

**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SALERNO**

**DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI**

**DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA**

*La letteratura tra ambiti storico-geografici*

*e interferenze disciplinari*

XIII ciclo



TESI DI DOTTORATO

**Fenomenologia dell'inconscio:**

**il sogno come *limen* nella poetica di Luigi Pirandello**

COORDINATORE DEL CORSO DI DOTTORATO

Ch.mo Prof. Sebastiano Martelli

TUTOR:

Ch.ma Prof.ssa Milena Montanile

DOTTORANDO:

Giancarlo Guercio

ANNO ACCADEMICO 2015 / 2016





**UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SALERNO**

**DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI**

**DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA**

*La letteratura tra ambiti storico-geografici*

*e interferenze disciplinari*

XIII ciclo



TESI DI DOTTORATO

**Fenomenologia dell'inconscio:**

**il sogno come *limen* nella poetica di Luigi Pirandello**

COORDINATORE DEL CORSO DI DOTTORATO

Ch.mo Prof. Sebastiano Martelli

TUTOR:

Ch.ma Prof.ssa Milena Montanile

DOTTORANDO:

Giancarlo Guercio

ANNO ACCADEMICO 2015 / 2016



*Fu nel sogno la rivelazione*  
(L. Pirandello, *La realtà del sogno*)

*C'è un oltre in tutto.*  
*Voi non volete e non sapete vederlo*  
(L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*)

*Forse che stia diventando la mia stessa storia,*  
*a furia di fermare le ombre,*  
*il sogno di un'ombra?*  
(G. Di Petta, *Il mondo tossicomane*)



## INDICE





**INTRODUZIONE** p. 13

**PARTE PRIMA**

Sogni e rappresentazione oniriche dall'età classica al  
Novecento

**CAPITOLO I**

Il sogno 'rappresentato' dai classici. Il mondo greco e le  
tragedie p. 27

**CAPITOLO II**

Il mondo moderno: William Shakespeare e Calderón  
de la Barca p. 41

**CAPITOLO III**

Il sogno tra fine Ottocento e primi anni del Novecento: Gogol',  
Schnitzler e Strindberg p. 57

**PARTE SECONDA**

Il sogno tra psicologia, estetica e psicanalisi

**CAPITOLO I**

Le prime indagini su memoria e psicologia: gli studi di Binet,  
Bergson e Séailles p. 77

**CAPITOLO II**

Il sogno in psicanalisi: Freud e Jung p. 93

**PARTE TERZA**

Luigi Pirandello e la fenomenologia: una proposta di

lettura

CAPITOLO I

Luigi Pirandello e l'Espressionismo p. 101

CAPITOLO II

Per una lettura fenomenologica delle opere di  
Luigi Pirandello p. 119

CAPITOLO III

L'«essere dell'accadere infinito»: lo specchio e il doppio p. 165

CAPITOLO IV

Il cinema come metafora del subliminale p. 173

**PARTE QUARTA**

Il sogno in Luigi Pirandello

CAPITOLO I

Il sogno come *limen* p. 179

CAPITOLO II

Il racconto onirico e la rappresentazione del sogno p. 193

CAPITOLO III

Sogno e pazzia: indagine ontologica o psicanalitica? p. 197

**PARTE QUINTA**

Il sogno come *meta*

CAPITOLO I

Il *meta*. Indagine ontologica dei *Sei personaggi in cerca d'autore*

e il nucleo prismatico p. 223

## **PARTE SESTA**

Per una proposta di analisi: il sogno nei drammi

### **CAPITOLO I**

Rappresentazione di sogni nel dramma onirico

*Sogno (ma forse no)* p. 273

### **CAPITOLO II**

Rappresentazione di sogni nel *musical* inedito *Proprio così* p. 293

## **PARTE SETTIMA**

Per una ermeneutica delle novelle

### **CAPITOLO I**

Racconti di sogni nelle novelle *Tu ridi, La realtà del sogno* ed

*Effetti di un sogno interrotto* p. 319

### **CAPITOLO II**

Lettura fenomenologica delle novelle *E due!*

e *Una giornata* p. 337

**CONCLUSIONE** p. 375

**APPENDICE DI TESTI** p. 391

**APPENDICE BIBLIOGRAFICA** p. 449



## INTRODUZIONE

Il presente lavoro di ricerca intende riconsiderare alcune questioni filosofiche, estetiche e letterarie relative alla scrittura pirandelliana. La tessitura del discorso segue un itinerario imbastito su due livelli di ricerca: il primo procede verso l'analisi del «sogno» (a tal proposito sono stati esaminati saggi, novelle, romanzi e drammi, anche poco noti o inediti); il secondo, invece, indaga sulle convergenze artistiche e filosofiche dell'autore e della sua produzione con l'Espressionismo, collegandosi a un preciso filone di studi che a partire dagli anni Settanta ha privilegiato l'approccio fenomenologico alle opere dello scrittore agrigentino<sup>1</sup>.

L'indagine è ampiamente sostenuta da opportuni riferimenti critici, letterari e scientifico-filosofici; operazione sicuramente ardua vista la sconfinata bibliografia critica sull'autore e

---

<sup>1</sup> Mi riferisco a un preciso orientamento critico che, seguendo un'impostazione di tipo ontologico, ha colto nella scrittura pirandelliana una consistente portata esistenzialista, inaugurando una linea interpretativa che si affianca a quella più tradizionale di tipo 'relativista' seguita, da Croce e Tilgher in poi, da gran parte della critica. Nel saggio *Pirandello* (1963) Giovanni Giudice, pur entro una lettura ancora di tipo tradizionale, apre in qualche modo verso sollecitazioni interpretative nuove. Un impulso decisivo in questa direzione è offerto da Giacomo Debenedetti che nel saggio *Il romanzo del Novecento* (1971) coglie la natura ontologica in alcuni aspetti della scrittura pirandelliana, prefigurando anche il significato dell'*oltre* e la sua valenza trascendentale che spinge a scoprire l'altro io, celato ed occultato da quello 'formale'. Graziella Corsinovi nel volume *Pirandello e l'Espressionismo* (1979) individua – e in modo chiaro – la coesistenza di elementi esistenzialisti e fenomenologici all'interno della scrittura pirandelliana. La studiosa ha ripreso e sviluppato negli anni questa linea di ricerca producendo numerosi contributi che chiariscono bene l'approccio ontologico all'opera di Pirandello. Tra questi *Pirandello o le funzioni dell'anima* (2006), fino al più recente *La finzione vissuta* (2015) in cui prospetta soluzioni metodologiche persuasive di analisi e di critica ermeneutica. Ulteriori contributi che hanno dato corpo a questo filone interpretativo sono rappresentati dagli studi di Giancarlo Mazzacurati (come ad esempio *Pirandello e il romanzo europeo*, 1987), di François Orsini (*Pirandello e l'Europa*, 2001), di Franco Zangrilli (*Un mondo fuori di chiave. Il fantastico in Pirandello*, 2014) e di Roberto Salsano (*Pirandello in chiave esistenzialista*, 2015). Ulteriori significativi apporti saranno esaminati e citati, di volta in volta, nel corso del presente lavoro.

sulla sua opera.

L'obiettivo principale di questa ricerca è stato quello di analizzare la funzione che il «sogno» assume nella scrittura di Pirandello. Come si è cercato di dimostrare la materia onirica è usata dall'autore con «funzione allusiva»: il suo intento non è quello di descrivere 'naturalisticamente' i sogni dei suoi personaggi, ma di approdare ai luoghi del subliminale per rivelare i significati 'ulteriori' delle vere essenze umane.

Per chiarire questo concetto si è indagato sul significato del sogno e delle rappresentazioni di sogni a partire dal periodo classico e fino al Novecento, con un'attenzione specifica ai significati e ai valori del misterioso mondo onirico, e alle modalità con cui i vari autori, sia classici, sia moderni e contemporanei, hanno trattato questo argomento.

A dare abbrivio al discorso è, difatti, il mondo classico, un'età in cui si attribuiva particolare significato ai sogni, spesso considerati messaggi di un mondo ultraterreno. Tra i testimoni più autorevoli, Platone con le sue riflessioni sul sogno esposte nella *Repubblica*, Esiodo con la *Teogonia* e Artemidoro con le prime indagini a carattere scientifico. Senza pensare a una serie di tragedie che rappresentano vicende di sogni (o racconti di sogni), capaci di condizionare il corso degli eventi, come avviene nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide.

Dal periodo classico si è passati a quello moderno, con la testimonianza di due drammaturghi di grande spessore come William Shakespeare e Calderón de la Barca. Shakespeare crea, nelle sue commedie e nei suoi drammi, ripetute scene oniriche più o meno realistiche, attribuendo ai sogni un senso metafisico. Per il *dramaturg* elisabettiano, il sogno corrisponde ad una doppia funzione: da un lato quella di creare mondi effimeri e stranianti, come *A midsummer night's dream* (*Sogno di una notte di mezza estate*), dall'altro di proporre una riflessione ontologica sul senso del sogno all'interno delle dinamiche esistenziali dell'uomo. È il caso eclatante di *The Tempest* (*La tempesta*), in cui Prospero enuncia il famigerato assioma «siamo fatti anche noi della stessa materia di cui son fatti i sogni»<sup>2</sup>.

Calderón de la Barca, nell'opera *La vida es sueño* (*La vita è sogno*), espone un concetto chiave che varrà anche per l'analisi delle opere di Pirandello. Nell'immaginario di Calderón tra il sogno e la vita del sognante sussiste una stretta coincidenza. La visione onirica, infatti, possiede la capacità di svelare i tratti veri dell'individuo. Per Calderón, infatti, la felicità ha lo stesso senso del sogno, e nella vita non si fa altro che recitare una parte che riguarda la nostra vera esistenza solo in via marginale, proprio come accade in una finzione teatrale (il gran teatro del mondo) o in un sogno notturno. «La vita è sogno»<sup>3</sup>, concluderà Sigismondo,

---

<sup>2</sup> W. SHAKESPEARE, *The Tempest* (1611); trad. it. *La Tempesta*, di A. LOMBARDO, Feltrinelli, Milano, 2004, p. 187.

<sup>3</sup> C. DE LA BARCA, *La vida es sueño* (1635); trad. it. *La vita è sogno*, a cura di D. PUCCINI, Garzanti, Milano, 2010, p.



il protagonista del dramma.

L'indagine si è estesa alla trattazione di autori che hanno adombrato con le loro opere le dinamiche interiori degli individui, indagando sentimenti e sensi, raccontando pulsioni e conflitti interiori: prolifico *humus* da cui sarebbe partito lo stesso Pirandello.

In questo ambito rientrano scrittori come Nikolai Gogol', autore di *Portrèt (Il ritratto)*, in cui si racconta la forza destabilizzatrice del sogno e si illustrano i canoni d'uso della materia onirica; Arthur Schnitzler che in *Traumnovelle (Doppio sogno)* anticipa le rappresentazioni sceniche dei turbamenti onirici per risalire alle emozioni e alle intenzioni dei personaggi. Su questa linea, ma con caratteri ormai maturi, permeati di sentori psicoanalitici, si inserisce la produzione di August Strindberg, con particolare riferimento al dramma *Ett drömspel (Il sogno)*.

Dalla trattazione del sogno come genesi di nuove forme artistiche ed espressive, prende le mosse l'attività creatrice di Pirandello, il quale si avvarrà anche di importanti studi di carattere scientifico e filosofico che si affermeranno nel corso dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento.

La seconda e terza parte di questa ricerca ha ripercorso i fondamenti di alcune discipline, come la psicologia e le filosofie

fenomenologico-esistenzialiste, incentrate sulla mente e sui comportamenti degli individui, repute un fertile *humus* da numerosi artisti e scrittori che hanno messo a frutto gli esiti delle nuove scienze, per rielaborarle in forma creativa.

A proposito dell'approccio psicanalitico non è possibile prescindere da alcuni studi di scuola francese e tedesca, soprattutto di Alfred Binet, Henry Bergson, Gabriel Séailles, Wilhelm Dilthey e infine di Sigmund Freud, Gustav K. Jung, né trascurare il contributo di studiosi come Brentano e Lipps che, oltre ad esercitare direttamente una propria attività di ricerca, hanno dato un impulso decisivo alla divulgazione delle idee filosofiche e psicanalitiche.

Gli esiti a cui questi 'analisti' sono pervenuti rappresentano un vero spartiacque nella storia della scienza. Le indagini sulla mente e sui comportamenti di Binet, accuratamente esposti ne *Les altérations de la personnalité* (1892), quelli di Bergson sul ruolo della memoria tracciate nel saggio *Matière et mémoire* (1896), i rapporti tra creatività e individuo di Séailles, tratteggiati nell'*Essai sur le génie dans l'art* (1883), il ruolo della coscienza e dei fenomeni del vissuto, adombrati dai numerosi studi di Dilthey e infine le indagini psicanalitiche di Freud, esposte nel suo *Die Traumdeutung* (1900), diventarono le basi per un ragionamento nuovo, consapevole e di non poca suggestione.

Accanto alle scienze psicologico-esistenzialiste si sono

innervate le discipline più propriamente filosofiche. A partire dalle opere di Kant che con la *Kritik der reinen Vernunft* (*Critica della ragion pura*) del 1781 aveva indicato una traiettoria nuova al pensiero e alla riflessione, si sono sviluppate nuove correnti di pensiero che, abbandonando il cogito cartesiano, si sono dirette verso la conoscenza dei mondi ulteriori dell'io, come la coscienza, lo spirito o il vissuto. Ne è nato un divario tra il mondo fisico e quello metafisico che ha creato una vivace e prolifica diatriba, soprattutto grazie a filosofi come Hegel o Schopenhauer.

Ma è sul finire del secolo, e soprattutto con la crisi del Positivismo, che altri filosofi come Brentano e poi Husserl hanno fissato le nuove coordinate per una esplorazione dei fenomeni umani ed esistenziali. Il nucleo del ragionamento husserliano, espresso nelle *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913) che segue un periodo di energiche riflessioni irradiatesi soprattutto dal Cenacolo di Gottinga, è servito a proporre ai filosofi e agli intellettuali una visione nuova del mondo e della vita, visione imperniata sull'osservazione e l'indagine del vissuto (*Erlebnis*), della coscienza e dei comportamenti.

Si è creata di fatto una diversa prospettiva per l'individuo che non è considerato soltanto per la sua possibilità di produrre pensieri ma soprattutto per la sua capacità di provare emozioni, di avvertire sensazioni, di dare ascolto ad altre componenti di sé,

come il corpo vivente (*Leib*), esso stesso capace di produrre vita. Si è prospettata in tal mondo una sorta di separazione tra il mondo materiale e fisico da una parte e quello irreal e metafisico dall'altra, a cui sarà prestata sempre maggiore attenzione. Il concetto di *sensò* assume la doppia valenza di sensoriale e sensibile e i nuovi 'investigatori delle identità' si concentreranno sui fenomeni esistenziali per giungere attraverso essi ai nuclei essenziali degli individui. Su questo confine tra essere e apparire convergeranno molti intellettuali intensamente suggestioni dalle scoperte psicologiche e dalle riflessioni filosofiche.

Pirandello è figlio di questo processo; anche lui, come tanti artisti e scrittori che si riconoscono ad esempio nell'Espressionismo o nel Surrealismo, va a collocarsi sul confine, sul *limen* che intercorre tra «essere» ed «esistere», per osservare ossia *vedere* e *sentire* le rifrazioni delle entità ascose, celate alla vista dei sensi materiali ma vive, pulsanti e generanti vita, pur nella loro immaterialità.

In psicologia come in letteratura, le visioni oniriche fungeranno da viatico tra il mondo 'oltrano' e quello della realtà; il sogno assumerà il significato di *finestra* posta – e aperta – sul confine. Da essa si può guardare nell'una come nell'altra direzione: dal mondo conscio verso quello inconscio, dal subliminale verso il razionale. Si sostanzia in questi termini il concetto di 'doppio' nella scrittura pirandelliana che non propone

tanto il relativismo tra due poli opposti e differenti quanto un processo di compenetrazione metamorfica e diveniente tra due entità di uno stesso nucleo.

Pirandello non intende scindere l'io inventando dissidi, ma mostra i due enti dell'io per tentare un avvicinamento cosciente, consapevole, una riconciliazione sincretica, che ne rimetta in equilibrio le molteplici componenti. È la ragione per cui le opere pirandelliane sono sempre caratterizzate da un forte dinamismo; i suoi personaggi sono costantemente mossi da un energico processo cinestetico, umorale o fisico, sentimentale o spaziale, seppur appaiano fissati in una loro dimensione reale prestabilita, *agganciati* e *sospesi* come in una maschera amorfa. Dietro questa maschera un turbinio di sensazioni alimenta un agire incessante, destabilizzante, figlio di un «flusso vitale» che contrasta con le fissità del reale.

La scrittura di Pirandello si concentra con ostinazione sul confine che separa (o unisce) i due mondi dell'io; egli, osservando dal luogo privilegiato del *limen*, può concentrarsi sui tratti del mondo 'oltrano' che poi rielabora e *ri-vela* in forma creativa.

Per compiere questo percorso, Pirandello segue una duplice modalità: indirettamente, mostrando i conflitti, quindi invitando il lettore (o lo spettatore) ad una riflessione sul «sentimento del contrario» e direttamente, ad esempio, con la rappresentazione del sogno e con ciò che dal sogno traspare,

risalendo l'*oltre* subliminale.

Nelle novelle, o anche nei romanzi, il sogno è utilizzato come allusione, e non pochi sono i casi di vere e proprie narrazioni di sogni (come vedremo la materia onirica è esplicitamente trattata nelle novelle *Tu ridi*<sup>4</sup>, *La realtà del sogno*<sup>5</sup> e *Effetti di un sogno interrotto*<sup>6</sup>)<sup>7</sup>. Il più delle volte le sue novelle evocano il sapore di quelle incertezze tipiche dei mondi onirici in cui l'abuso di particelle, di locuzioni e di avverbi dubitativi, frammezzati da allusioni e da intenzioni emotive irreali, spostano l'azione da un piano puramente fisico ad un alveo metafisico, unico mondo entro cui è possibile s-velare l'essenza vera delle cose. È illuminante in questo senso l'analisi proposta delle novelle *E due!* (da cui si riesce ad estrapolare, e con chiarezza, il concetto di *limen*) e *Una giornata*.

È evidente dunque che, trattando la materia onirica secondo le forme che Pirandello le ha riconosciuto, il sogno non si può spiegare con gli assunti dell'empirica indagine scientifica, nel caso specifico, del modello freudiano, dei comportamenti dell'io; né può essere utilizzato per una 'catalogazione' di patologie psichico-comportamentali (e nei capitoli successivi si è sottolineata spesso la differenza di approccio e di metodo tra

---

<sup>4</sup> Cfr. *Appendice*, pp. 357-381.

<sup>5</sup> Cfr. *Appendice*, pp. 381-389.

<sup>6</sup> Cfr. *Appendice*, pp. 389-393.

<sup>7</sup> Da qui in avanti tutte le citazioni relative alle novelle sono tratte dall'edizione critica *Novelle per un anno*, diretta da G. MACCHIA, a cura di M. COSTANZO, vol. III, I Meridiani – Mondadori, Milano, 1990.

Freud, Jung e Pirandello).

Pirandello intende semplicemente scrutare, conoscere e comprendere le componenti più vere e autentiche degli individui, per formare una coscienza consapevole che sia finalmente in grado di superare i conflitti tra essere e apparire e si diriga verso la più consapevole espressione della propria esistenza. Il sogno informa, delucida, fa vedere, secondo visioni apparentemente improvvise, le sostanze umorali, sensoriali e pulsionali dell'io. Pesca nel vissuto le immagini sedimentate nel grande 'archivio' della memoria; le riesuma, ridonandole vita e riproducendole in forma nuova.

In *Sogno (ma forse no)*<sup>8</sup> e nel *musical* inedito *Proprio così*, Pirandello dimostra che il sogno ha l'esclusiva peculiarità di riportare in superficie il vissuto vero del sognante, mostrandone gli aspetti più cupi o felici (inquietanti o rasserenanti che siano), le lacerazioni di un io che agisce ed opera oltre il razionale e secondo logiche irrazionali. L'inconscio è per Pirandello il vero, grande motore dell'esistenza, e si sostanzia della sua sola natura. L'inconscio, tuttavia, possiede anche un'altra virtù: sa ascoltare e decifrare il mondo razionale. Usa immagini, toni, colori, ricordi che possono essere compresi e interpretati dal mondo fisico e reale. Dalla sua collocazione subliminale, che insiste su forme ignote e misteriose per un sistema logico, adotta i linguaggi

---

<sup>8</sup> Cfr. *Appendice*, pp. 413-430.

propri del mondo cosciente e *sfrutta* i mezzi del razionale per farsi *comprendere* dal razionale.

Con la scrittura dei *Sei personaggi in cerca d'autore* Pirandello procede verso un ulteriore avanzamento. Non sente più il bisogno di adottare *finzioni* né *funzioni*, o di *alludere* e *illudere*. Inventando il 'metateatro esistenziale', Pirandello allestisce un luogo che appare più come laboratorio d'arte, o *setting* psicanalitico, che come teatro vero e proprio. Un *Erlebnis*, uno spazio-tempo vitale i cui convenuti non ritrovano le separazioni tradizionali tra il mondo della scena (quindi della finzione creativa) e quello della platea (della realtà umana). Ente tra gli enti, lo spettatore è direttamente coinvolto nella vicenda, è in qualche modo empaticamente chiamato a partecipare, mentre il personaggio, dal canto suo, non può prescindere dagli altri, dagli attori e dagli stessi spettatori, per 'essere', per conformarsi ad una sostanza reale. Come in un grande prisma il mondo del teatro pirandelliano che assomiglia, per natura e forma, all'ontologia husserliana del mondo-della-vita, produce i riverberi di essenze molteplici e di esistenze plurime, pervenendo ad una sintesi di confluenza verso un nucleo assoluto e sintetico. Appunto, un 'nucleo prismatico'.

Pirandello vive una dimensione di arte pura, dove le consistenze non sono più quelle del reale, né tali sono le forme e le norme. Egli decide di dirigersi verso il mondo cosciente e razionale ma provenendo da quello subliminale da cui trascina



con sé la serqua di personaggi che (forse come lui) pietiscono ascolto, considerazione, un po' di serenità in una vita fatta di eventi destabilizzanti e di non poche angosce.

## **PARTE PRIMA**

Sogni e rappresentazioni oniriche

dall'età classica al Novecento



## CAPITOLO I

### Il sogno 'rappresentato' dai classici.

#### Il mondo greco e le tragedie

Da sempre ispiratore di profonde suggestioni il sogno assume per l'uomo un significato tutto ancora impregnato di mistero e d'inconoscibile; con esso, l'uomo si relaziona in modo astratto ed ambiguo, ne subisce il fascino e ne rivive le immagini differite nel tempo, improvvidamente prodotte dalle latebre oniriche. Nel mondo antico il sogno ha avuto un potere di fascinazione enorme, usato il più delle volte per l'interpretazione di eventi spesso considerati premonitori.

Lo scrittore più autorevole che per primo ha sviluppato argomentazioni compiute e di carattere scientifico è Artemidoro, filosofo del II secolo a.C. che nel suo *Onirocritica*<sup>1</sup> traccia le prime linee per una corretta interpretazione dei sogni. Egli sostiene che, oltre al sogno veritiero e profetico, ci può essere un tipo di sogno personale, l'*insomnium*, che secondo Musatti, «esprimerebbe semplicemente e puramente attraverso l'uso di immagini,

---

<sup>1</sup> Cfr. ARTEMIDORO, *Il libro dei sogni*, a cura di D. DEL CORNO, Adelphi, Milano, 1975<sup>6</sup>.

l'esaudimento di un desiderio o di una aspirazione del momento»<sup>2</sup>

Nel mondo greco il sogno è considerato alla stregua di un evento esterno al sognatore stesso, ossia esistente indipendentemente da colui che sogna; infatti, il sogno decide di far visita al dormiente lasciando tracce tangibili del proprio passaggio.

Anche nelle teorie platoniche possiamo rintracciare i vari significati che il mondo onirico andava assumendo dalle epoche ancestrali fino a quelle dell'Accademia ateniese.

Platone considera il sogno come possibilità di apertura al trascendente, sottile assunto che era prerogativa di pochi; per la maggioranza degli uomini del periodo classico invece il sogno è l'espressione e l'elaborazione di impulsi irrazionali profondi.

Di seguito un significativo brano dal Libro IX della *Repubblica*:

Quando un uomo si lascia andare nel sonno, dopo avere svegliato la sua ragione e averla nutrita di bei pensieri e di belle meditazioni, dedicandosi alla riflessione interiore, quando ha calmato il desiderio senza sottometterlo al bisogno né all'eccesso per addormentarsi e non turbare con le sue gioie e i suoi dolori il principio migliore, ma gli permette di guardare da solo e libero da desideri e percepire qualcosa che gli sfugge del passato, del presente, o dell'avvenire [...] quando ha stimolato la terza parte dell'anima dove ha sede la saggezza, e infine s'abbandona al riposo: è in queste condizioni [...] che l'anima

---

<sup>2</sup> C. L. MUSATTI, Introduzione a ARTEMIDORO DI DALI, *Il libro dei sogni*, Rizzoli, Milano, 1976, p. 9.

raggiunge nel modo migliore la verità e che visioni mostruose dei sogni appaiono meno. (Repubblica, 571e-572a)<sup>3</sup>.

Nella sua sfuggente complessità e nella vasta gamma di manifestazioni il sogno ha suscitato un forte interesse negli scrittori antichi, con modalità e fini molto diversi.

A differenza di quanto avviene oggi il fenomeno onirico del mondo antico non era legato alla sfera individuale, né dal punto di vista neuro-fisiologico, né dall'analisi dei contenuti mnestici. Il sogno, infatti, in alcune rappresentazioni assume le fattezze di un personaggio vero e proprio, talvolta raffigurato come un giovane dotato di ali e di un corno, tramite il quale riversa i sogni nelle menti degli uomini addormentati.

La spiegazione di un simile fenomeno ci è fornita dallo studioso Eric R. Dodds che definisce il concetto di sogno *oggettivo* o *esterno* come «entità dotata di una personale autonomia e concretezza, che si svolge non nella psiche del dormiente, ma in uno spazio fisico reale»<sup>4</sup>. Si tratta di un'esperienza strettamente legata alla vista: immagine, variamente definita, che colpisce i sensi del dormiente. Ma l'esperienza onirica del sognante si trasferisce anche nella sfera del pensiero: il sogno è percepibile, quasi tangibile, precisamente e quasi realmente definibile; ed è questo uno dei motivi principali per cui gli autori Greci non usano mai le espressioni più familiari ai moderni, di *fare* o *avere sogni*, ma

---

<sup>3</sup> PLATONE, *Repubblica*, Libro IX, a cura di E. V. MALTESE, Newton, Roma, 2008, p. 173.

<sup>4</sup> Cfr. E.R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, Press Barkeley and Los Angeles, 1959; trad. it. *I Greci e l'irrazionale*, a cura di R. DI DONATO, La Nuova Italia, Firenze 1978, pp. 119 e segg.

sempre *vedere*: *ὄραρ ἰδεῖν*.

Il sogno, analizzato prevalentemente nel suo aspetto visivo, si configura come un'apparizione o una manifestazione.

Nei poemi omerici il sogno assume una valenza divinatoria, è 'messaggero' di notizie ultraterrene, di significati misteriosi ma corrispondenti a pratiche reali. Il 'ruolo' del sogno è infatti spesso impersonato da protagonisti come Iris o Hermes che per loro natura hanno il compito di inviare al dormiente, alla persona, un messaggio da parte di una entità divina, contribuendo allo stesso tempo a motivare e di fatto a condizionare le scelte e le azioni del personaggio e a definirne il carattere. Per questa ragione la dimensione intrinseca del sogno aveva un valore assoluto in quanto motivato, come natura e volontà, dalle stesse entità divine<sup>5</sup>.

Un 'paese dei sogni' figura anche nell'*Odissea*<sup>6</sup>. Nel Libro XXIV (11-13) Hermes guida le anime dei pretendenti nell'Ade fino a giungere alle rive di Oceano, alla pietra di Leucade, alle porte del Sole e alla terra dei Sogni dove vi è anche la sede delle anime e le immagini dei morti: il paese dei sogni è così collocato ai confini della terra, alle soglie dell'Al di là. Lo stesso Odisseo, quando nel Libro XI (13-15) si reca ad interrogare Tiresia, giunge fino ai confini del mondo, alle correnti di Oceano, dove appunto risiede

---

<sup>5</sup> Cfr. P. VIDAL-NACQUET, *Le monde d'Homère* (2000), trad. it. *Il mondo di Omero*, a cura di R. DI DONATO, Donizzelli, Roma, 2001.

<sup>6</sup> Cfr. OMERO, *Odissea*, Libro III, a cura di A. HEUBECH, Mondadori, Milano, 1992, p. 35 e segg.

il popolo dei Cimmeri. La descrizione onirica che ne segue è di notevole suggestione: tutto è avvolto da vapori e nubi, i raggi del sole non penetrano mai in questa terra, né all'alba, né al tramonto, su di essi si stende la notte funesta. I Cimmeri, in opposizione agli abitanti dei paesi del Sole, sono qui espressione del regno di Notte. Come la terra dei sogni quella dei Cimmeri è collocata ai confini della terra tra il mondo degli uomini e l'Al di là, all'imboccatura dell'oltretomba.

Erodoto nelle *Storie* ci racconta che Serse, nell'imminenza della spedizione contro la Grecia, fu 'visitato' da un sogno, ripetuto per due notti diverse, che lo induceva a non desistere dall'impresa mentre il suo consigliere Artabano si dichiarava sfavorevole alla spedizione. Secondo il racconto di Serse il sogno si sarebbe esperito con una modalità molto particolare: comunicando cioè il medesimo messaggio sia al re che al suo consigliere, una volta che questi avesse indossato gli abiti regali, occupato il trono e dormito nel suo letto. Di fronte alla particolarità del sogno e delle sue modalità anche lo stesso Artabano aveva affermato: «Se continueremo a vedere il sogno, direi anch'io che esso è di natura divina»<sup>7</sup>.

Nella *Teogonia* di Esiodo la schiera dei Sogni è ricordata insieme agli esseri divini che Notte aveva generato da sola e che appaiono associati alla sfera dell'Al di là, alla morte. La schiera

---

<sup>7</sup> ERODOTO, *Storie*, Libro VII par. XII-XVI, Mondadori, Milano, 2000, pp. 127.



dei Sogni, Φυλον Ονειρων, figura in un unico verso insieme con Thanatos e Hypnos (v. 212)<sup>8</sup>. Nella *Teogonia* il rapporto del sogno con l'ordine pre-cosmico, con un mondo cioè non ancora retto da leggi divine, è definito anche per via genealogica: i sogni sono figli di Notte, di una potenza oscura che si colloca all'inizio del divenire cosmico, risalente rispetto al mondo governato dagli dei. La presenza divina ha la forza di disciplinare le azioni dei sogni creando un ordine nuovo reso accettabile e in qualche modo comprensibile se non addirittura utile all'uomo.

La dimensione onirica era per i Greci una sfera differente da quella della normalità, parallela e di altra natura rispetto al mondo dei desti, dove vige l'azione cosciente e razionale dell'uomo, e che presuppone l'esistenza di un *kosmos* divino. La condizione di sonno della persona è per i Greci uno stadio in cui il soggetto vive un'alterazione delle normali capacità e non pochi dubbi si nutrivano sul significato simbolico e metaforico dei sogni. Diverse erano infatti le interpretazioni che se ne davano. Accanto alla tradizione che presentava i sogni quali figli di Notte, ne esisteva una parallela che li riteneva figli della Terra.

In uno stasimo di *Ifigenia in Tauride* è narrato un significativo episodio della lotta tra Apollo e la Terra per la sovranità sull'oracolo di Delfi.

Quando Apollo prese possesso dell'oracolo spodestandone

---

<sup>8</sup> ESiodo, *Teogonia in Esiodo in Opere*, a cura di G. ARRIGHETTI, Einaudi, Torino, 1998, p. 56.

Themis, Chthon generò i sogni che, servendosi del sonno, avevano il potere di svelare all'uomo gli eventi passati, presenti e futuri (vv.1261-65). La Terra aveva così sottratto all'oracolo le sue capacità profetiche e le aveva affidate ai sogni, da lei stessa generati. Apollo, vistosi privato degli onori ormai acquisiti, si recò sull'Olimpo da Zeus perché questi «togliesse dall'oracolo Pizio l'ira della dea» (v.1273). Zeus decise allora di far cessare le «voci notturne» e di restituire gli onori ad Apollo (vv.1259-82)<sup>9</sup>.

Si tratta di un racconto indicativo per due ragioni: mentre da un lato si narra la lotta per la signoria di Delfi, dall'altro si enuncia il potere giurisdizionale di Chthon sui sogni. Essa mantiene nei confronti delle divinità olimpiche un comportamento di relativa autonomia e quasi di indifferenza: Apollo, dopo aver spodestato Themis, è divenuto il nuovo signore di Delfi e Chthon, anziché cedere la signoria ad Apollo, preferisce generare nuovi esseri, i sogni, ai quali trasferisce le sue facoltà oracolari, tenendo per sé il pieno esercizio delle sue funzioni. La *hybris* mostrata da Chthon causò una crisi nell'ambito dei mutamenti cosmici che precedettero l'avvento del nuovo ordine. Si verificò anche un vero e proprio conflitto che vide coinvolti in modo diretto Apollo e Chthon i quali disputavano per il controllo di un unico centro oracolare. Alla controversia pose rimedio Zeus in persona che fece cessare le «voci notturne» e ristabilì l'ordine garantendo l'esercizio delle funzioni ad Apollo.

In questo racconto, i sogni appaiono come *extrema ratio* della Terra per scuotere, in modo eversivo, la nuova sovranità

---

<sup>9</sup> EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride / Ifigenia in Aulide*, a cura di F. FERRARI, BUR, Milano, 1998, pp. 42-44.

olimpica; in quanto espressione di forze ancestrali, essi celano il rischio di una possibile crisi e di una latente instabilità del sistema.

Il sogno, per la sua natura così enigmatica e complessa, si presta a vari tipi di analisi. L'approccio più appropriato ai fini di una ponderata indagine è certamente di tipo antropologico e psicoanalitico; tuttavia, per il suo forte potere evocativo, il sogno conserva tratti semantici e simbolici tali da offrire una materia valida anche in ambito letterario e nel genere creativo.

Uno dei motivi che rendono il sogno un fenomeno attrattivo anche in letteratura deriva dalla natura stessa delle visioni oniriche; in esse sono insite il senso assoluto dell'*assenza* e della *presenza*: l'*assenza* della coscienza e della ragione e la *presenza* dell'inconscio e del mistero.

Il sogno, come spiega Lacan in *Lituraterre*, è la «linea di demarcazione tra due mondi apparentemente distanti ma di fatto adiacenti, *limen* esistenziale o bordo, in cui si verificano continuità e contiguità tipologiche di registri diversi»<sup>10</sup>.

L'incontro tra giorno e notte, tenebre e luce, conscio e inconscio è intriso di quei misteri che più di altri hanno affascinato tanto il mondo classico quanto quello moderno. Intorno ad essi si è originata gran parte della produzione

---

<sup>10</sup> J. LACAN, *Lituraterre*, in *Altri scritti* (1971), a cura di A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino, 2013, p. 12.

letteraria in cui confluivano, e in modo preponderante, le proiezioni dei caratteri esistenziali. E sul sogno nel mondo antico Brillante conferma che «già i Greci riconoscevano il sogno quale 'bordo', tratto misterioso ed affascinante della interiorità individuale»<sup>11</sup>.

La forza evocativa del sogno trova il suo momento di massima espressione nelle forme dell'arte e della letteratura. La pittura, la scultura (o i 'generi' a noi più contemporanei) sono intrise di rappresentazioni oniriche; ma la vera potenza del sogno è acclarata soltanto nel racconto e nella parola detta perché essa non è riproducibile né replicabile.

Il sogno consiste tutto nell'ossimoro 'visione notturna' in quanto legato in modo intrinseco alla notte e si contrappone al giorno e al sole. Fenomeno dell'*hic et nunc* è il tratto dell'istante disseppellito, azione compiuta dalla sola forza dell'evocazione.

Nell'ambito letterario il sogno è una visione che mostra i simboli di una realtà ulteriore così astratta che svanisce e si dissolve. Per sua natura la rappresentazione è simile al sogno, perché intercetta una congruenza tra il divenire tipicamente onirico e il dramma proprio dell'azione; il sogno in scena conferisce al dramma ancor più *suspense*, abbacinante mancamento, sottrazione di certezze, tutte caratteristiche specifiche che compongono le visioni oniriche.

---

<sup>11</sup> C. BRILLANTE, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Sellerio, Palermo, 1991, p. 37.

Senza addentrarci troppo in una materia che distoglierebbe l'attenzione dall'argomento centrale di questa ricerca, ci limitiamo a citare qui solo alcuni casi di sogni, che appaiono eclatanti soprattutto per pregnanza semantica<sup>12</sup>, e i cui tratti si prolungheranno fino ad una certa letteratura del Novecento. Emblematico in questo senso il 'caso' del *musical Proprio così* di Luigi Pirandello, testo centrale della presente dissertazione.

Nelle tragedie classiche il sogno assume un valore considerevole proprio per la forza evocativa che possiede. Il poeta-drammaturgo, ricorrendo all'artificio del sogno, fa riferimento alla voce stessa dei personaggi per rappresentare una vicenda intima del personaggio, inconscia, incline ad una speculazione di tipo psicoanalitico. Nell'opera tragica, la vicenda è necessariamente rappresentata dall'azione dei personaggi e il campo di conoscenza di ciascun personaggio è limitato ai ruoli che esso ricopre, basati su criteri di verisimiglianza e di probabilità (come del resto lo è la conoscenza delle persone nella vita reale). Varie sono le forme che il sogno assume nel contesto delle visioni oniriche, con relativi rimandi a significanti e a simbologie che richiedono una opportuna comprensione e classificazione a seconda dei significati che essi rappresentano. Si tratta di un'analisi necessaria che spiegherebbe, ad esempio, perché un demone del sogno mandato da Zeus non apparirà mai

---

<sup>12</sup> Sarebbe interessante e proficua una ricerca sistematica sui sogni "narrati" all'interno delle tragedie classiche anche per aggiungere preziosi tasselli alla linea interpretativa proposta.

sulla scena.

L'oggettività del sogno ubbidisce solamente alle esperienze e alla conoscenza del personaggio rappresentato dall'attore in scena. Raramente è dato trovare drammi o tragedie in cui le divinità si rivolgono direttamente, e di persona, all'astante; né si hanno molti casi di divinità che svelano direttamente i loro piani agli altri, pubblico compreso. Il più delle volte, le divinità dialogano attraverso l'artificio del sogno, e già il drammaturgo classico conosceva perfettamente l'efficacia del mezzo onirico per rivelare la natura e la forma di una materia 'alta'.

Non sempre il sogno è necessario allo svolgimento delle vicende, né alla rappresentazione del mito, ma già gli autori delle tragedie classiche riscontravano nell'uso di questo artificio letterario un mezzo artistico di grande effetto per garantire alla narrazione suggestioni particolari. Ad esempio nei *Persiani*<sup>13</sup>, sebbene il *plot* segua un impianto realistico e di carattere storico, sono rinvenibili tratti di autenticità e alcuni dettagli narrativi, affidati proprio al sogno. Eschilo fu probabilmente il primo drammaturgo ad usare con successo l'espedito del sogno: ne riconosce il carattere psicologico, la fonte metafisica della manifestazione, straniante e surreale, come legata ad uno stato di esclusiva passività e recettività mentale del soggetto; ma, in generale, la sua scelta artistica è votata alla concezione del sogno

---

<sup>13</sup> Cfr. ESCHILO, *I Persiani / I sette contro Tebe*, a cura di G. IERANÒ, Mondadori, Milano, 2006.

che pone la sua origine all'esterno della mente del sognatore, e che a lui deriva dall'epica e dai racconti mitici.

Euripide, sulla scorta di Eschilo, ricorre spesso all'artificio letterario dei sogni e dei fenomeni onirici; in due occasioni essi svolgono un ruolo preminente: nell'*Ecuba* e nell'*Ifigenia in Tauride*<sup>14</sup>. A differenza dei primi due Sofocle utilizza poco l'espedito onirico. Si annoverano due vaghi riferimenti e solo una volta, nell'*Elettra*, un vero e proprio racconto di sogno<sup>15</sup>.

Gli elementi fin ora esposti consentono una prima analisi dei fenomeni onirici e del loro uso presso i Greci. Ne risulta un approccio emblematico e di profonda suggestione.

Le scoperte della psicologia hanno per altro dimostrato l'inscindibile coesistenza delle due componenti umane, quella conscia e quella inconscia, proiezione dei paralleli mondi, razionale e irrazionale. Tuttavia la suggestiva concezione greca della «visione del sogno» non è da trascurare del tutto, soprattutto per la carica evocativa che contiene – grazie ai racconti di sogni nelle opere letterarie e specialmente nelle tragedie – anche ai fini di una riflessione più compiuta sulla scrittura di Pirandello. Anzi, le modalità di trattazione del sogno nel mondo greco, e non solo in letteratura, ci sollecita per diverse ragioni a eradicare aspetti di tipo fenomenologico ed ontologico che riscontreremo nella

---

<sup>14</sup> Cfr. EURIPIDE, *Le tragedie*, a cura di F. M. PONTANI, Torino, Einaudi, 2002.

<sup>15</sup> Cfr. SOFOCLE, *Tragedie e frammenti*, a cura di G. PADUANO, vol. II, UTET, Torino, 1982.

scrittura e nell'uso che lo stesso Pirandello fa del sogno.

Nel testo *Proprio così*, che è uno degli argomenti di questo studio, il sogno è rappresentato direttamente, cioè senza l'intermediazione del racconto del sogno: è visibile in scena, in forma, accanto al personaggio-sognante, nell'attimo in cui questi lo crea. Alla maniera 'greca', la 'sostanza' onirica è indotta nel sognante (nel caso specifico, la protagonista Lorna), prodotta da entità misteriose e inconoscibili che creano 'visioni' oniriche.

Per analizzare questo fenomeno possono essere d'ausilio proprio le considerazioni che avevano sviluppato i Greci: la dualità tra mondo conscio e inconscio, tra razionale e irrazionale, richiedono una ermeneutica di altro tipo rispetto a quella tradizionale, poiché diversa è la natura che compone le due entità, seppur l'una sia speculare all'altra. È solo nel sogno che il mondo reale e quello iperuranio del subliminale trovano un aggancio e creano una confluenza.

Il sogno, epifania e metamorfosi del vissuto, si intrica in relazioni comunicanti che, trasformate in linguaggio espressivo, diventano finalmente decodificabili, sia dall'individuo che le ha generate e sia, per effetto di una 'traslitterazione' empatica, dai suoi consimili.





## CAPITOLO II

### Il mondo moderno:

#### William Shakespeare e Calderón de la Barca

Nell'epoca moderna il sogno riappare nella produzione letteraria e drammaturgica in modo dirompente e con caratteri singolari, pur conservando i tratti peculiari già evidenziati per il periodo classico, a riprova dei significati universali e assoluti insiti nella sua stessa natura. Significati attribuibili al corso esistenziale di ogni individuo; la 'botola' sprofondata e dimenticata dell'anima che è l'inconscio secondo Freud<sup>1</sup>, ritrova nella collocazione drammaturgica il luogo più congeniale in cui poter creare una osmosi sinestetica con varie forme letterarie e rappresentative. L'inconscio è alla costante ricerca di rappresentazioni, le cui forme afferiscono ad ambiti diversi (come per la rappresentazione scenica), e in cui i confini sono spesso labili, se non impercettibili, come nelle distanze tra verità e gioco, tra finzione e realtà.

---

<sup>1</sup> Cfr. S. FREUD, *Totem e tabù*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.

I. L'universo shakespeariano è popolato di personaggi che, entità costituite da elementi empirici o metafisici, appaiono spesso sospesi tra piani di diversa natura. Personaggi che per convergenza o corrispondenza abbisognano di una dimensione 'altra' rispetto alla materia di cui essi sono fatti. Proprio il sogno per i suoi tratti intrinseci soddisfa appieno questa necessità.

Come abbiamo già evidenziato, nel sogno coesistono in un costante interscambio fattori sensoriali e sensibili presenti all'interno di un 'luogo' rarefatto; detti fattori, in quanto composti da elementi fisici e metafisici ad un tempo, riconducono alle dinamiche della ragione e dell'inconscio.

Sui due mondi dell'io e sulla formazione del sogno è interessante uno studio di Cassirer che, ragionando sul concetto di «relatività» in Einstein, ha desunto alcuni principi, ora fondamentali ai fini del nostro discorso. Egli infatti afferma che quelli metafisici sono gli unici luoghi «in cui è possibile vivificare il processo onirico, in quanto creato da azione tese alla separazione tra le cose reali e gli aneliti dello spirito»<sup>2</sup>. È ben netta, a tal punto, la distinzione dei due mondi dell'io; un nucleo, l'io, che è formato da due sfere esistenziali: quella reale e quella spirituale. Duplice entità che insieme formano l'individuo. Ma i due mondi collimano tangenzialmente in alcuni punti che

---

<sup>2</sup> E. CASSIRER, *Sostanza e funzione. Sulla teoria della relatività di Einstein*, La Nuova Italia, Firenze, 1973, p. 360.

disegnano un bordo, un *limen*, appunto: «una volta dimensionate le due sfere, quella reale e quella spirituale», continua Cassirer, «può individuarsi il punto intermedio, tangente e di collegamento tra due ambiti che per natura restano separati»<sup>3</sup>.

L'affermazione di Cassirer mette in luce un assunto centrale nello svolgimento della presente ricerca, che si sviluppa proprio intorno al concetto di sogno come «punto intermedio», luogo di confine e finestra sul confine. Tuttavia è difficile ipotizzare se una tale 'linea di separazione' sia tracciabile dall'esperienza reale o derivi dalla sfera spirituale, che assimila e rielabora l'esperienza vissuta con l'effetto di una arbitraria e non sempre conoscibile riproduzione di immagini. Anche per questo Shakespeare ambienta molte narrazioni oniriche in ore notturne e in luoghi nebulosi, indefiniti, dai contorni incerti, come boschi o giardini.

Nella notte shakespeariana arriva di tutto. In alcuni casi i luoghi sono interni o nelle prossimità di stanze e torri di castelli, e le ore notturne sono una chiara metafora di oscuri stati di abbandono, con relativa perdita della dimensione logica e razionale, nonché spostamenti di tempo e di livelli spaziali. L'intreccio delle trame diventa volutamente complicato, i piani del racconto si intersecano per confluire poi in un'unica risoluzione definitiva. Commedia di ambiente boschivo, dove avvengono

---

<sup>3</sup> *Ibidem.*

prodigi ad opera di personaggi umani ed animali è *A midsummer night's dream* (*Sogno di una notte di mezza estate*)<sup>4</sup>, scritta tra il 1595 e 1596. Una commedia fantastica e vivace, omaggio di Shakespeare all'innamoramento cieco e folle. La vita delle strade londinesi si mescola al mondo magico dei folletti in una storia sentimentale ed intricata che, pare, fosse stata ideata per festeggiare le nozze del maestro inglese. Nell'opera si parla del sogno come di un qualcosa di inspiegabile: da quanto si rappresenta sembra che non sia possibile fornire un racconto preciso ed esaustivo della natura del sogno perché esso insiste su un piano non visibile dall'occhio umano, né udibile da nessun orecchio; una materia priva di fondo che attinge soltanto all'universo interiore da cui deriva: da ciò il particolare senso di infinito che caratterizza la dimensione onirica.

La commedia rappresenta le vicende di Oberon e Titania, re e regina delle fate, che per varie ragioni e contese litigano continuamente. Per farle dispetto, Oberon ordina al folletto Puck di versare negli occhi di Titania, mentre dorme, il succo di un fiore magico che la farà invaghiare del primo essere che avrà incontrato al risveglio. Puck fa in modo che questi sia il tessitore Bottom a cui dallo stesso folletto, e per mezzo di un nuovo incantesimo, è stata mutata la testa in quella di un asino. Titania a questo punto non sa più distinguere la sua condizione di dormiente dalla dimensione reale, ma prova ugualmente una

---

<sup>4</sup> Cfr. W. SHAKESPEARE, *A midsummer night's dream* (1595-6); trad. it. *Sogno di una notte di mezza estate*, a cura di A. CALENDIA e G. MELCHIORI, Mondadori, Milano, 1998.

profonda attrazione per questo strano essere.

Col suo gioco incrociato di sogno e realtà, la commedia rimanda alla conoscenza della umana percezione delle cose e, nonostante la trattazione apparentemente 'leggera', suggerisce un profondo livello di riflessione, che potremmo sintetizzare con alcuni interrogativi ora necessari: che cos'è quella che abitualmente definiamo 'realtà'? Quale valore di verità le possiamo attribuire, su quali e quanti piani differenti essa si articola?

La conclusione a cui sembra si possa giungere è che tra l'entità reale e i mondi 'possibili' esistono numerose gradazioni e, più in generale, seguendo una interessante classificazione proposta da Pollien, che è possibile stabilire una tripartizione tra la «realtà» e la «verità» dell'Essere, quella del «conoscere» e quella dell'«esprimere»: «Vero – e reale – è l'Essere che è quello che deve essere; vera – e reale – è la conoscenza che vede ciò che è nell'Essere; vera – e reale – l'espressione che traduce ciò che vi è nella conoscenza»<sup>5</sup>.

Nel *Sogno* shakespeariano tutti i personaggi (tranne Oberon, il grande tessitore d'incantesimi, e Teseo, che si potrebbe interpretare come il suo 'doppio' umano) appaiono sospesi in una condizione di illusorietà e di contraddittorietà, al punto che tutti, al termine della commedia, conservano alcuni dubbi: hanno

---

<sup>5</sup> P. F. POLLIEN, *La vita interiore semplificata*, Paoline, Roma, 1945, p. 47.

vissuto esperienze reali? o hanno sognato? o hanno fantasticato ad occhi aperti? Il dubbio si trasferisce sul piano della conoscenza e si concentra sulle esperienze vissute durante la notte di mezza estate (cioè la notte di San Giovanni, il 24 giugno, che il folklore di molte civiltà considera 'magica' per eccellenza); «le azioni compiute, i sentimenti provati – si chiede Lamendola – sono stati *reali* nel senso di *veri*? Che cosa è, dunque, reale, e che cosa è vero? E chi sono io che vivo le cose e, vivendole, le conosco in modo così contraddittorio e incomprensibile?»<sup>6</sup>. A proposito del *Sogno* e riflettendo sul tipo di relazione che si stabilisce tra Oberon e Titania, Mario Praz osserva:

Alla incantevole leggerezza del mondo degli elfi s'intona la vicenda umana: i movimenti e le passioni degli innamorati sembrano svolgersi secondo arabeschi di sogno, s'avviluppano in assurdi nodi e si dissipano d'incanto, come una danza elegante e astrusa governata dal capriccio d'Amore. [...] Il mondo fantastico delle allegorie rinascimentali, il modo amoroso dei romanzi cavallereschi colle sue fontane che accendono o ghiacciano l'amore, trovano qui la loro più perfetta e poetica espressione<sup>7</sup>.

La sostanza che compone i sogni è, dunque, materica; e fisica è l'intensità con la quale si percepisce, tanto da coinvolgere il sognante fino a condizionarlo completamente.

In *A midsummer night's dream* Shakespeare crea un clima intermedio, a metà strada tra il sonno e la veglia, la notte e il

---

<sup>6</sup> F. LAMENDOLA, *Malinconia e platonismo nel Sogno di una notte di mezza estate di Shakespeare*, Arianna, Bologna, 2007, p. 13.

<sup>7</sup> M. PRAZ, *Centouno capolavori inglesi*, Bompiani, Milano, 1966, pp. 29-30.

giorno, confondendo ed invertendo i due livelli interiori dei personaggi: l'effetto dello straniamento è reso anche dall'inserimento nell'opera di personaggi strani, come animali fantastici dalle sembianze umane, parlanti linguaggi simbolici, o da trasformazioni magiche. Il sogno assume un valore simbolico finalizzato non solo a suscitare stupore ma anche a favorire un «ritorno» della memoria e del vissuto, facendo rivivere ricordi. Il sogno è descrizione del reale che interagisce con le profonde sensazioni soggiacenti nell'alveo subliminale.

Nell'*Enrico VIII*<sup>8</sup> la prima moglie del re, Caterina d'Aragona, la notte prima della sua esecuzione riceve in sogno la visione consolatrice degli spiriti che le assicurano una felicità eterna. Confortando Caterina, gli spiriti determineranno positivamente le sue scelte ed il destino futuro.

In *Macbeth*<sup>9</sup>, Lady Macbeth, moglie di un generale di Duncan, re di Scozia, ha spinto il marito a uccidere il sovrano per usurparne il trono. Ella stessa per prima ha levato il pugnale contro Duncan dormiente ma perseguitata dal rimorso perde la ragione e cerca invano di togliersi dalle mani le macchie di sangue.

Nell'*Amleto*<sup>10</sup> inoltre è di grande effetto l'apparizione dello spirito del padre di Amleto, il re morto assassinato, che rivelerà al

---

<sup>8</sup> Cfr. W. SHAKESPEARE, *Tutto il teatro*, vol. II, Newton, Roma, 2007, pp. 267-333.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 747-800.

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 801-878.



figlio l'episodio ed il volto del suo assassino, conducendolo verso la strada della giustizia. Anche in questo caso i personaggi sono inseriti in un'azione che è strutturata come una visione onirica; è infatti difficile stabilire se si tratti di un sogno o di un racconto reale. Resta un dato: nell'opera sia i sogni e sia le narrazioni reali offrono indicazione sul destino e sugli eventi, rivelando importanti verità come se ai personaggi fosse riservato uno stato di premonizione vissuta in ambito extra-sensoriale e di alienazione dalla quotidianità.

In *The Winter's Tale* (*I racconti d'inverno*) del 1610-1611, i sogni divengono luogo di visioni e terreno di conflitti e in modo particolare risulta interessante un dialogo tra Ermione e Leonte:

**Ermione:** Sire, voi parlate un linguaggio che non comprendo.  
La mia vita è alla merce' dei vostri sogni ed io ve l'abbandono.

**Leonte:** I miei sogni sono le vostre azioni. (Atto III, sc. II)<sup>11</sup>.

In *The Tempest* (*La Tempesta*) del 1611 Shakespeare definisce il significato del sogno con parole e con un'espressione di grande intensità, che si apre a spiragli di carattere antropologico e filosofico; un'immagine fortemente simbolica che invoglia ad una riconsiderazione della stessa essenza umana. Shakespeare, per mezzo del personaggio di Prospero, dichiara:

Siamo fatti anche noi della materia di cui son fatti i sogni; e nello spazio e nel tempo d'un sogno è racchiusa la nostra breve

---

<sup>11</sup> W. SHAKESPEARE, *The Winter's Tale* (1610-11); trad. it. *I racconti d'inverno*, a cura di D. VITTORINI, Garzanti, Milano, 1991, p. 135.

vita. (Atto IV, Sc. I)<sup>12</sup>.

Si tratta di una rivelazione di grande intensità che discute sia intorno all'essenza e alle fattezze del mondo onirico, e sia intorno alla dimensione stessa della vita reale. L'uomo è sogno, è la sua stessa sostanza, è quanto il mondo inconoscibile e misterioso dell'inconscio sa tradurre nella sfera cosciente e razionale della quotidianità e del reale. Il sogno è rivelazione.

Ci si potrebbe soffermare già sulla bellezza poetica di questa espressione; ma essa permette, e impegna, ad una più incisiva ricerca del vero. L'arte, in quanto tale, attraversa i tempi e si presta ad una lettura ampia, scandagliando i fenomeni non solo dal profilo estetico ma anche a livello ontologico; ed essi, apparentemente inspiegabili, rivelano ciò che prima soltanto si avvertiva o percepiva. L'arte stessa è sostanza che mostra, coi suoi sensi ulteriori, una consapevolezza nuova. Questo è *in nuce* il sogno per Shakespeare: rivelazione di entità oscure e irreali, rese tangibili e riconoscibili. Un concetto che, in modo collaterale, si allinea alla visione pirandelliana, secondo cui la dimensione 'altra' dei mondi dello spirito (e tra essi, quelli onirici), apparentemente inconoscibili in quanto generati dalle entità subliminali, possono risalire in superficie, prefigurarsi in entità fisiche ed essere riconosciute dal *logos*, in quanto dotati di vera e pulsante vita.

---

<sup>12</sup> W. SHAKESPEARE, *La Tempesta*, cit., p. 187.

II. Calderón de la Barca scrive *La vida es sueño* nel 1635<sup>13</sup>. Commedia filosofica (da cui fu particolarmente attratto anche Schopenhauer), si presta a numerose interpretazioni incentrate intorno ad ambiguità che oscillano costantemente fra la semplicità della fiaba e la complessità della costruzione simbolica.

La figura principale è quella del principe Sigismondo, figlio di Basilio, re di Polonia, a cui è stato vaticinato un regno insanguinato dalla crudeltà dell'erede. Sigismondo quindi, fin dalla nascita, è escluso dalla vita di corte e chiuso in una torre, educato e sorvegliato da Clotaldo. Basilio a un certo punto vuole capire cosa potrebbe accadere se il figlio si ritrovasse finalmente in una condizione di libertà, e quindi lo fa narcotizzare e portare a corte. Ma subito la sua indole ormai ridotta (o regredita) allo stato selvaggio si sfrena e allora il padre lo fa rinchiudere di nuovo nella torre. Quando Sigismondo si sveglia è indotto a credere che quanto ha vissuto sia stato solo un sogno. Al termine di lunghe peripezie, in cui avrà un ruolo di rilievo anche una giovane donna, Rosaura, figlia di Clotaldo, il principe impara a non fidarsi delle mutevoli apparenze di questo mondo, dove tutto può essere paragonato ad un sogno: è infatti conveniente «agire bene, perché il bene, anche in sogno, non va perduto»<sup>14</sup>. Sconfitto il padre, Sigismondo umilmente inizia a regnare con bontà e saggezza.

*La vita è sogno* è un'opera che pone il lettore (o lo

---

<sup>13</sup> Cfr. C. DE LA BARCA, *La vida es sueño* (1635), trad. it. *La vita è sogno*, a cura di D. PUCCINI, Garzanti, Milano, 2010.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 73.

spettatore) di fronte a riflessioni di carattere squisitamente filosofico ed esistenziale. I nuclei ragionativi del dramma seguono un vero processo di conoscenza, come il passaggio dalla pura ferinità alla razionalità o il rapporto tra fato, provvidenza e libero arbitrio.

Jorge E. Sørensen interpreta l'opera di Calderón come illustrazione della teoria della conoscenza platonica, che parte dalla *doxa* e giunge al *noesis*<sup>15</sup>. Il luogo stesso in cui Sigismondo si trova, ad apertura del dramma,

un palazzo basso che non riesce a mostrarsi al sole e al cui interno è illuminato solo da un fioco lume quella tremula fiamma, quella pallida stella che con incerti bagliori, palpitando di luce timorosa, rende ancor più tenebrosa la stanza buia con insicura luminosità<sup>16</sup>

richiama alla nostra mente la caverna del mito platonico, dove uomini incatenati vedono soltanto grazie a una «luce di fuoco che arde»<sup>17</sup> alle loro spalle e ne proietta le ombre. La condizione di Sigismondo è analoga a quella di quei prigionieri: non ha mai conosciuto la realtà ma solo le sue 'proiezioni', attraverso l'educazione impartitagli da Clotaldo. Sigismondo «è una vittima della *doxa* – afferma Ceglie – e più precisamente del suo primo livello: l'*eikasía*. Ma grazie alla presenza di Rosaura, l'atteggiamento del giovane principe si farà più mansueto, fino alla conoscenza suprema, il *noesis*, che rende Sigismondo

---

<sup>15</sup> Cfr. J. E. SØRENSEN, *La vida es sueño and Plato's theory of knowledge*, in «Iberoromania», n. 14, 1981, pp. 17 e segg.

<sup>16</sup> C. DE LA BARCA, *op. cit.*, p. 8.

<sup>17</sup> Cfr. PLATONE, *Timeo*, a cura di G. REALE, Rusconi, Milano, 1994.

partecipe dell'eterno»<sup>18</sup>. In tal modo si compie il processo conoscitivo e di formazione del re-filosofo, che saggiamente perdona il padre, riconquista l'onore di Rosaura dandola in sposa all'uomo che l'aveva sedotta, ristabilendo la giustizia nello Stato.

Il libero arbitrio vince sul principio di predestinazione, sull'idea di fatalità ed esalta il valore della coscienza individuale. In questo dramma «cambiamento e saggezza – scrive Bodini – sono fondati sul *sogno come maestro*, ossia sulla coscienza della instabilità che si nutre del fuoco della volontà, con il conseguente pericolo che lo stesso sogno torni a essere realtà e prigione»<sup>19</sup>. Sigismondo ha finalmente appreso che la «felicità passa come un sogno»<sup>20</sup>, e nella vita non facciamo che recitare una parte, proprio come accade in una finzione teatrale (è questo il tema del gran teatro del mondo) o in un sogno notturno.

Il trionfo del bene costituisce il punto di convergenza di letture anche molto distanti tra loro, forse proprio perché il messaggio di Sigismondo risuona prepotentemente, improntando su di sé la magmatica ricchezza dell'opera:

*Sigismondo*: È proprio vero! reprimiamo dunque questa fiera indole, questa furia, quest'ambizione, perché forse stiamo sognando. E faremo così, dato che viviamo in un mondo tanto singolare che il vivere non è che un sognare, e l'esperienza m'ha insegnato che l'uomo che vive sogna di essere quello che è, fino

---

<sup>18</sup> R. CEGLIE, *Sognano (ma forse no): finzione e realtà in Calderòn de la barca, Pasolini e Pirandello*, in *I quaderni della ricerca. Per una letteratura delle competenze*, a cura di N. TONELLI, Loescher, Torino, 2013, p. 105.

<sup>19</sup> V. BODINI, *Segni e simboli nella Vida es sueño*, Adriatica, Bari 1968, p. 43.

<sup>20</sup> C. DE LA BARCA, *op. cit.*, p. 47.

a quando si desta. Il re sogna d'esser re, e così ingannato vive esercitando il comando, disponendo e governando; ma gli ossequi che riceve come in prestito può scriverli sulle ali del vento, e la morte li muta in fredde ceneri... Sventura immensa!... È possibile che ci sia chi cerca di regnare, se pensa che poi dovrà ridestarsi nel sonno della morte? Il ricco sogna le sue ricchezze che gli procurano tante preoccupazioni; il povero sogna di soffrire la sua miserabile povertà; sogna colui che comincia a prosperare; sogna chi s'affanna a correr dietro agli onori; sogna colui che insulta e offende... In conclusione, tutti in questo mondo sognano di essere quel che sono, se anche nessuno se ne rende conto!... Io sogno d'esser qua oppresso da queste catene; ma ho sognato che mi vedevo in altra condizione ben più lusinghiera... Che è mai la vita? Una frenesia. Che è mai la vita? Un'illusione, un'ombra, una finzione... E il più grande dei beni è poi ben poca cosa, perché tutta la vita è sogno, e gli stessi sogni son sogni! (scena XIX, atto II)<sup>21</sup>.

La materia trattata da Calderón ha esercitato un notevole fascino durante i secoli ed è stata riconsiderata sia nell'Ottocento sia, soprattutto, durante il Novecento, sia con rielaborazioni drammaturgiche ma anche in altre forme espressive. Basti pensare alla prestigiosa rassegna ideata e curata nel 2000 dal regista Luca Ronconi, *Progetto sogno* o al noto *Calderón* di Pasolini, entrambe rielaborazioni del grande testo barocco.

Nel *Calderón* di Pasolini, che certamente merita una seppur breve menzione (anche perché, di recente, si sono chiuse le celebrazioni per il quarantennale della sua morte) i personaggi sono gli stessi del dramma spagnolo, Rosaura, Basilio, Sigismondo, ma cambia l'ambientazione in cui essi si muovono: ci

---

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 70.

troviamo infatti nella Spagna franchista del 1967<sup>22</sup>. Rosaura, la protagonista, vive tre sogni differenti: nel primo è la rampolla di una ricca famiglia di Madrid e si innamora di un ex amante di sua madre, Sigismondo, un antifascista che scopre essere suo padre. Nel secondo sogno è una prostituta che si invaghisce di un ragazzo, Pablito, che si rivela il figlio di Rosaura. Il terzo sogno sembra essere un incrocio dei due precedenti: da un lato Rosaura che sogna scorci paesaggistici descritti da Sigismondo, dall'altro la figura di Manuel e quella di Basilio, rispettivamente psicologo e marito della donna. Dopo un breve momento di smarrimento, Rosaura riconosce la sua situazione familiare ma resta colpita da afasia, l'incapacità di parlare, patologia che diventa un pretesto per non raccontare i suoi sogni; ella dunque continuerà a vivere come una disadattata, un «vaso semivuoto, dice Manuel, perché non si era riempita del Bene Borghese»<sup>23</sup>. Manuel parla del Potere, personificato, non come un «ottusomostro»<sup>24</sup>, un «pancione rincagnato»<sup>25</sup>, piuttosto, come un essere «estremamente elegante»<sup>26</sup>. Rosaura nel suo puerile tentativo di fuggire dal suo sogno-realtà è riuscita a disobbedire senza essere disobbediente. Nel quarto e ultimo sogno Rosaura, ridestatasi per la quarta volta, esultante, dichiara di ricordare finalmente quanto ha visto nell'immaginazione e descrive di aver sognato la sua vita in un

---

<sup>22</sup> Cfr. P. P. PASOLINI, *Calderón*, in *Il teatro*, a cura di O. PONTE DI PINO, voll. I, Garzanti, Milano, 1973.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 145.

lager, in un gelo tenebroso: la sua ultima incarnazione sarà quella di uno scheletro bianco quasi senza più capelli, nella cuccia, le gambe scoperte, sottili come quelle di un feto. In quest'ultima allucinazione, conclude Rosaura, qualcuno verrà a salvarla. Interviene però Basilio, il potere spietato e crudele: i sogni che ella ha fatto potrebbero essere anche realtà.





## CAPITOLO III

Il sogno tra fine Ottocento e primi anni del Novecento:

Gogol', Schnitzler e Strindberg

I. Nikolaj Vasil'evič Gogol' fu il precursore del «realismo magico», così definito da Massimo Bontempelli che, osservando e leggendo le opere letterarie e pittoriche di Gogol' parlò di un «realismo preciso e avvolto in un'atmosfera di stupore lucido»<sup>1</sup>. Nato in territorio ucraino nel 1809, Gogol' morì a Mosca nel 1852. Fu autore di importanti romanzi e drammi della letteratura russa, come *Il naso* (1834), *Il cappotto* e soprattutto *Le anime morte* (1842), opera rimasta incompiuta dopo che, a pochi giorni dalla morte, lo scrittore ebbe bruciato il secondo capitolo.

Prerogativa della scrittura di Gogol' è quella di rappresentare i contrasti tra i mondi del reale e quelli delle celate verità che prorompenti emergono per dettare un corso nuovo agli eventi, quindi, alle esistenze. La sua scrittura è un gioco *ad continuum* di luci e ombre, ordito da un'ironia sagace e incisiva, che nasce dall'aspirazione a una vita unitaria e supera il dissidio tra ideale e reale; un incessante capovolgimento di dimensioni e

---

<sup>1</sup> M. BONTEMPELLI, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2007, p. 22.

ruoli, in cui le essenze perdono o mutano valore: sovente, il minuscolo e persino il meschino viene monumentalizzato. In Gogol', come ha osservato Strada, «la scala dei valori e delle proporzioni è capovolta: [...] lo sciame del nonnulla, la miriade delle minuzie non solo avvolge i personaggi maggiori, ma ne garantisce l'apparente corposità e ne costituisce la reale fantasmagoria»<sup>2</sup>.

Gogol' fu certamente uno dei primi scrittori dell'Ottocento a trattare con grande acutezza la materia del sogno; lo ha fatto soprattutto in un suo racconto *Il ritratto* (1833-34), ma in modo trasversale anche nel celeberrimo *Il naso*, entrambi entrati postumi a far parte dei *Петербургскіе новеллы* (*Racconti di Pietroburgo*)<sup>3</sup>. L'argomentazione grottesca di quest'ultimo racconto, la trattazione dei contenuti e la sottigliezza stilistica, ricordano un altro importante romanzo di Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, il suo rocambolesco protagonista Vitangelo Moscarda e il singolare rapporto col suo naso. Come nel romanzo pirandelliano, anche Gogol' racconta di un naso che diventa simbolo e «carniere di segni»; la sua presenza è 'destinata' alle relazioni sociali, all'abbellimento di un volto, alla simmetria razionale: il suo è un ruolo principale.

Ma mentre Vitangelo Moscarda si sofferma a evidenziare le

---

<sup>2</sup> V. STRADA, Introduzione a N. V. GOGOL', *Le anime morte*, Einaudi, Torino, 1994, p. XXII.

<sup>3</sup> Cfr. N. V. GOGOL', *Петербургскіе новеллы* (1842), trad. it. *Racconti di Pietroburgo*, a cura di T. LANDOLFI, Rizzoli, Milano, 1974, pp. 49-75.

storture e le 'deviazioni' del suo naso, l'assessore di collegio Kovalëv, protagonista dell'opera gogoliana, si sveglia del tutto privo dell'organo olfattivo. Un barbiere si ritrova un naso, presumibilmente tagliato per sbaglio durante una rasatura, dentro al panino appena tolto dal forno della colazione. Terrorizzato (perché crede di riconoscere di chi sia), se ne libera gettandolo nella Neva, il fiume principale di Pietroburgo. Intanto lo sventurato Kovalëv, resosi conto della grave evirazione, si vergogna e comincia a cercare il suo naso per la città. Lo riconosce, anche se lo ritrova vestito da consigliere di stato. Quindi lo affronta dicendogli di tornare al suo posto e il naso, per tutta risposta, chiede di essere lasciato in pace. Kovalëv pensa di rivolgersi alla polizia, poi dissuasosi, decide di pubblicare un'inserzione su un giornale. Ma la redazione, di fronte alla discutibile proposta, si rifiuta. Kovalëv, allora va al commissariato di zona e racconta l'accaduto. Ma anche in questo caso viene deriso. A quel punto il poveraccio, affranto e sconvolto, torna a casa; dopo qualche istante giunge inaspettatamente un poliziotto che gli consegna il naso, ritrovato alla frontiera mentre tentava di espatriare con un passaporto falso. La gioia non dura molto: purtroppo il naso non si riattacca al viso. Kovalëv si affretta a contattare un medico che però si rifiuta di intervenire e gli suggerisce di conservare il naso nell'alcol. Intanto la notizia dell'evirazione nasale si è diffusa in città e si ha la svolta sorprendente del narratore: Kovalëv, svegliandosi, ha il naso al

proprio posto e sul suo viso, oltre alla cartilagine sporgente, ha anche un divertito sorriso. Tutto come in un brutto sogno!

È lo stesso autore a ricordarci che al mondo succedono le cose più inverosimili. Una storia, una vicenda, quella dell'ispettore Kovalëv, che agisce sul doppio piano della fantasia più briosa e della realtà tristemente angosciante. Lo stesso svolgimento narrativo segue uno stile, un linguaggio che potrebbe essere proprio dell'inconscio, soprattutto per l'assurdità di alcune vicende e per l'incoerenza logica del pensiero razionale. È infatti un racconto fantastico, divertente ed enigmatico insieme, qualità di cui prolifica l'arte contemporanea che mette in evidenza quanto nella realtà più o meno quotidiana possano confluire le sensibilità più morbide e irruente, del soprannaturale o semplicemente dei sogni.

Particolarmente significativo è un altro testo di Gogol', appunto *Il ritratto*<sup>4</sup>, in cui si racconta di Čartkov, un pittore abile ma povero che per caso acquista un ritratto, incompiuto, nel cui soggetto ritratto egli riconosce uno sguardo diabolico. La notte infatti comincia ad essere visitato da strani incubi, che si presentano nel sonno come durante la veglia. Egli sogna che questo strano dipinto gli procura facili ricchezze ed essendo a corto di danaro, trovandosi con l'affittuario alle calcagna, decide di tenere l'inquietante quadro. Un giorno capita che il

---

<sup>4</sup> Cfr. N. V. GOGOL', *Racconti di Pietroburgo*, cit., pp. 49-75.

proprietario, venuto in casa per cacciar via il pittore, con un movimento maldestro urta la cornice del ritratto da cui fuoriescono diecimila rubli. Da quel momento la vita del giovane pittore segue una svolta e, allettato dai facili guadagni, riduce la sua arte a mera merce. Venendo a conoscenza dei successi di un giovane amico pittore, e roso dall'invidia, comincia ad acquistare oggetti e quadri ma al solo fine di distruggerli. Rabbia che diviene così morbosa e malata che condurrà il pittore, un tempo puro e idealista, alla malattia e alla morte. Il racconto continua con la misteriosa storia del ritratto, la cui fama, ormai acclarata, lo rende molto ambito. Si scoprirà che il quadro era stato dipinto da un discreto pittore e che il soggetto ritraeva un famoso usuraio il cui unico obiettivo era quello di procurare male e cattiverie. Il pittore, spaventato dal cinismo dell'uomo, lascia l'opera incompiuta ma tutti i ritratti successivi assumono sempre lo stesso sguardo: quello del crudele usuraio. Decide quindi di distruggere l'opera, ma un suo amico si propone di acquistarla. Il quadro finisce così per passare di mano in mano, di disgrazie in disgrazie che si perpetuano in tutti coloro che saranno entrati in suo possesso. A nulla valgono le ricerche di quanti, conoscendo la storia del ritratto, si sono messi alla sua ricerca fino al punto in cui se ne perdono le tracce, e aloni di mistero aleggiano intorno alla sua sorte e a quella dei suoi possessori.

Nell'alternanza tra sogno e veglia, un flusso vitale, come in

vasi comunicanti, attraversa inconscio e conscio e porta con sé i residui dell'un mondo e dell'altro, producendo entità nuove, sovrapposte o *con-fuse*, la cui dote è costituita dall'incontro di elementi diversi ora matrice di un'unica, nuova entità. «La battaglia del grande oceano interiore» che, secondo una riflessione di Strano, «non ha mai confini certi né definibili, in cui avviene l'incontro delle sostanze sempre diverse per natura e forma»<sup>5</sup>, diviene il luogo *par excellence* della creazione vera, assoluta, unico territorio in cui possano alimentarsi le sostanze dell'identità.

Dal racconto emerge il dissidio di Čartkov, combattuto tra la ricerca di una ricchezza facile e la consapevolezza che sia essa la causa degli incubi e delle disgrazie; dissidio che amplifica quello sdoppiamento di coscienza di cui aveva ampiamente trattato anche Hoffmann nel romanzo *Die Elixiere Des Teufels*<sup>6</sup>. In esso l'autore romantico suggerisce un nuovo modo di scavare nelle latebre umane, di penetrare fin dentro all'animo dei suoi personaggi per proiettarne i contenuti nella realtà esterna. Si tratta di opere che, come riconosce Magris, «oltre a essere racconti letterari, diventano delle vere e proprie indagini sulla dimensione sconosciuta della psiche umana»<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> G. STRANO, *Gogol, ironia, polemica, parodia (1830-1836)*, Rubbettino, Catanzaro, 2014, p. 213.

<sup>6</sup> Cfr. E. T. A. HOFFMANN, *I romanzi e i racconti*, Einaudi, Torino, 1969.

<sup>7</sup> C. MAGRIS, Prefazione a E. T. A. Hoffmann, *op. cit.*, p. XI.

II. Arthur Schnitzler è uno scrittore austriaco (Vienna 1862-1931). Figlio di una celebre laringoiatra, studiò medicina, specializzandosi in psichiatria; fu tra i primi a conoscere le teorie psicoanalitiche di Freud. Ben presto abbandonò l'attività medica per dedicarsi completamente a quella di scrittore. Profondamente legato alla città natale ne rese, come pochi, l'atmosfera e le caratteristiche; le sue opere, infatti, sempre sorrette da grazia ironica e da uno scetticismo di fondo, rappresentano il sottile scandaglio psicologico di una società dissoluta e incapace di nutrire seri proponimenti. E ben a ragione egli è stato definito dalla critica il «Freud della letteratura».

Esordì con il racconto lungo *Sterben* (1895) e per tutta la vita alternò la narrativa al teatro. Nel 1925 pubblicò *Doppio Sogno*<sup>8</sup>, col titolo *Traumnovelle*. Protagonisti del romanzo psicologico sono la coppia borghese Fridolin e sua moglie Albertine. Il romanzo si apre con il ritorno a casa da un ballo in maschera serale di Fridolin, giovane e affermato medico, e della bella consorte. La coppia è eccitata: durante il veglione di Carnevale, infatti, entrambi hanno incontrato ambigue e misteriose figure mascherate che hanno risvegliato strane e sopite emozioni, una nuova libertà e una forte attrazione verso il proibito, incentivo per amarsi, durante la notte, con una passione rinnovata ma piena di rancore; e infatti, il giorno successivo, aneddoti del passato accentuano la gelosia già scaturita tra i due. Nonostante l'esercizio

---

<sup>8</sup> Cfr. A. SCHNITZLER, *Traumnovelle* (1925); trad. it. *Doppio sogno*, a cura di C. GROFF, BUR, Milano, 2002.



di una professione che lo vede e lo vuole sicuro, freddo, determinato, il giovane medico nasconde un'indole e una personalità molto fragili e insicure: il fatto che l'amata Albertine possa anche solo aver pensato di tradirlo causa, nella sua parte più nascosta, un forte scompenso che lo porterà a peregrinare alla ricerca di una sorta di vendetta personale. Fridolin inizia così il suo vagare per le strade notturne di Vienna, metafora di un vagare nell'intimo della propria esistenza. La tentazione e la seduzione sembrano continuare a incrociare la sua corsa sotto forma di donne, fanciulle, giovani prostitute da cui viene continuamente ammaliato. Seduto al tavolo di un piccolo bar, il medico incontra un vecchio compagno di università, Nachtigall, un musicista strampalato mai divenuto medico, suona il pianoforte nei locali più disparati e, negli ultimi tempi, anche durante ricevimenti misteriosi che si svolgono in luoghi segretissimi, feste dal sapore *noir* e che profumano di pericolo. Rivela che alle feste egli suona bendato ma, forse, non a sufficienza da non poter sbirciare lo "spettacolo" che si svolge sulle note del suo pianoforte. Il giovane medico, tentato dal desiderio di prendere parte a una di queste feste, convince l'amico a farsi portare con sé, nonostante il rischio di essere scoperto come infiltrato. Alla festa, le forme voluttuose di un'ignota ma incantevole donna lo rapiscono totalmente e il gioco si fa pericoloso, troppo per poter continuare. Il medico viene scoperto. La pena? Nessuna per lui, essendo riscattata la sua vita con il

suicidio della bella misteriosa. Mentre Fridolin vive un suo tormento interiore, tradotto nel desiderio – mai appagato – di tradimento, ugualmente la moglie sogna di tradirlo senza freni e pudore e, come se non bastasse, anche di assistere alla sua crocifissione. Le esperienze della coppia, reali o sognate, rendono ancora più vulnerabile la loro relazione, rispecchiano il disagio vissuto a livello intimo e fanno traballare il franoso ordine preconstituito che regna su tutte le cose. Ma dopo il racconto del sogno e del suicidio della bella e avvenente sconosciuta (morta per redimerlo), Fridolin comprende che la sua fuga verso luoghi ignoti e misteriosi deve terminare: con l'amica sono morti i suoi dubbi, i fantasmi e le tentazioni.

Per tutto il tempo il medico ha sempre tenuto dinanzi ai suoi occhi l'immagine di lei, di Albertine che, solo apparentemente 'rimossa', in realtà non lo ha mai abbandonato: in tutte le donne desiderate, egli non vedeva che lei, identificandola in colei che cercava. Non resta ai due, quindi, di ritrovarsi e uscire incolumi da tutte le debolezze e distrazioni, sia vere che sognate.

L'autore ordisce il romanzo in modo che la realtà e il sogno siano perpetuamente confusi e in costante transizione; seppur chiaro il contesto delle due dimensioni, esse si intersecano creando un unico apparato esistenziale. Del resto, quella di Schnitzler è un'epoca di grandi evoluzioni che coinvolgono in modo fattivo una intera classe di intellettuali: non è il nichilismo

né il positivismo la base su cui l'autore poggia il suo pensiero, ma un sordido pessimismo circa lo sviluppo e la conoscibilità del mondo.

A differenza di approcci puramente empirici, come quelli di Freud, gli intellettuali che vivono a cavallo dei due secoli, fendono le strutture del reale, adombrando anche nelle forme metafisiche i segni convenzionali. Come afferma Ascarelli, questi segni sono le nuove basi su cui «approntare sperimentazioni del reale, assegnare valori ai fenomeni, a ciò che appare, colto nella sua mutevolezza e collocato all'interno di significanti»<sup>9</sup>. Con tali presupposti la dimensione onirica funge da veicolo per conoscere e descrivere i desideri repressi e nascosti. Come per i protagonisti di *Doppio sogno*, ogni individuo trova nel sogno il mezzo catartico per riscattare le pulsioni della realtà e liberarle dalla condizione di alienazione. La perfetta architettura dell'opera agevola un processo di immedesimazione ora in un personaggio, ora nell'altro, invitando il lettore ad uno sguardo interiore, ad una riflessione sui condizionamenti del mondo onirico e sulle esperienze reali che ne compongono l'essenza.

Sonno e veglia si sfiorano, si scambiano informazioni, sensazioni, e si ritrovano accomunati dal medesimo senso di realtà. Anzi il sogno appare ancor più vero della vita reale poiché in esso l'io si esprime completamente, libero da riserve mentali e

---

<sup>9</sup> R. ASCARELLI, *Arthur Schnitzler*, Studio Tesi, Pordenone, 1995, p. 52.

censure della coscienza, mostrando, pur nelle contraddizioni, il suo volto vero e dissoluto. Farese sottolinea che, per Schnitzler, *Doppio sogno* è una sorta di «medioconscio» (*Mittelbewusstsein*),

una specie di territorio intermedio fluttuante tra conscio e inconscio: tracciare quanto più decisamente è possibile i limiti fra conscio, semiconscio e inconscio. In ciò consisterà soprattutto l'arte del poeta<sup>10</sup>.

Nei racconti di Schnitzler, il tema dominante è il susseguirsi della speranza e della disillusione, del sogno ad occhi aperti e della realtà che gli si contrappone. Ciò che lega i vari personaggi schnitzleriani scaturisce non tanto dall'ambiente sociale o dalle questioni che di volta in volta si ripresentano, quanto dai piccoli mondi che ciascuno crea e che sono in qualche misura simili: appunto perché accelerati dalla speranza o rallentanti dalla disillusione. Secondo l'analisi di Cercignani, «al posto di pietre preziose infilate in un cordoncino, nella narrazione di Schnitzler si creano monili compositi, strisce di vicende e di destini che s'intrecciano e si accompagnano per tutta la lunghezza del manufatto, pur rimanendo sempre ben distinte le une dalle altre»<sup>11</sup>. L'autore presenta in tal modo uno spaccato di società come l'insieme di individui chiusi nella prigione delle singole prospettive e accomunati soltanto dalla speranza di riuscire a trovare il proprio cammino interiore.

### III. Narratore, drammaturgo e poeta, August Strindberg

---

<sup>10</sup> G. FARESE, introduzione ad A. SCHNITZLER, *Opere*, Meridiani-Mondadori, Milano, 1993, p. XVIII.

<sup>11</sup> F. CERCIGNANI, *Arthur Schnitzler e il solitario cammino dell'Io*, in «Studia austriaca», Milano, 1992, pp. 71.

nacque a Stoccolma nel 1849 e vi morì nel 1912<sup>12</sup>. Dotato di prolifica vitalità creativa, si accostò a forme letterarie sempre diverse e contraddittorie, sostenute da una costante quanto straordinaria capacità di invenzione e d'espressione linguistica, certamente esito di esperienze vissute in maniera piuttosto drammatica, come l'insofferenza per la famiglia e l'educazione scolastica o le estreme convinzioni politiche. Era figlio di un piccolo commerciante e della domestica di famiglia, fattore che gli procurò un evidente sentimento d'inferiorità e lo portò a sviluppare una personalità esasperata. Studiò lettere a Upsala (1867), e insegnò a Stoccolma, dove divenne precettore in famiglie private. Fu attore mancato, redattore di una rivista assicurativa, allievo telegrafista a Sandhamn, collaboratore e reporter per le sedute parlamentari nelle *Dagens nyheter*, amanuense nella Biblioteca Reale. Ebbe tre mogli. La violenta opposizione alla società letteraria svedese del suo tempo lo costrinse ad abbandonare temporaneamente il paese; ma l'interesse sociale di questo periodo non soffocò l'impegno di revisione e rinnovamento del teatro, culminato nella fondazione dell'*Intima teater* (*Teatro intimo*), attivo a Stoccolma dal 1907 al 1910, che segnò una tappa nella storia del teatro per tecnica di regia e di recitazione, in cui Strindberg fu attore, regista, critico e drammaturgo. «Se le prime opere – precisa Perrelli – s'inseriscono nella tarda scia romantica, rinnovandola, ben presto Strindberg s'impadronì di toni

---

<sup>12</sup> Cfr. D. SOUILLER – W. TROUBETZKOY, *Littérature comparée*, Presses Universitaires de France, Paris, 1997; trad. it. *Letteratura comparata. Per una letteratura mondiale*, vol. III, a cura di G. PUGLISI e P. PROIETTI, Armando, Roma, 2002, pp. 316 e segg.

e motivi naturalistici, che forzò a forme che anticipano la violenza dell'Espressionismo»<sup>13</sup>.

Elemento costante della sua opera è l'autobiografismo, mentre il motivo più appariscente è la misoginia. Le sue opere sono disseminate di incandescenti frammenti d'esistenza: le successive e sempre tragiche, esperienze matrimoniali, le adesioni impetuose e rapidamente dissolte ai varî movimenti politici e ideologici che attraversano il suo tempo o ancora, in campo religioso, il passaggio da un iniziale pietismo, che non sarà mai del tutto rinnegato, a gravi crisi spirituali.

La perpetua instabilità psicologica e ideologica di Strindberg si trova riflessa nella violenza espressiva e nella molteplicità delle forme successivamente adottate per la stesura delle sue opere (drammi, novelle, romanzi, liriche, scritti critici e *pamphlets*). La sua carriera letteraria ebbe inizio col dramma *Maestro Olof* (1871), rivisitazione della riforma religiosa in Svezia, ma il successo giunse col romanzo *Stanza rossa* (1879), satira impietosa della Stoccolma intellettuale del tempo, in cui si valse delle personali esperienze di giornalista. Successive sono le novelle *Destini e avventure svedesi* (1882-91), di natura storica e sapore ibseniano. L'atteggiamento misogino, costante in tutta l'opera di Strindberg, acquista un peso decisivo a partire dai crudi racconti di *Sposarsi*, in due parti (1884-86), il cui spunto occasionale era stato la vasta

---

<sup>13</sup> Cff. F. PERRELLI, *August Strindberg. Il teatro della vita*, Iperborea, Milano, 2003.

polemica contro uno dei pilastri della drammaturgia di Ibsen, *Casa di bambola*. Esperienze personali ed esasperazioni polemiche s'intrecciano ne *Il figlio della serva* (1886), *Inferno* (1897), *Solo* (1903), *Il chiostro* (1902), *Diario occulto*, pubblicato postumo (1963) e in parte nell'ampio *Blå bok* (*Libro blu*, scritto tra il 1906 e il 1912), in 5 volumi.

Il Naturalismo, già presente in opere precedenti, diventa programmatico nei drammi *Il padre* (1887), sull'inevitabilità della sconfitta dell'uomo nella lotta fra i sessi, e *La signorina Giulia* (1888) ove, al motivo erotico, si sovrappone con violenza quello della lotta di classe. La struttura 'a stazioni' della trilogia drammatica *Verso Damasco* (1898-1901) annuncia una rottura nella tradizione teatrale che sarà portata a compimento ne *Il sogno* (1901-02).

Alla frenetica produttività dell'ultimo decennio di vita appartengono ancora opere diversissime per genere e intonazione. Legati all'idea innovativa di teatro che *l'Intima* doveva rappresentare, sono invece i cosiddetti drammi da camera (*Temporale*, *La casa bruciata*, *La sonata degli spettri*, *Il pellicano* e *Il guanto nero*) in cui la rinuncia all'azione oggettiva propria del dramma classico a vantaggio di una vicenda interiore, e lo stile onirico e allucinato anticipano la drammaturgia espressionista ed epica. Da ricordare, infine, il vivo interesse di Strindberg per l'espressione visiva, che si tradusse in una notevole attività pittorica e in sperimentazioni fotografiche tutt'altro che effimere. In una fase matura dell'autore, il suo teatro espressionista-simbolista diviene

più chiaramente un teatro psichico, un processo di proiezione e di sdoppiamento esplicativo delle istanze conflittuali del suo io. Espressione astratta, allegorica e surrealista che annuncia il teatro di tutto il XX sec. «Conscio e inconscio entrano sulla scena in una sorprendente rivelazione dell'io, che preannuncia Freud (da Strindberg non conosciuto), e che incontra, però, un'eco feconda in Pirandello, Kafka, Ionesco e Genet»<sup>14</sup>.

*Ett drömspel (Il sogno)* occupa sicuramente un posto preminente nella letteratura drammatica del secolo scorso per qualità teatrali, novità di linguaggio e libertà di costruzione. La sua lettura evoca sempre combinazioni di immagini diverse che assumono una coerenza insospettabile, suggerisce soluzioni sorprendenti, nessi, collegamenti, movimenti sempre variabili. Trovarsi dinanzi a queste scene vuol dire, secondo Zampa

calarsi nella dimensione del sogno, vivere una realtà che con quella quotidiana ha in comune solo le apparenze, significa riappropriarsi di aspetti della vita logorati dall'abitudine, dalla ripetizione; rilevare analogie invisibili, rapporti imprevedibili. Avere una più acuta intelligenza della vita attraverso il sogno, e interpretare il sogno attraverso il teatro<sup>15</sup>.

*Il sogno* è un'opera in cui i personaggi e i luoghi della realtà si confondono con altri vivi, tolti dalle profondità del sogno; in essa confluiscono elementi figurativi, musicali, architettonici e mimici dell'epoca. Nella nota introduttiva al dramma, Strindberg

---

<sup>14</sup> D. SOUILLER-W. TROUBETZKOY, *op. cit.*, p. 320.

<sup>15</sup> G. ZAMPA, postfazione ad A. STRINDBERG, *Il sogno*, Adelphi, Milano, 1994, IV ed., 2011, p. 118.



afferma:

In questo «sogno» [...] l'Autore ha cercato di imitare la forma sconnessa ma apparentemente logica del sogno. Tutto può avvenire, tutto è possibile, probabile. Tempo e spazio non esistono; su una base minima si realt , l'immaginazione disegna motivi nuovi: un misto di ricordi, esperienze, invenzioni, assurdit  e improvvisazioni. I personaggi si scindono, si raddoppiano, si sdoppiano, svaniscono, prendono consistenza, si sciolgono e si ricompongono. Una coscienza nuova, tuttavia, sovrasta tutto: quella del sognatore<sup>16</sup>.

È incisiva la consonanza con la scrittura pirandelliana, soprattutto per le motivazioni che inducono gli scrittori del periodo a scegliere il sogno come materia, come elemento di una narrativa rivelatrice che sposta il suo baricentro dalle vicende realistiche (esposte nel romanzo ottocentesco) e si dirige energicamente all'interno del nucleo esistenziale degli individui 'nuovi', esseri spesso alla deriva, alla ricerca di un senso sia soggettivo e sia collettivo, appartenenti a un'epoca in cui profonde sono le lacerazioni tra la realt  apparente – spesso illusoria – e i fondamenti veri dell'io.

Lo spettatore, partecipando alla messinscena di queste opere, «lungo il suo cammino di sonnambulo»<sup>17</sup>, trover  *forse* una somiglianza tra il «caos apparente del sogno e il tappeto multicolore della vita, eseguito dalla 'tessitrice del mondo' che dispone prima l'ordito dei destini poi fa la trama con interessi e

---

<sup>16</sup> A. STRINDBERG, *Nota a Il sogno*, cit., p. 11.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 12.

passioni»<sup>18</sup>. L'illusione che germina nell'incertezza (chi rivelerà questa somiglianza avrà il diritto di dire: *forse è così*<sup>19</sup>) appartiene ora, per un paradosso di situazioni, al mondo del reale e non a quello effimero del sogno. Risulta infatti significativo, nel discorso di Strindberg, quell'avverbio *forse* di cui anche Pirandello fa un uso abbondante, al punto da inserirlo nel titolo del dramma *Sogno (ma forse no)*, affinché segnare con esso una linea di 'lettura' e un atteggiamento da tenere: è 'proprio così', 'ma forse no', potrebbe essere anche diversamente, volendo allusivamente denunciare, e da subito un contesto diverso dal reale e dalla tradizione, sia per genere e sia per natura; contesto che richiede un approccio nuovo, illogico e irrazionale, necessariamente vero.

---

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> *Ibidem.*



## PARTE SECONDA

### Il sogno

tra psicologia, estetica e psicanalisi



## CAPITOLO I

Le prime indagini su memoria e psicologia:

gli studi di Binet, Bergson e Séailles

Il quadro storico-letterario fin qui tracciato ha consentito di presentare il sogno nel suo significato e nell'uso che se n'è fatto dall'antichità fino al Novecento. È necessario ora procedere a un'analisi sistematica del sogno mettendo a frutto le sollecitazioni che la psicologia, l'estetica e la psicanalisi hanno offerto alla interpretazione del sogno, un tema estremamente suggestivo e ricco di affascinanti implicazioni. Un imprescindibile termine di confronto sono le teorie psicologiche e psicanalitiche, a partire dai primi studi di Binet e fino alle ricerche di Freud e Jung, indagini che hanno avuto notevoli ripercussioni nel corso del Novecento, con risvolti di carattere artistico e filosofico. La materia onirica è stata per altro oggetto di studio anche da parte della corrente fenomenologica ed esistenzialista che, come vedremo, ha applicato al sogno una indagine di tipo ermeneutico-ontologico già riservata ad altri settori del sapere e della conoscenza.

Durante l'Ottocento e, soprattutto sul finire del secolo, hanno preso consistenza alcune discipline che hanno analizzato, con

strumenti sempre più raffinati, la coscienza, lo spirito, la psiche e le manifestazioni ad esse strettamente connesse, come il sogno o la creazione artistica. Ed importanti filosofi, tra cui Hegel, Dilthey o Schopenhauer, hanno dato un considerevole impulso alle scienze, indagando sui fenomeni più propri dell'individuo, ormai liberato da una visione puramente cogitante di stampo cartesiano, positivista e materialista. Una lettura che ha suggestionato la fervida fantasia di Pirandello è il saggio di Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité* (1892) in cui, secondo i metodi dell'osservazione scientifica, si enucleano i comportamenti e i fenomeni della mente<sup>1</sup>.

Tra i vari concetti elaborati vi è una compiuta indagine sul mondo 'altro', studio che conferma l'esistenza dell'inconscio, talvolta denominato subconscio. Di forte impatto è la riflessione che Binet sviluppa attorno al tema della «disgregazione dell'io», che suggestionò particolarmente Pirandello. Binet afferma:

Alla base di numerosissimi fenomeni della vita psichica, vi è un'alterazione della personalità, uno sdoppiamento, o piuttosto uno spezzamento dell'io. Si nota che in un gran numero di persone [...] vengono generate parecchie coscienze distinte, tra cui ognuna può avere la propria percezione, la propria memoria, e finanche il proprio carattere [...]. È possibile trovare

---

<sup>1</sup> Lo stesso Pirandello nel saggio *Arte e scienza* pubblicato per i tipi di Modè (Roma, 1908) citò esplicitamente Binet e il suo studio sulle alterazioni della personalità (Cfr. L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in *Pirandello. Saggi e interventi*, a cura di F. TAVIANI, Meridiani-Mondadori, Milano, 2006), mostrando sicuro interesse per le sollecitazioni offerte dallo studioso francese. Il saggio di Binet è stato per altro attentamente studiato negli anni Settanta da Graziella Corsinovi, la quale nel saggio *Pirandello e l'Espressionismo* (1979) ha messo in luce la forte impronta psicologista che sostiene la scrittura pirandelliana anche nell'approccio con cui Pirandello si relaziona ai suoi personaggi. Gli apporti scientifici che mettono in evidenza le consonanze tra gli studi di Binet e l'approccio psicologista di Pirandello (che ben si differenzia da quello psicanalista di Freud per le ragioni che saranno esposte in queste pagine) si sono infittiti negli ultimi decenni del Novecento e fino ad oggi. Tra i numerosi contributi non si può trascurare il volume *Pirandello e la stanza della tortura* (1981) di Giovanni Macchia, lo studio di Giancarlo Mazzacurati su *Pirandello nel romanzo europeo* (1987) e quello di François Orsini *Pirandello e l'Europa* (2001).

in condizioni molto diverse dei frammenti di vita psicologica che hanno come caratteristica essenziale di possedere una memoria propria; questi stati non sono percepibili durante la veglia e dunque non lasciano ricordi, ma il ritorno dello stesso stato riconduce i ricordi delle sue manifestazioni anteriori, e l'individuo si ricorda allora tutti i fatti che egli aveva dimenticato durante la vita normale<sup>2</sup>.

Lo scritto ebbe vasta eco fino a suscitare un vivo interesse da parte di Freud. Negli studi di Binet Pirandello trovò una conferma a ciò che egli, da attento studioso ed osservatore delle dinamiche esistenziali, aveva già intuito. E ciò è chiarito anche da alcune riflessioni di Orsini che, ripercorrendo la linea interpretativa della Corsinovi, riconosce in Pirandello una «sussistenza di forze inconsce nel modo di agire degli uomini e la conseguenza capitale che ne deriva, ossia il relativismo delle loro conoscenze»<sup>3</sup>.

Binet fu tra i primi studiosi a decodificare il potenziale della mente: sua, infatti, è la paternità del «quoziente intellettivo» e della misurazione dell'intelligenza. La tipologia di indagine che egli propone non si attiene ad uno modello puramente quantistico, ma presenta ripercussioni anche di tipo filosofico. Il suo ragionamento si sviluppa intorno alla questione della «personalità» e dei «fenomeni» con cui essa si mostra nel tempo. Come Bergson, ritiene che la memoria contribuisca alla creazione di «fatti di coscienza», situazioni che possono restare anche separate, simultanee o succedanee, con l'esito di formare personalità multiple. Circa la

---

<sup>2</sup> A. BINET, *Les altérations de la personnalité*, (1892); trad. it. *Le alterazioni della personalità*, a cura di C. TAVAGNINI, Fioriti, Roma, 2011, pp. 128-129.

<sup>3</sup> F. ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, Pellegrini, Cosenza, 2001, p. 171.



personalità Binet scrive:

La nostra personalità si modifica col tempo; la personalità, infatti, non è un'entità fissa, permanente e immutabile; è una sintesi di fenomeni che varia cogli elementi che la compongono e che è in via di continua e incessante trasformazione. Nel corso di una esistenza si succedono numerose personalità distinte; ed è solo per artificio che noi le riuniamo in una sola [...]. Ciascuno di noi non è uno, ma contiene numerose persone che non hanno tutte lo stesso valore. [...] In una stessa persona diversi fatti di coscienza possono vivere separatamente senza confondersi e dare luogo all'esistenza simultanea di diverse coscienze, e in certi casi, di diverse personalità<sup>4</sup>.

Pirandello si rifà molto agli studi di Binet, e in più opere, come *Uno, nessuno e centomila*, *l'Umorismo* e in varie novelle, egli 'rappresenta' i suoi personaggi forgiandoli sugli assunti psicanalitici dello studioso francese; nel saggio *Arte e scienza*<sup>5</sup>, già dalle prime righe, ne dichiara esplicitamente *l'engagement*. La lacerazione provocata dal perenne conflitto tra la necessità di un'identità da esibire e una 'personalità' fatta di impulsi e istinti, crea individui reali o personaggi letterari che risultano sottoposti all'azione disgregatrice di pulsioni caotiche. Aspetti che sono ben illuminati dagli studi di Calabrese allorché riconosce che «per meglio rappresentare questi personaggi eterodiretti, assenti da sé e *in cerca* di radici ontologiche, Pirandello sceglie spesso figure brutte o deformi, «sconciate» sia nel fisico, coinvolte in vicende paradossali,

---

<sup>4</sup> A. BINET, *op. cit.*, p. 140.

<sup>5</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in *Pirandello. Saggi e interventi*, a cura di F. TAVIANI, cit., pp. 587 e segg.

mendaci verso sé stesse e gli altri»<sup>6</sup>.

Proprio la scomposizione dell'io, dilacerato in frammenti multipli, proprio in quanto espleta una funzione di assoluta necessità, innesta l'atto del volgersi, del *ri*-volgersi verso sé stesso e al mondo esterno con atteggiamento indagatore e osservatore: ogni individuo tenta con instancabile fatica di ricucire i tratti dell'esperienza per ristabilire il senso del vissuto nella sua cornice esistenziale<sup>7</sup>. La presenza di alcuni dati ci dà una spia del margine di collimazione tra l'io razionale e quello misterioso, e tra l'io e l'altro. L'«esperienza» stessa si tramuta in atto, mostrandosi con i segni di quel flusso incessante che la vita ripropone, arbitrariamente e secondo leggi non attribuibili alla (sola) ragione, in forma di ricordi, ora riproposti dal grande archivio umano dei vissuti che è la memoria. Contenitore di sensazioni e di percezioni, essa è formata da tracce che il tempo registra e accumula. E a proposito del rapporto tra percezione e memoria appare utile la riflessione di Bergson secondo cui:

Noi speriamo precisamente di mostrare che gli accidenti individuali si innestano su questa percezione impersonale, che

---

<sup>6</sup> S. CALABRESE, *L'idea di letteratura in Italia*, Mondadori, Milano, 1999, p. 181.

<sup>7</sup> Raffaele Cavalluzzi, analizzando uno dei testi del teatro dei miti, *La nuova colonia*, mostra come sia fortemente presente nella scrittura pirandelliana il concetto della disgregazione dell'io (non soltanto soggettivo ma anche sociale) e il valore utopico dell'egualitarismo. Secondo lo studioso l'opera di Pirandello rivaluta la prospettiva junghiana dell'antropologia della giustizia e della pace, considerata nell'ambito della *Weltanschauung* nichilistica della modernità. La *pièce* infatti, mostrando la condizione di disgregazione sociale, allegoricamente tenta l'integrazione di un gruppo di reietti che si risolve in utopia e in fallimento, sotto l'azione di irrefrenabili forze di potenza distruttiva e di pulsioni irrazionali. In una modernità vittima dei fascismi si aspira ad un riscatto pur nella consapevolezza dell'impossibilità della libertà e dell'uguaglianza. Potere, autorità, forza e violenza sono insiti nel comportamento umano ma ciò non impedisce l'affermarsi di un sogno, quale quello della rigenerazione della carne, in una catena di motivi mitografici e di modelli archetipici che caratterizzano, difatti, tutta l'ultima fase della carriera letteraria pirandelliana. Cfr. R. CAVALLUZZI, *La nuova colonia di Luigi Pirandello*, in «Italianistica», anno 2013, n. 3, pp. 81-86.

questa percezione è alla base della nostra conoscenza delle cose, e che è per averla misconosciuta, per non averla distinta da ciò che la memoria vi aggiunge o vi toglie, che si è fatto della percezione tutta intera una specie di visione interiore e soggettiva, che non si differenzerebbe dal ricordo se non per la sua maggiore intensità<sup>8</sup>.

Ma la citazione risulta interessante anche per un'altra fondamentale questione: Bergson pone l'accento sui concetti di «ricordo» e di «memoria» e sulla loro pregnanza semantica. Differenza che deriva da fattori di qualità, determinati proprio dall'esperienza e dalla percezione del mondo sensibile. Se il ricordo si limita a riportare alla mente il passato e le sensazioni che esso evoca, la memoria assolve perennemente a una funzione di integrazione, acclimatandosi in una sintesi temporale, fatta di frammenti che nascono dalla differenziazione di elementi. Se così non fosse, del resto, se il passato non illuminasse il presente, noi vivremmo costantemente nell'istante e le nostre azioni sarebbero sempre e solamente arbitrarie, sganciate da motivi esistenziali.

Tuttavia è necessario, secondo il parere di Civita, «separare idealmente il lato soggettivo della percezione, che inerisce alla memoria e allo spirito, da quello oggettivo, impersonale, che fornisce la base di ogni concreto percepire»<sup>9</sup>. Fatta questa distinzione, il dato puramente oggettivo andrà tendenzialmente a coincidere con la realtà, con la cosa in sé. Ma qual è l'origine e la

---

<sup>8</sup> H. BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), trad. it. *Materia e memoria. Saggio sulla relazione del corpo allo spirito*, in H. BERGSON, *Opere. 1889-1896*, a cura di P. A. ROVATTI, Mondadori, Milano, 1996, pp. 244-245.

<sup>9</sup> A. CIVITA, *La filosofia del vissuto*, Unicopli, Milano, 1982, p. 367.

natura della memoria? Perché a parità di condizioni iniziali il processo rievocativo conduce a risultati diversi?

L'esplorazione percettiva dell'oggetto esibisce aspetti sempre nuovi di sé, mediante una progressiva modificazione del suo senso complessivo, del suo sistema: arricchimento dell'oggetto che avanza di pari passi con una progressiva riemersione dei luoghi abissali della memoria e della coscienza. All'intelletto giungono immagini-ricordo di eventi già vissuti, che si manifestano in modo diverso e in forma articolata. I vari livelli della memoria non sono sede di ricordi diversi; quel che muta è solo il grado di tensione e dilatazione dei sensi e della loro percezione: più si procede verso il profondo, più la tensione si allenta. Così facendo, ogni ricordo tende ad arricchirsi di particolari, tornando poi in forma rinnovata alla sua essenza originaria: «Le varie fasi della percezione distinta corrispondono a livelli diversi di coscienza, e ogni livello, possiamo dire, corrisponde a una certa disposizione, a un certo atteggiamento di coscienza»<sup>10</sup>. La coscienza allora non può che essere composta anche dalla memoria che conserva il passato in cui già esistono i germi della proiezione futura. Per Pirandello la memoria, affascinante quanto primario alveo dell'esistenza, non può essere materialistica, perché materialistica non è la coscienza. La memoria non si limita a rappresentare, o ricordare, il passato, le sue sensazioni e i suoi oggetti, ma riusa questa materia, anche in modo

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 369.

‘giocosio’, sempre incontrollato e per arbitrarie associazioni, non interrompendo mai il flusso vitale che dura per tutto l’arco dell’esistenza stessa.

È possibile trovare un riscontro a simili concetti ad esempio ne *Il fu Mattia Pascal* allorquando il protagonista afferma:

Ogni oggetto in noi suol trasformarsi secondo le immagini ch’esso evoca e aggruppa, per così dire, attorno a sé. Certo un oggetto può piacere anche per sé stesso, per la diversità delle sensazioni gradevoli che ci suscita in una percezione armoniosa; ma ben più spesso il piacere che un oggetto ci procura non si trova nell’oggetto per sé medesimo. La fantasia lo abbellisce cingendolo e quasi irraggiandolo d’immagini care. Né noi lo percepiamo più qual esso è, ma così, quasi animato dalle immagini che suscita in noi o che le nostre abitudini vi associano. Nell’oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi, l’accordo, l’armonia che stabiliamo tra esso e noi, l’anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi<sup>11</sup>.

La memoria riattiva l’esperienza, ripropone quanto l’individuo ha vissuto in un suo momento storico, *riattualizzando* le immagini attraverso i ricordi e le sensazioni, che misteriosamente si trasferiscono al livello agente del «qui ed ora». Come la *madelaine* proustiana, i sensi coadiuvano la memoria, che risale dal fondo ed emerge nella sfera tangibile e corporea, reale e concreta. La memoria è un dialogo con sé stessi, la funzione organizzatrice di un’esistenza che ritrova una sintesi nel divenire dell’esistenza

Una suggestiva sintesi che fonde vissuto e memoria in

---

<sup>11</sup> L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi*, Meridiani-Mondadori, Vol. I, Milano, 2010<sup>13</sup>, p. 342.

Pirandello è stata certamente tracciata da uno dei suoi conterranei, Leonardo Sciascia il quale emblematicamente vede nella conclusione (forse mancata) dei *Giganti della montagna*, proprio il senso più alto di un testamento artistico, spirituale ed umano, raffigurato da un oggetto specifico. Alla scelta di Pirandello di inserire in mezzo alla scena un grande olivo saraceno, Sciascia dice che esso olivo trasmigra semanticamente «da simbolo di un luogo a simbolo della Memoria, [...] che in quel 'luogo di metamorfosi' si è trasformata in olivo: terragna, profondamente radicata, liberamente stormente ora ai venti acri che vengono dalla zolfara, ora a quelli salmastri (anche di sale comico) che vengono dalla marina»<sup>12</sup>.

Il rapporto tra memoria, vissuto e opera d'arte era stato già ampiamente affrontato da Gabriel Séailles in *Essai sur le génie dans l'art*<sup>13</sup>, studio che influenzerà non marginalmente, tra gli altri, anche Bergson e Delacroix. La psicologia della creazione costituisce il punto d'avvio e il campo prediletto delle ricerche. Riconoscendo la particolarità del senso dell'arte, Séailles ritiene che il genio non debba essere considerato come un «mostro»; esso è un fatto umano, una differenza di grado fra le facoltà soggettive individuali e non di natura o essenza<sup>14</sup>. Con una certa acribia, Séailles avvia una discussione tra umanità e personalità geniale: tra le due sfere non si verifica tanto una frattura quanto una

---

<sup>12</sup> L. SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano, 1989, pp. 49-50.

<sup>13</sup> Cfr. G. SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, Paris, Alcan, 1883; sull'influenza di Séailles in Pirandello, cfr. anche C. VICENTINI, *L'estetica in Pirandello*, Mursia, Milano, 1970.

<sup>14</sup> Cfr. E. FRANZINI, *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Unicopli, Milano, 1984, p. 43.

contiguità, che consente al genio di 'mostrarsi' come se fosse un naturale «a priori della realizzazione», insito in tutte le facoltà dell'uomo, con la capacità di condurle al massimo grado della loro espansione.

Il genio è *oggettivo*, «e la bellezza vivente nelle sue leggi è divenuta potenza, una potenza regolata, capricciosa e feconda, capace di tutte le metamorfosi»<sup>15</sup> e sottomessa alle sole leggi della natura. Il genio è un fenomeno caratteristico dell'uomo ed è dunque necessario «studiare questa potenza creatrice in tutte le sue forme, sottolineare il suo ruolo nei diversi atti dell'intelligenza [...] e della natura; mostrare infine come l'immagine gli permetta di affrancarsi, di esprimersi liberamente in una materia che non più gli resiste»<sup>16</sup>. La vita interiore delle immagini permette la creazione del mondo spirituale che è l'universo dell'arte; essa si sostanzia nella sintesi *geniale* dei movimenti vitali e multiformi dello spirito. «Il genio, vivente unione fra lo spirito e le cose», conferma Franzini, «mostra dunque il passaggio incessante e insensibile della natura allo spirito e dello spirito alla natura, il legame fra soggetto e oggetto, fra la bellezza in noi e quella che realizza l'universo sensibile»<sup>17</sup>.

Séailles insiste sul concetto di genio come *fecondità* dello spirito; esso è capace di organizzare idee, produrre immagini,

---

<sup>15</sup> G. SÉAILLES, *op. cit.*, pag. VII.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>17</sup> E. FRANZINI, *op. cit.*, p. 45.

decodificare segni in modo spontaneo, senza impiegare le strutture del *logos*, del pensiero riflessivo. L'attività spirituale costruttiva si impone, in primo luogo nella presenza sensibile, in quella sintesi di sensazioni tattili, visive, che costituiscono la vera e propria sensazione attraverso il corpo senziente. Il genio non è prerogativa specifica dell'arte ma appartiene a tutte le manifestazioni della vita: è un «bisogno d'essere» che viene espresso da tutte le metafisiche e da tutte le religioni, una neoplatonica identificazione fra armonia e bellezza che rivela un substrato metafisico. L'arte nasce da una sensazione che si origina nel nostro spirito attraverso immagini. L'immaginazione, quale facoltà «riproduttiva», generata dalla fusione con la memoria, testimonia la *durata* dello spirito e la continuità temporale della vita.

Un ulteriore aspetto di considerevole importanza è che l'immagine non è una realtà inerte ma si prolunga in movimento; interviene, cioè, nel mondo delle forze attraverso azioni semoventi in cui confluiscono le energie proprie dello spirito. La vita stessa è caratterizzata dal movimento, dall'azione fisiologica, dal muoversi del corpo e dei suoi organi: in questo rapporto fra l'immagine, lo spirito e il movimento è contenuto il germe dell'arte. Grazie alle sue proprietà cinestetiche, l'arte crea immagini attraverso il movimento percettivo che si muove tra i segni e i simboli, rintracciabili nel vissuto e nell'esistente. Non si



riduce, l'immagine, a «riproduzione passiva» delle cose: ha in sé la vita psicologica e sociale di chi immagina, le sue abitudini e le sue profonde emozioni in corrispondenze simboliche: le «cose» sono cariche di immagini e di metafore involontarie, «l'oggetto che contempliamo non è mai solo ma vive su uno sfondo, compreso in un quadro la cui bellezza dipende dalle ricchezze interiori e dal genio poetico che le ordina»<sup>18</sup>.

Così definita, l'immaginazione consente di allargare gli orizzonti della sensibilità, costruendo realtà spirituali oggettive e autonome; è creatività che possiede un *Lebensgefühl*, un «sentimento della vita» che si incardina con l'*Erlebnis*, il vissuto e i suoi oggettivi processi di formazione spirituale, seguendo una definizione esposta già da Dilthey<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>19</sup> Il concetto di *Erlebnis*, che approfondiremo più innanzi, era stato ampiamente trattato anche dal filosofo tedesco Wilhelm Dilthey. Il «vissuto» è un'esperienza interiore che consente all'individuo di conoscere gli eventi, l'oggetto e gli accadimenti storici secondo una esplicita finalità. Non atto conoscitivo isolato ma componente della vita psichica individuale che rimanda alla totalità, collegandosi organicamente con tutti gli altri atti e gli altri vissuti, in un rapporto di tipo dinamico: «La coscienza storica della finitudine di ogni fenomeno storico, di ogni situazione umana e sociale, [...] è l'ultimo passo verso la liberazione dell'uomo. Con esso l'uomo perviene alla sovranità di attribuire ad ogni *Erlebnis* il suo contenuto e di darsi a esso completamente, con franchezza, senza il vincolo di nessun sistema filosofico o religioso. La vita si libera dalla conoscenza concettuale e lo spirito diventa sovrano dinanzi alle ragnatele del pensiero dogmatico. Ogni bellezza, ogni santità, ogni sacrificio, rivissuti e interpretati, schiudono delle prospettive che rivelano una realtà. E così pure attribuiamo a tutto ciò che c'è di malvagio, di temibile e di brutto in noi, un posto nel mondo, una realtà sua propria, che deve essere giustificata nella connessione del mondo: qualcosa su cui non ci si può illudere. E di fronte alla relatività si fa valere la continuità della forza creatrice come l'elemento storico essenziale. Così l'*Erleben*, dall'intendere, dalla poesia e dalla storia deriva un'intuizione della vita, la quale esiste sempre *in e con* questa. La riflessione la eleva a distinzione e a chiarezza concettuale. La considerazione teologica del mondo e della vita viene riconosciuta come una metafisica che poggia su una visione unilaterale, non arbitraria cioè ma parziale della vita, e la dottrina di un valore oggettivo della vita come una metafisica che va oltre ogni possibile esperienza. Ma noi abbiamo esperienza di una connessione della vita e della storia, in cui ogni parte ha un significato. Come le lettere di una parola, la vita e la storia hanno un senso, e come una particella o una coniugazione, nella vita e nella storia vi sono momenti sintattici che hanno un significato. Ogni uomo procede alla sua ricerca. Nel passato si è cercato di penetrare la vita in base al mondo; ma c'è solo la via che procede dall'interpretazione della vita al mondo, e la vita esiste solo nell'*Erleben*, nell'intendere e nella comprensione storica. Noi non cerchiamo nella vita nessun senso del mondo. Noi siamo aperti alla possibilità che il senso e il significato sorgano soltanto nell'uomo e nella sua storia. Ma non nell'uomo singolo, bensì nell'uomo storico». W. DILTHEY, *Kritik der historischen Vernunft* (1890), trad. it. *Critica della ragione storica*, a cura di P. ROSSI, Einaudi, Torino, 1982, pp. 383-384.

La vita non è infatti incoscienza e spontaneità ma armonia che si trasferisce in strutture artatamente organizzate: il sentimento della vita presente alla coscienza «si rappresenta in un corpo di immagini attraverso un lavoro analogo a quello in cui la natura costruisce un corpo vivente»<sup>20</sup>. L'immaginazione creatrice è, per natura, il genio che dirige il pensiero scientifico verso la verità, la cui strada si identifica con quella della vita. Attraverso i movimenti del corpo e una «memoria motrice» l'immaginazione partecipa alla vita interiore dei ricordi e agli atti armonicamente organizzati del nostro corpo, che è la vita nel suo intimo divenire, fatto di tensioni ed impulsi costruttivi. Il genio gode di un'identità che sa affermarsi nella propria autonomia e libertà e crea un linguaggio proprio atto ad esprimere la sua potenza. Questo mondo è il mondo dell'arte che la vita genera, regolata da un gioco che offre «lo spettacolo e l'illusione di una natura tutta spirituale»<sup>21</sup>.

L'opera d'arte che ne consegue è una concreta costruzione della vita, che nasce dalle emozioni di un artista in cui si confondono e interagiscono idee, sensazioni ed immagini, tutte insieme prima condensate dallo spirito e poi manifestate in sentimento e in forme viventi. L'articolato processo costruttivo del genio si rende possibile solo perché l'artista è un 'lavoratore', capace di infondere le proprie forze in ciò che produce vivendo,

---

<sup>20</sup> G. SÉAILLES, *op. cit.*, p. 128.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 153.

forze fisiche e intellettuali, spirituali e naturali, in una parola, vitali, che si concretano nell'atto unico e geniale dell'ispirazione

L'opera d'arte è in primo luogo un'idea confusa, un'emozione intensa e indeterminata che si *segmenta* nella vita dello spirito, trasformando in forma vivente le immagini e le idee; è anche un sentimento dell'artista che risveglia un analogo sentimento nello spettatore che *sente e prova* l'opera ancor prima di giudicarla. Séailles considera l'opera d'arte un *flusso* della vita, un gioco, uno specchio in cui la vita si presenta: guardando in essa si contempla la bellezza. L'arte cerca l'oggetto nell'immagine, nella sua intrinseca armonia, secondo un raffinato movimento che si configura in un linguaggio strutturato secondo abili 'giochi' di apparenze. Il movimento è, perciò, una lingua attraverso cui l'artista parla; una lingua di linee, di suoni, di colori, quella «lingua dei movimenti multipli della mano, dell'orecchio che è più della lingua del suo spirito: è la lingua del suo corpo, la lingua di cui tutta l'organizzazione fisiologica e psicologica è lo strumento, è più della sua lingua materna, è il suo linguaggio naturale»<sup>22</sup>.

Dall'indagine sul genio deriva un'anatomia del *Leib*, il corpo vivente dell'artista che, creando arte, realizza la sua espressione con un suo 'stile', come un pensiero visibile delle sue componenti esistenziali: l'artista è «l'artigiano della sua anima» e

---

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 229.

la sua genialità consiste nell'unità creativa che riesce a porre fra sentimento, concezione ed esecuzione: l'opera eseguita è lo spirito visibile nel corpo che si è creato. La vita, in quanto concetto filosofico, ha una sua tradizione e non può esser liquidata, conclude Franzini, come «residuo di un confuso misticismo monistico: Nietzsche, Dilthey, Simmel, Lukács ed ancora prima Schopenhauer, vedono in essa il principio dell'attività, il punto d'unione della realtà esteriore e della nostra soggettività psicologica, il vivificarsi in forme e idee della tentacolare vita della natura»<sup>23</sup>.

Gli argomenti fin qui esposti si inseriscono nel dibattito di un Ottocento che alligna tra i nuovi metodi scientifici e le acute riflessioni filosofico-umanistiche. L'affermarsi di scienze come la psicologia e la sociologia, o di correnti filosofiche come la fenomenologia, incoraggiano un'esplorazione dentro e intorno all'individuo e alla sua esistenza, indagine che ormai non può limitarsi ai soli dati fenomenici o a riduzioni naturalistiche; essa esige la comprensione della «vita», della «coscienza» e dei «vissuti» nella loro complessità, essendo – queste componenti – metafora delle eterogenee strutture costitutive dell'io e della società. Una nuova luce sul mondo dell'esperienza interiore nel suo rapporto 'produttivo' con l'esterno, con l'altro; una questione che è stata ben espressa da Dilthey:

---

<sup>23</sup> E. FRANZINI, *op. cit.*, p. 62.

La vita spirituale di un essere umano è una parte, isolabile solo per astrazione, dell'unità vivente psico-fisica in cui si configura una esistenza e una vita umana. La «realtà di fatto» che costituisce l'oggetto delle scienze storico-sociali, è il sistema di questa unità di vita<sup>24</sup>.

Ne consegue che l'arte ha una funzione specifica: quella di ricreare un universo che favorisca il coacervo di espressioni tra scienza (come psicologia, ontologia e metafisica) e azione creatrice del genio; insieme esse posseggono la forza di produrre quelle ricomposizioni sinestetiche capaci di diventare metafora dell'individuo, perché *parlano* densamente dell'individuo: in esse ognuno può *ri*-specchiarsi, cogliendo le umane prerogative, anche le più nascoste, ora raffigurate in forma d'arte. A questa natura appartiene l'articolata creazione artistica di Luigi Pirandello.

---

<sup>24</sup> W. DILTHEY, *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883) trad. it. *Introduzione alle scienze dello spirito*, a cura di G. B. DEMARTA, Bompiani, Milano, 2007, p. 29.

## CAPITOLO II

### Il sogno in psicanalisi: Freud e Jung

La decodificazione del linguaggio onirico e il significato delle sue «rappresentazioni», la contestualizzazione del sogno nel corpo e nella memoria del sognante, è stato oggetto di studi da parte di numerosi 'osservatori', psicologi e specialisti della mente che hanno condotto un'indagine incentrata sui sogni, sui comportamenti e sul vissuto di pazienti affetti da patologie psichiche più o meno gravi. Dagli esiti di tali studi derivano soluzioni, più o meno empiriche, che informano sul ruolo che il sogno assume nella dimensione esistenziale di ogni individuo.

Tra essi occupa sicuramente un ruolo di preminenza l'opera del filosofo tedesco Sigmund Freud che, con *l'Interpretazione dei sogni*, scritta nel 1899 e pubblicata nel 1900, ha posto una pietra miliare per l'analisi scientifica del sogno: con lui nasce la *psicanalisi*. La sua indagine è stata condotta su un cospicuo numero di pazienti e dai racconti onirici che essi riferivano Freud ha stilato un 'codice' che resta di assoluta importanza per decifrare i linguaggi e i significati del sogno in relazione col suo sognante.

Va detto subito che molte teorie freudiane sono state

successivamente superate da altri studiosi – alcuni, allievi dello stesso Freud –, tra cui spicca certamente Gustav Jung. L'indagine psicoanalitica di Freud muove dal principio secondo cui «tutto il materiale che compone il contenuto dei sogni deriva in un modo o nell'altro dal vissuto che, quindi, nel sogno viene riprodotto o riportato»<sup>1</sup>. Il sogno è in stretta relazione col vissuto, con la memoria del sognante e deriva da una rielaborazione di fattori connaturati al desiderio e al corpo. Non è possibile quindi dissociare il sogno dal corpo del suo sognante. Il sogno crea una situazione (o evento) in cui confluiscono tutti i frammenti dei pensieri onirici, e propone una raffigurazione di cui è possibile 'leggere' il nesso. Ancora Freud dimostra che «le combinazioni oniriche non sono costituite da componenti casuali e disparate del materiale del sogno, ma da componenti che hanno fra loro un più stretto rapporto»<sup>2</sup>. Si tratta, quindi, di nessi che prendono il nome di «relazioni casuali».

L'elaborazione che propone la 'rappresentazione onirica' può essere, dunque, 'letta' e 'compresa'; in essa non infieriscono elementi innaturali o *extra-umani* (come si credeva nel periodo classico) e la sua natura va rintracciata tutta nell'uomo, nell'individuo che produce il sogno, nel suo *inconscio*. Ogni individuo sogna, pur quando non ricorda. Il contenuto onirico da un livello *latente* emerge in superficie, dove si fa 'riconoscere' dal pensiero razionale, assumendo quindi un aspetto comprensibile,

---

<sup>1</sup> S. FREUD, *Die Traumdeutung* (1900); trad. it. *L'interpretazione dei sogni*, a cura di D. IDRA, Einaudi, 2012, p. 21.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 287.

come una sorta di «indovinello», che il sognante, o chi per lui, è in grado di decifrare, analizzandolo in una chiave metaforica e mimetica. Il sogno si configura in un modo ma intende esprimere un concetto ulteriore, come nella relazione tra significato apparente e significante simbolico, come una sorta di allucinazione, stando a quanto indica lo stesso Freud: «Il sogno *allucina*, sostituendo i pensieri con allucinazioni; propone delle immagini soprattutto visive che danno forma a una situazione, come attuale: *drammatizza un'idea*»<sup>3</sup>.

Secondo l'indagine freudiana i sogni hanno origine nell'individuo, nel desiderio, nella libido, nella pulsione fisica ed emotiva, soprattutto di carattere sessuale, ma sempre e comunque in componenti insite nel soggetto sognante. Lo scardinamento del frammento sedimentato nella memoria, emerge per il bisogno di una rimozione del desiderio o dell'emozione del sognante: il «ritorno del rimosso», si prefigura in forma onirica: «una reazione a tutto ciò che è nello stesso momento presente come attuale nella mente di chi dorme»<sup>4</sup>. Questo particolare marca una prima divergenza con l'allievo Jung. Nel trattato *La libido: simboli e trasformazioni* (1912) incentrato sul sogno, sull'inconscio e sulla libido, Jung, a differenza di quanto sostiene Freud, nega che le pulsioni si possano addensare nella sola sfera della libidine o della sessualità, ma ritiene che la loro origine vada ricercata nella intera

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 251.



sfera vitale dell'individuo, in una dimensione non soltanto soggettiva, ma anche collettiva e trascendentale<sup>5</sup>. Jung si sofferma in modo particolare sul valore delle relazioni umane: tramite esse, ogni individuo empaticamente assorbe frammenti e sensazioni che si sedimentano nel proprio inconscio: una considerazione, questa, di notevole rilievo che sposta il centro propulsore dei sogni che non si creerebbero più secondo «relazioni casuali» (come ritiene Freud) ma a seguito di «libere associazioni» scaturite da fattori rintracciabili sia *nel* soggetto e sia *oltre* il soggetto.

Il concetto junghiano ha un'ampia eco sia nella scienza che negli studi di intellettuali affascinati dai misteri della mente e dal potere che essi esercitano sui comportamenti umani; tra le scienze psicanalitiche maggiormente riconducibili a quest'approccio vi è la *Gestalt*, che si basa su un appressamento psicologico non di tipo quantistico, come per la tradizionale psicanalisi, bensì umanistico. Secondo Ginger, tra i massimi teorici delle metodologie gestaltiche, «il sogno permetterebbe l'integrazione della memoria individuale con la memoria collettiva, assicurando così una essenziale funzione di sintesi fra ciò che è innato e ciò che viene acquisito»<sup>6</sup>. Come abbiamo constatato nel capitolo precedente la stessa idea è adombrata in qualche modo anche da un autorevole 'studioso della memoria' come Bergson, il quale sostiene che «il sogno, rallentando

---

<sup>5</sup> Cfr. C. G. JUNG, *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912); trad. it. *La libido: simboli e trasformazioni*, a cura di R. RAHO, Bollati Boringhieri, Torino, 1965.

<sup>6</sup> S. GINGER, *La Gestalt – L'art du contact* (1995), trad. it. *Gestalt, l'arte del contatto*, a cura di M. SASSONE, Mediterranee, Roma, 2005, p. 87.

il gioco delle funzioni organiche, modifica soprattutto la superficie di comunicazione tra l'io e le cose esterne. Non misuriamo più allora la durata, ma la sentiamo: da quantità ritorna allo stato di qualità»<sup>7</sup>.

Risulta allora evidente che ogni individuo possiede una parte razionale, *conscia*, ed una parte irrazionale, *inconscia*, e che le due sfere 'dialogano' tra loro producendo effetti, che spesso si prefigurano in sogni; l'elaborazione scaturita dal 'dialogo' interiore non dipende dunque soltanto da dinamiche solipsistiche: terreno fecondo e inalienabile per la sua creazione sono anche le relazioni oggettuali tra l'individuo, le cose e il mondo. È possibile, a questo punto, definire un ulteriore aspetto di cardinale importanza: il sogno è la riproposizione di ricordi, in forma di immagini, derivanti dalla memoria. L'individuo, epifenomeno dell'esistenza, risulta composto da due sfere coesistenti: il tangibile, quanto conoscibile reale e l'intangibile, quanto misterioso subliminale. Distinzione che appare di fondamentale importanza per la natura di questa dissertazione: Pirandello, con le sue opere, non fa che accendere i riflettori sui due mondi appena enunciati, concentrandosi con indiscutibile fascino soprattutto su quello, invisibile ai sensi fisici, del subliminale.

---

<sup>7</sup> H. BERGSON, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris, 1889; trad. it. *Saggio sui dati immediati della coscienza*, a cura di A. ROVATTI, Cortina, Milano, 2002, p. 130.



## **PARTE TERZA**

Luigi Pirandello e la fenomenologia:

Una proposta di lettura



## CAPITOLO I

### Luigi Pirandello e l'Espressionismo

Le opere di Luigi Pirandello sono state sottoposte durante gli scorsi decenni a indagini critiche tutt'altro che convergenti. La complessità dei contenuti e dei generi (letterari e *meta*-letterari), le polifonie stilistiche e le varietà strutturali, di singolare carattere sinestetico, fanno della produzione pirandelliana una partitura polimorfa, 'leggibile' da varie prospettive analitiche. Lo stesso Pirandello, in *Arte e coscienza d'oggi* ha osservato:

La filosofia moderna ha mirato a spiegar l'universo come una macchina vivente, e s'è ingegnata di precisar la conoscenza che ne abbiamo. È poi passata a stabilire il posto dell'uomo nella natura, a interpretare la vita e a dedurne gli scopi. Ma questo spirito moderno è profondamente malato, non dà risposte [...] A me la coscienza moderna dà l'immagine di un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or tristi or minacciose, d'una battaglia notturna, d'una mischia disperata, in cui s'agitino per un momento e subito scompaiano, per riapparirne delle altre, mille bandiere, in cui le parti avversarie si siano confuse e mischiate, e ognuno lotti per sé, per la sua difesa, contro l'amico o contro il nemico. È in lei un continuo cozzo di voci discordi, un'agitazione continua. Mi par che tutto in lei tremi e tentenni. [...] Che avverrà domani? Siamo certamente alla vigilia d'un enorme avvenimento. E sorgerà forse anche adesso il genio che stendendo l'anima alla tempesta che appressa, al mare che dilagherà rompendo ogni argine e

ingojando le rovine, creerà il libro unico, secolare, come in altri tempi è avvenuto<sup>1</sup>.

Le soluzioni desunte dallo scrupoloso scandagliamento scientifico risultano spesso antitetiche e, stando alla riflessione critica, si potrebbe affermare che Pirandello 'è il tutto ed il contrario di tutto'. Quel *causo* da cui egli prende vita, prefigurato come microcosmo ricco di elementi variegati e cangianti, a cui si riconducono i germi delle sue opere, invoglia ad una più attenta lettura, forse meno 'storicizzata', o costretta in filoni estetico-filosofici tradizionali che, talvolta, risultano desueti: una nuova ermeneutica, scevra di radicamenti ideologici, che sappia tener conto degli avanzamenti prodotti dalla critica negli ultimi anni, sia in termini di indagine antropologica e filosofica, e sia in termini di analisi letteraria.

E non sono pochi gli studiosi che, con curiosità e acribia, hanno affrontato l'opera di Pirandello, anche sfidando le soluzioni a cui autorevoli critici erano approdati. Luigi Pirandello è uno scrittore di «natura filosofica», come egli stesso afferma in modo eclatante nella prefazione ai *Sei personaggi*. L'attenta lettura delle sue opere non può che confermare la natura ragionativa, l'atteggiamento esplorativo e l'ingegno sottilissimo della sua riflessione. Singolari risultati di un artista che si è interrogato, arrovellandosi non poco, sui destini, sulle azioni e sui sentimenti dell'individuo, senza mai abbandonare il faro luminoso del *vero*,

---

<sup>1</sup> L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, in *Pirandello. Saggi e interventi*, cit., pp.189-190.

da cui si è lasciato costantemente abbagliare, e sotto i cui strali ha esposto le *anime* di sventurati personaggi, traendoli da un abisso fosco, misterioso e surreale.

Col tempo l'esame della scrittura di Pirandello si è affinato; sono stati tracciati nuovi reticoli argomentativi i cui esiti restituiscono inferenze e deduzioni di particolare suggestione e importante valore esegetico. A supporto del presente lavoro, si sono messi a frutto i contributi critici più significativi.

Un adeguato spazio va riservato alla *formazione* del poeta *giurgintano*, aspetto che, in parte, è stato trascurato da un certo filone di studi ma che appare di incisiva importanza per seguire compiutamente la parabola esistenziale di Pirandello. Risulterebbe inopportuno infatti sradicare l'intellettuale, studioso e creatore d'arte, dalla 'sua' cultura mitteleuropea dell'Ottocento e del primo Novecento, periodo che vede il fiorire e il dilagare di espressioni e fenomeni culturali e artistici di grande senso, che assunsero ben presto una fondamentale importanza nello scenario internazionale, come per altro ben evidenzia Orsini nel saggio *Pirandello e l'Europa*<sup>2</sup>. Fermenti dirompenti, innovativi, i cui significati, le cui forme sono ampiamente rinvenibili nelle opere di Pirandello.

Gli anni di Bonn, la continua frequentazione della capitale francese, la conoscenza di teorie artistiche, di registi e attori,

---

<sup>2</sup> Cfr. F. ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, cit.



teorici della scena, della filosofia e della letteratura provenienti da una Europa profonda e fibrillante, per Pirandello assumono il valore di una necessità irrinunciabile; da intellettuale impegnato, egli non riconosce più nella sua Italia stanca e decadente la culla della cultura che era stata in passato. In un accorato articolo, tra le varie domande, egli si chiede: «Quando attueremo finalmente la concezione nuova d'una Italia d'oggi, che faccia a suo modo, cosciente di sé e de' suoi nuovi destini, d'una Italia che non sia più né retorica né forestiera?»<sup>3</sup>. Egli ormai predilige i salotti parigini, le aule universitarie tedesche, i teatri londinesi, i circoli portoghesi, o le scuole artistiche dell'est Europa e negli ultimi anni della sua vita soprattutto l'America, Paese in cui intravede il senso della modernità<sup>4</sup>.

La varietà degli stili artistici, letterari e *meta*-letterari della scrittura pirandelliana, i continui rimandi alle correnti filosofiche soprattutto del secondo Ottocento, fanno di Pirandello un autore di indiscutibile complessità e originalità. I temi e le questioni sociali impellenti, scaturite principalmente da dense riflessioni antropologiche, stuzzicano attivamente la curiosità e la sensibilità di Pirandello, che non si priva di partecipare ai grandi dibattiti sull'essere e sull'esistere.

---

<sup>3</sup> L. PIRANDELLO, *Altrove* pubblicato in «Natura ed Arte», I, 15 febbraio 1909, rip. in *Pirandello. Saggi e interventi*, cit., p. 959.

<sup>4</sup> Sulle relazioni tra Pirandello e la cultura europea si veda anche F. DE MICHELE e M. RÖSSNER (a cura di), *Pirandello e l'identità europea*. Atti del Convegno internazionale di studi pirandelliani, Graz 18-20 ottobre 2007, Metauro, Pesaro, 2007.

La sua attività di acuto intellettuale si inserisce prolificamente in un tale scenario, interpretando le aspirazioni di lettori, scrittori e artisti che pur con qualche ritrosia hanno trovato l'occasione per confrontarsi attivamente con le profonde riflessioni di un intellettuale, per forza di cose, 'nuovo'. Per quanto una certa critica si sia orientata ad affrancare Pirandello da interessi e contesti di carattere esclusivamente filosofico è altrettanto indispensabile incoraggiare un *telos* che adombri filoni di pensiero trasversali, di natura non soltanto filosofica, ma anche artistica e letteraria.

L'attenzione, ad esempio, di Bergson al ruolo della memoria, o di Binet alle prime indagini di carattere psicoanalitiche, finì per influenzare non solo le scienze ma anche le arti, e lo stesso Pirandello ne sarà intensamente suggestionato. In questa direzione si è mosso un indirizzo di studi che ha esplorato, ad esempio, le confluenze tra Pirandello e l'Espressionismo, un filone di pensiero che prende le mosse proprio dalla 'scomposizione dell'io' e dagli influssi dei fenomeni inconsci<sup>5</sup>. Esso si diffuse nei primi decenni del Novecento ed ebbe come centro d'irradiazione la Germania in reazione al Naturalismo e all'Impressionismo. Si declinò in varie forme accomunate da un uso libero e soggettivo del mezzo artistico. Il termine "Espressionismo" fu adoperato la prima volta nel 1909 con Behne nel *Der Sturm* in cui compare l'assioma: *Deutsche*

---

<sup>5</sup> Cfr. P. CHIARINI, *L'Espressionismo tedesco, storia e struttura*, Silvy, Scurelle (Tn), 2011, pp. 4 e segg.

*Expressionisten*<sup>6</sup>. Il movimento trovò larga diffusione soprattutto in ambito pittorico, con artisti che tesero a esprimere nella esasperazione delle forme e dei colori il mondo soggettivo dell'artista e insieme il dramma e la crisi dell'individuo e della società: intento dell'artista espressionista era appunto quello di creare un'arte di pura espressione intima.

L'opera espressionista diviene uno schermo, uno sfondo sul quale si proietta il drammatico travaglio della vita interiore. L'Espressionismo trova importanti premesse in artisti come Munch, van Gogh e Gauguin e significativi riferimenti all'arte popolare, alle culture primitive e all'espressione musicale. Ebbe come importanti centri di elaborazione e di irradiazione i gruppi *Die Brücke*, connotati da forti interessi umani e da un incisivo accento di protesta e di ribellione.

Esso favorì in letteratura la crisi dei linguaggi artistici, crisi che si protrasse durante i primi decenni del XX secolo. Con l'Espressionismo il mondo diviene una «proiezione del soggetto»<sup>7</sup>, mentre lo spazio assume «il senso della visione e della rappresentazione»<sup>8</sup>; la visione prende il posto dell'analisi, della descrizione e della psicologia divenendo, *ispo facto*, il nuovo 'campo di indagine'; la parola *espressionismo* non è più usata per rendere un oggetto ma si identifica col sentimento (sia esso estasi,

---

<sup>6</sup> A. BEHNE, *Deutsche Expressionisten*, in «Der Sturm», Berlino, anno V, nn. 17-18, 1909, pp. 114-115.

<sup>7</sup> P. CHIARINI, *op. cit.*, p. 37.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

grido o angoscia). Da ciò deriva un dinamismo estremo, con conseguente rafforzamento dell'azione e del verbo. I valori formali dell'Espressionismo sono, perciò, visionari, fantastici, astratti, tendenti spesso all'assurdo o alle forze oscure dell'istinto.

Tra i precursori dell'Espressionismo letterario si annoverano Strindberg (di cui abbiamo già trattato) e Wedekind; assumono un forte carattere espressionista, inoltre, molte opere di autori come Kafka, Döblin, Werfel e poi Brecht e von Le Fort. Al 1907 risale la prima opera teatrale espressionista, *Assassinio, speranza delle donne* di Kokoshka<sup>9</sup>, mentre la più significativa è senza alcun dubbio *Il figlio* di Hasenclever (1914)<sup>10</sup>.

Uno dei primi drammi espressionisti è l'atto unico di Arnold Schönberg, *Erwartung* (Attesa)<sup>11</sup>. In un clima di profondi sconvolgimenti si instaura un rapporto proficuo e intenso tra arte e analisi. Sugli stili e i linguaggi di Schönberg è interessante l'analisi che propone De Caroli allorquando afferma che

artisti come Schönberg sanno fondare le spinte soggettive

---

<sup>9</sup> Cfr. O. KOKOSHKA, *Möder, Hoffnung der Frauen*, in «Der Sturm», n. 5, Berlino, 1910; trad. it. *Assassino, speranza delle donne* a cura di L. SECCI in «Sipario», n. 326, luglio 1973, pp. 57-63.

<sup>10</sup> Cfr. W. HASENCLEVER, *Der Sohn. Ein Drama in fünf Akten*, Reclam, Stuttgart, 1915; trad. it. *Il figlio*, a cura di L. MARTUCCI in V. Pandolfi, *Il teatro espressionista tedesco*, Guanda, Bologna, 1956.

<sup>11</sup> A. SCHÖENBERG, *Erwartung*, pubblicato dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia nel programma di sala, Roma, 1986. Si tratta di un monogramma in quattro atti. I scena: C'è un sentiero illuminato dalla luna ai margini della foresta. Una donna entra, cerca lui che non ha nome, ma è semplicemente lui, un lui continuamente invocato: più che una persona è un evento. L'invocazione della donna è fatta con frasi spezzate che indicano una sorta di confusione semantica, esistenziale e mentale; II scena: Siamo nel mezzo della foresta. La donna trema, sente incombere una minaccia. Crede di essere aggredita. Attende che egli venga, ma invano; III scena: Un vaniloquio costruito all'insegna della follia. L'atmosfera è spettrale. Lei identifica lui come l'amante ma non sa se questo amante sia vivente o se sia un'ombra della memoria. C'è poi il momento dell'angoscia e della spettralità. Sembra che una teoria di animali selvaggi occupi tutta la foresta; IV scena: Il sentiero, per un verso, dà su un prato, per l'altro verso apre in direzione di una strada, in fondo alla quale c'è una casa con le finestre sbarrate. Il dramma si conclude e si compie sotto la luce della luna.

attraverso linguaggi nuovi e provocatori, che sono in grado di “filtrare” le emozioni più impalpabili<sup>12</sup>.

Ogni opera porta così il segno del suo autore, per l’uso di particolari modalità di espressione che spesso si propongono come rivoluzionarie<sup>13</sup>. La scrittura espressionista, nelle sue varie rappresentazioni, contribuisce in modo decisivo a ricomporre una dialettica tra individualismo e collettivismo, recuperando un rapporto *naturale* del soggetto con le cose, relazione minacciata dalla crisi stessa del soggetto. Proposizione di antitesi, l’Espressionismo *narra* le contraddizioni in cui spesso coabitano lo spiritualismo e il vitalismo, l’intelletto e il senso, la natura e la civiltà delle macchine, indicate non come facce complementari di un medesimo estremismo di fondo, quanto come figure che si raggrupmano, spesso torbidamente, nel senso di una tale perdita. Nasce così la volontà di fondare una nuova ‘religione’ laica che sapesse formulare, e in maniera pregnante, il senso profondo della parola *religio*, ossia l’esigenza atavica di ritrovare un legame autentico tra gli individui e tra essi e le cose<sup>14</sup>.

È sempre più vivace l’esplorazione da parte degli studiosi di estetica che trovano nei canoni della fenomenologia e dell’Espressionismo quelle naturali concordanze che consentono

---

<sup>12</sup> M. E. DE CAROLI *Una briglia all’emozione. Creatività e psicanalisi*, Franco Angeli, Milano, 2002, p. 67.

<sup>13</sup> A proposito dell’*Erwartung* è interessante una considerazione di Vincenzo Trione: «L’*Erwartung* (*Attesa*) è, difatti, un testo che ha la forza di parlare il linguaggio dell’esperienza umana: sana o malata che sia, lirica o tragica, questo linguaggio ha la potenza di farsi *poiéin*, nel senso che diventa capace, a sua volta, di costituire l’esperienza stessa nelle sue dimensioni percettive. Schönberg ha colto la regione ontologica dell’attesa in *Erwartung*, dove è tracciato uno dei percorsi più significativi della *poiesis* del Novecento. Al di là del fatto che quest’opera sia stata diversamente considerata *Erwartung* dice lo spazio dell’attesa»; Cfr. *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, Bompiani, Milano, 2014, p. 79.

<sup>14</sup> P. CHIARINI, *op. cit.*, pp. 16-17.

di avvicinare opere di creazione artistica e letteraria ai presupposti filosofici e scientifici propri di una determinata epoca. Sull'uso delle sollecitazioni della ricerca fenomenologica in ambito letterario e artistico ha insistito a lungo Giovanni Matteucci che ha osservato come il 'problema' di una estetica fenomenologica voglia dire «problema che concerne la considerazione dell'estetico in quanto ispirata, con specifiche determinate accentuazioni, a quella intenzione metodica che costituisce la modalità vitale della fenomenologia generalmente intesa»<sup>15</sup>. È questo sicuramente l'approdo più plausibile di una disciplina filosofica necessaria ad una riflessione critica in ambito letterario e artistico.

Tra i contributi che attestano l'affinità dei motivi dell'arte espressionista con le rappresentazioni pirandelliane non si può trascurare, come si è già detto, l'apporto di Graziella Corsinovi che si è occupata a più riprese della questione, a partire quanto meno dal volume *Pirandello e l'Espressionismo*<sup>16</sup>, dato in luce nel 1979, per arrivare al più recente *La finzione vissuta*<sup>17</sup>, edito nel 2015. La Corsinovi ha ripreso e sviluppato la lezione di Giacomo Debenedetti che, fin dagli anni '60, aveva sottolineato le numerose

---

<sup>15</sup> G. MATTEUCCI, *Le relazioni tra espressione e significato come problema di una estetica fenomenologica*, Atti del convegno *Estetica fenomenologica* Reggio Emilia (29-31 ottobre 1997), a cura di R. POLI e G. SCARAMUZZA, Annali dell'Istituto Antonio Banfi, Alinea, Firenze, 1998, p. 80.

<sup>16</sup> Cfr. G. CORSINOVI, *Pirandello e l'Espressionismo, analogie culturali e anticipazioni espressive sulla prima narrativa*, Tilgher, Genova, 1979.

<sup>17</sup> Cfr. G. CORSINOVI, *La finzione vissuta / Percorsi pirandelliani: tra filosofia, psicologia, drammaturgia*, Le Mani, Genova, 2015.

consonanze tra l'Espressionismo e le opere di Pirandello<sup>18</sup>.

La linea interpretativa della Corsinovi è stata seguita fino ad anni più vicini a noi da François Orsini che ha messo in risalto il rapporto proficuo di Pirandello con la cultura mitteleuropea, soprattutto tedesca<sup>19</sup>. Un rapporto concreto e partecipato, dal momento che Pirandello completò i suoi studi universitari proprio a Bonn. In quegli anni la città ospitava uno dei massimi studiosi delle prime teorie fenomenologiche, Theodor Lipps, che concepiva la psicologia come dottrina della coscienza in contrapposizione all'approccio genetico dello psicologismo, come informa Manotta che ha ampiamente esplorato gli studi sulla psicologia di Lipps<sup>20</sup>.

Durante il periodo universitario di Bonn, Pirandello ebbe certamente modo di seguire le sue lezioni, incentrate sul comico e sul tragico, analizzati attraverso il filtro delle teorie della «partecipazione emotiva» di Brentano, fautore della «interpretazione irrazionale dei fenomeni della vita e della psiche», secondo i precetti della *Lebensphilosophie*<sup>21</sup>. Nel corso dei suoi insegnamenti Lipps articolava le componenti emotive e passionali del fenomeno estetico, esponendo le centralità della proiezione dell'io nella realtà rappresentata dall'artista e

---

<sup>18</sup> Cfr. G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 2015<sup>6</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. F. ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, cit.

<sup>20</sup> Cfr. M. MANOTTA, *La coscienza e l'anima. Note sulla psicologia di Theodor Lipps*, in *Una «scienza pura della coscienza»: l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, «Discipline Filosofiche», anno XII, numero 2, 2002, p. 215.

<sup>21</sup> Cfr. F. BRENTANO, *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (1874), trad. it. *La psicologia dal punto di vista empirico*, a cura di L. ALBERTAZZI, Laterza, Roma-Bari, 1997.

indicando nel sentimento la condizione primaria ed essenziale del fatto artistico. Lipps faceva suo il concetto di coscienza, formulato da Brentano che, attraverso Husserl, influirà in modo preponderante sulla concezione della coscienza come «intenzionalità delle cose», proprie dell'Espressionismo. Si tratta di argomenti suggestivi, sicuramente recepiti dalla fertile sensibilità e dall'attento pensiero di Pirandello; riflessioni incentrate intorno alle intuizioni istintive e alla relatività delle costruzioni psichiche e coscienziali. E forse proprio grazie a queste intense suggestioni offerte da ambienti e personaggi soprattutto mitteleuropei, negli anni in cui il Surrealismo<sup>22</sup> suggeriva insistentemente percorsi nuovi relativi all'affascinante mondo dell'inconscio, è ipotizzabile che Pirandello abbia trovato, proprio nella forma del sogno, la valida rappresentazione della sostanza più intima dell'animo umano, e che successivamente abbia voluto approntare quel necessario percorso di autogena catarsi per attuare la liberazione e la sublimazione, che Freud appunto definisce «ritorno del rimosso». Sarebbe stato difficile per Pirandello rimanere indifferente al suggestivo clima di esplorazione delle identità che ormai imperversava negli anni della sua formazione e della sua attività artistica<sup>23</sup>. Anzi, come ci

---

<sup>22</sup> È evidente che anche una certa sensibilità promossa dal movimento del Surrealismo esercitò su Pirandello una profonda curiosità. Nel *Manifesto* (1924) Breton espone in modo chiaro i riflessi delle attività psichiche e rintraccia nella scrittura il risultato dell'esperienza onirica; infine esorta gli scrittori a riclassificare i propri lavori e a «proporre una chiave che, capace di aprire indefinitamente quella scatola a multiplo fondo che si chiama uomo, lo dissuada dal voltare le spalle quando urta nell'ombra con le porte esternamente chiuse dell'aldilà, della realtà, della ragione, del genio, dell'amore». Cfr. A. BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, a cura di G. NERI, Einaudi, Torino, 2003, p. 75.

<sup>23</sup> E. LICASTRO, *Pirandello e le teorie scientifiche del ventesimo secolo: suggestioni, analogie, omologie*, in «Forum Italicum», anno 2001, n. 1, pp. 163-178.



ricorda Mazzacurati, la sua scrittura «rielabora i luoghi dei sentimenti e della vita semplice, i luoghi dell'anima, che riaffiorano lungo i tracciati della memoria, come frammenti edenici di una alterità irrecuperabile»<sup>24</sup>.

Nella sua opera, i frammenti della coscienza convergono in una piazza, in un luogo di eventi, di idee e di sentimenti, in cui le persone e le cose acquistano la loro unica realtà, componendosi e scomponendosi indefinitamente. Il concetto è espresso in modo compiuto da Chiarini:

Nietzsche, Husserl, Freud, Bergson, ma anche Kant, Schopenhauer e l'idealismo tedesco costituiscono la cornice culturale entro cui si sviluppa e prende a poco a poco forma l'intreccio complesso delle poetiche espressioniste: è ipotizzabile che, per ragioni culturali e geografiche, abbiano potuto determinare, o soltanto favorire un avanzamento, sia della poetica espressionista che di quella pirandelliana<sup>25</sup>.

È ora evidente che è impossibile escludere Pirandello dal contesto vivace in cui si trovava fisicamente immerso; è altresì impossibile che il naturale processo di scambio ed osmosi non abbia rappresentato un riferimento alle proprie necessità. Anzi, proprio i rapporti formativi e culturali di Pirandello, sviluppatisi in ambienti parigini e tedeschi, giustificano alcuni interessi artistici che appaiono sintomatici, se non eclatanti, e si inseriscono a pieno titolo nella disquisizione esistenziale di quegli anni,

---

<sup>24</sup> G. MAZZACURATI, *Doppio mondo di Serafino Gubbio*, in *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna, 1987, p. 260.

<sup>25</sup> P. CHIARINI, *op. cit.*, p. 34.

proposta ad esempio da intellettuali come Binet, Bergson e Husserl. L'analisi di alcuni testi di natura saggistica, come *Arte e coscienza d'oggi*<sup>26</sup>, o *Attori, traduttori, illustratori*<sup>27</sup>, mostrano continui rimandi alle nascenti teorie filosofiche, scientifiche e psicologiche, accomunate dalla formulazione di modelli e strumenti rivolti alla conoscenza della realtà fisica, delle entità metafisiche, della coscienza, della mente e dell'inconscio.

Ben a ragione Graziella Corsinovi sottolinea il legame strettissimo di Pirandello con il *milieu* culturale di quegli anni:

Lo *humus* culturale che condiziona l'insorgenza di istanze estetiche ed espressive pirandelliane è per più aspetti identica a quella degli espressionisti; né è senza significato che i maestri riconosciuti del movimento tedesco pubblicino le loro opere contemporaneamente e talvolta anteriormente a Pirandello<sup>28</sup>.

Allo stesso modo Orsini, nel già citato saggio *Pirandello e l'Europa*, mette in evidenza le concordanze tra la scrittura pirandelliana e la produzione espressionista tedesca, sia letteraria e sia teatrale, dei primi anni del Novecento. L'artista espressionista è alla costante ricerca non tanto degli effetti momentanei, quanto del significato profondo dei fatti e delle cose, proprio come Pirandello.

Una interessante chiave di lettura dell'opera pirandelliana è rappresentata proprio dal tema dell'«astrazione», ampiamente

---

<sup>26</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, cit.

<sup>27</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Attori, traduttori, illustratori* in *Pirandello. Saggi e interventi*, cit., pp. 635-658.

<sup>28</sup> G. CORSINOVI, *Pirandello e l'Espressionismo*, cit., p. 40. Si riferisce in particolare al dramma *La signorina Giulia* di STRINDBERG del 1889 e a *Risveglio di primavera* di Wedekind, del 1891.

sperimentato e percorso dall'Espressionismo. Secondo Worringer, l'astrazione espressionista nasce dalla grande ansia provata dall'«uomo terrorizzato dai fenomeni che riscontra intorno a sé e di cui è incapace di decifrare i rapporti, i misteriosi legami. Si insinua nell'uomo il desiderio, il bisogno di sradicare gli oggetti, di *astrarlo* e renderlo *assoluto*»<sup>29</sup>.

*Visione e astrazione* sono, come dicevamo, tra le maggiori tematiche dell'Espressionismo. La loro ricorrente presenza nei drammi del movimento spiega la frequenza di alcuni fenomeni come manifestazioni oniriche, allucinazioni, scene fantasmatiche. È quanto lo stesso Orsini ha rilevato per i personaggi pirandelliani e per le modalità di costruzione dei personaggi drammatici espressionisti che sono «per vari aspetti simili a quello del drammaturgo Pirandello. Infatti, il personaggio pirandelliano, per tentare di realizzare l'unità spezzata del proprio io intimo, orienta i suoi sforzi verso la ricerca di un assoluto: essere ciò che 'sente' e non ciò che gli altri vogliono che sia»<sup>30</sup>.

Nei drammi espressionisti come in quelli di Pirandello, inoltre, la tragedia si trasforma spesso in commedia; il teatro espressionista è drammatico. Se non esistesse traccia comica nel

---

<sup>29</sup> W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung* (1907), trad. it. *Astrazione e empatia*, a cura di J. NIGRO Covre, Einaudi, Torino, 1975, p. 26. Per un quadro esaustivo sull'Espressionismo, da Lipps a Worringer, cfr. M. R. DE ROSA, *Theodor Lipps, Estetica e critica delle arti*, Guida, Napoli, 1990, in particolare, cap. VI, *Worringer, il Gotico e l'Espressionismo*, pp. 99-118.

<sup>30</sup> F. ORSINI, *op. cit.*, pp. 18-19.

tragico, non esisterebbe teatro espressionista<sup>31</sup>.

Lo stesso Giacomo Debenedetti coglie tracce espressioniste nelle opere di Pirandello ben presenti nella sua capacità di rappresentare *l'oltre*, che è reso «con tocchi esagerati, di una incisività come esasperata, con accensioni e combustioni di segni colorati, dove il colore sembra stridere in quegli accostamenti che Van Gogh cercava e denominava arbitrari»<sup>32</sup>.

L'Espressionismo, come la scrittura pirandelliana, si presenta come movimento antagonista al Naturalismo, esplora nuovi ambiti che tendono non alla raffigurazione estrinseca dell'uomo nella sua realtà esterna, ma descrivono la deflagrazione di un io scomposto. La «narrazione della scomposizione» dell'opera espressionista si rivela così la risorsa più adatta a decodificare le componenti esistenziali dell'io, ritraendole nella loro più intima essenza. Su questo assunto concorda Giacomo Debenedetti, il quale ha sottolineato che proprio in questa direzione «bisognerebbe cercare per capire, in modi più maturi e attuali, la portata, il messaggio dell'arte di Pirandello»<sup>33</sup>.

L'astrazione, la visione, il tragico e il comico, la scomposizione nelle opere di Luigi Pirandello si trasformano in attesa che, ora, non ha un termine; e *l'aspettazione* diventa

---

<sup>31</sup> L'argomento è affrontato anche da Guido Nicastro che evidenzia come, in alcuni drammi di Pirandello, dalla presenza del 'comico' si sviluppi il senso del 'tragico'. G. NICASTRO, *Le tragedie di Pirandello*, in «Esperienze Letterarie», anno 2014, n. 3, pp. 79-86.

<sup>32</sup> G. DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 260.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 279.

sospensione. *L'aspettazione*, analizzata da un'angolazione prettamente psicanalitica, con assunti di particolare suggestione anche per il nostro studio, come dimostrano le osservazioni di Di Petta sulle connessioni tra l'Espressionismo e alcune forme estreme dell'esistenza<sup>34</sup>, diventa una «interrogazione, mentre la *poiesis* si fa invocazione, nascita misteriosa di un universo fatto di apparenze, di giochi fantasmatici, di meraviglie in cui consiste la bellezza»<sup>35</sup>. Essa non è un *topos* solamente astratto o sepolto in una mitica e oscura origine, ma il principio che rende possibile «la perenne sovranità della forma, in cui si esprime il momento di una rottura e quello di un avvento, l'alienazione della storia e il suo sogno, la frattura e l'unità»<sup>36</sup>. Mentre l'utopia si prospetta come il luogo del dissolvimento dell'io, la *poiesis* è il luogo dell'attesa e dell'assenza. L'io puro e assoluto della nuova epoca diventa, per necessità, l'*oggetto di ricerca* nel laboratorio di filosofi e artisti che tentano la *ri-collocazione* dell'io nella sfera sociale, culturale ed umana. Gli intellettuali dell'epoca abbisognano di una capacità di acribia, che talvolta diventa spietata, ma necessaria; cadute le certezze positiviste e superominate, bersaglio delle nuove ricerche sono ora i nuclei essenziali dell'individuo.

Matura, negli uomini accorti di quell'epoca, una coscienza nuova, di natura tragica, il cui *tragos*, la vittima sacrificale, è

---

<sup>34</sup> Cfr. G. DI PETTA, *Il mondo tossicomane. Fenomenologia e psicopatologia*; Franco Angeli, Milano, 2004.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 72.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 79.

l'uomo stesso nella sua dimensione esistenziale. Illuminante è, a tal proposito, la riflessione di Jaspers intorno ai concetti di tragico, di vero e di coscienza tragica:

Solo quando un uomo conquista una coscienza tragica ci sembra che apra gli occhi sul mondo: avendo coscienza di essere al limite del mistero, nasce in lui quell'inquietudine che lo spingerà innanzi. Tutto si svolge nelle profondità stesse dell'animo umano. Lo sfondo, è l'eterno corso e ricorso della vita. L'essenziale è irripetibile e in moto incessante. Impegna a una decisione e non ritorna mai più. [...] Tragico è quel conflitto in cui le forze che si combattono tra loro hanno tutte ragione, ognuna dal suo punto di vista. La molteplicità del vero, la sua non-unità, è la scoperta fondamentale della coscienza tragica. Ecco perché nella tragedia è viva la domanda: Che cosa è vero? Il manifestarsi di una verità in ogni forza che agisca e, insieme, i limiti di tale verità e, quindi, la rivelazione di un'ingiustizia in ogni cosa, è il processo della tragedia.<sup>37</sup>

L'inquietudine si acuisce in angoscia e incalza l'interrogativo sul senso non della storia ma dell'uomo nella storia; e le risposte tenderanno a prendere l'aspetto delle forme reinventate, ormai segni di un'esistenza che muoveranno irrinunciabilmente verso l'edificazione di una coscienza nuova. Essa può fondarsi soltanto sul *vero*, pietra miliare dell'esistenza, che sa personificarsi sui caratteri del tragico ma sa anche volgere lo sguardo alla ricomposizione degli stilemi dell'agire umano: l'essere è in relazione con gli altri e con le cose.

La *praxis* fenomenologica e la nuova ontologia, insieme con

---

<sup>37</sup> K. JASPERS, *Über das Tragische*, (1952), trad. it. *Del tragico*, a cura di A. CHIUSANO, SE, Milano, 1987, pp. 18.

altre discipline scientifiche, formuleranno su queste basi i principi di un'ermeneutica necessaria ai fini di una più consapevole indagine: l'uomo «apre gli occhi sul mondo».

## CAPITOLO II

Per una lettura fenomenologica delle opere

di Luigi Pirandello

I. Uno dei concetti basilari della fenomenologia è quello di *εἶδος*, ossia «vedere», di matrice platonico-aristotelica. Husserl, padre della fenomenologia, nel suo trattato *Ideen*<sup>1</sup>, pone al centro delle sue indagini filosofiche proprio quel «vedere eidetico» che produce ideazioni, affermando che quanto viene visto è la «corrispondente essenza pura, o *εἶδος*»<sup>2</sup>. Il vedere che ci offre l'essenza è un'«intuizione»<sup>3</sup>, e ciò che si dà nell'intuizione eidetica è un'essenza pura, in cui risiedono le verità eidetiche e di astrazione.

A ogni ente, a ogni essere contingente appartiene un'essenza, un *εἶδος* afferrabile nella sua purezza. La conoscenza, e le correlative scienze, si dispongono tra i dati di fatto e le essenze, ma le pure verità essenziali non contengono alcuna informazione circa i dati di fatto non si dà *εἶδος* senza l'esperienza<sup>4</sup>.

Efficace in questo senso è anche la recente osservazione del

---

<sup>1</sup> Cfr. E. HUSSERL, *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, (1913); trad. it. *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, a cura di E. FILIPPINI, Einaudi, Torino, 1965.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 17.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 15.



filosofo Mario Gennari il quale ritiene che «la costruzione husserliana della fenomenologia in quanto scienza di essenze, ossia *l'eidetica*, apre ad una riflessione: sul rapporto tra essenza e esistenza, che si integrano a vicenda, pur rimanendo distinte»<sup>5</sup>. Dunque, la fenomenologia considera la sensazione di elementi impercettibili della datità, che non si risolvono in un venire *in oculos*, in modo tale da fare dell'organo della vista un qualcosa di paziente, di passivo, ma si percepiscono attraverso una visione più ampia. Secondo il filosofo Antimo Negri la fenomenologia è una corrente filosofica «della quale si scorgono le tracce nel lavoro dell'artista [...] che vede senza il bisogno di guardare, che vede pur essendo privo di occhi, dotato com'è dell'intuizione diretta»<sup>6</sup>.

Pirandello era un intellettuale curioso e inquieto. Spesso rifiutato e incompreso, egli *partecipa* al dolore dell'uomo: immerso in una dimensione angosciante, priva di aderenza tra essere ed esistere, che l'autore distingue in *vita* e *forma*; sente (e ne soffre) il distacco, l'inconciliabilità tra l'apparenza e ciò che è, tra il naturale sentire dell'essere, e l'espressione condizionata e canalizzante delle strutture mondane.

Più innanzi vedremo quanto sia importante, per Pirandello, l'azione (che diventa concetto) del *vedere*, che differisce per semantica e prospettiva da quello del *guardare*. *Vedere*,

---

<sup>5</sup> M. GENNARI, *L'Eidos del mondo*, Bompiani, Milano, 2012, p. 143.

<sup>6</sup> A. NEGRI, *Sentieri fenomenologici, costituzione del mondo degli uomini e del mondo delle cose. Il sentiero di Husserl* in «Segni e Comprensione», Università del Salento, Lecce, n. 49, Maggio-Settembre, 2003, pp. 7-8.

declinato in moltissimi modi, è una delle espressioni più ricorrenti nella scrittura pirandelliana, sempre accompagnata da un immancabile garbo: «Veda, caro signore [...]». Un'azione, un'esortazione (che assume l'aspetto di un intercalare o di un *mantra*), punto cardine della sua scrittura: Per Pirandello le questioni impellenti del senso e dell'agire umano, devono essere osservate secondo una *visione eidetica*: soltanto in essa si annida la sensazione che nasconde i tratti veri dell'essenza, e mostra l'essenza vera dell'essere. Nella *Crisi delle scienze europee* Husserl chiarisce ulteriormente il concetto di *mondo-della-vita* che aveva già espresso nelle *Ideen*.

Si propone qui di seguito, attraverso un esame circostanziato di alcuni brani della *Crisis* husserliana, una lettura parallela e un confronto utile a cogliere le consonanze tra il pensiero di Husserl e l'opera di Pirandello.

L'analisi offre uno spunto per decodificare tracce fenomenologiche nella sua scrittura, un'operazione particolarmente affascinante che ha prodotto esiti suggestivi e che aggiungono nuovi tasselli al già cospicuo ventaglio di riflessioni intorno al pensiero e all'opera di Pirandello. Ecco quanto afferma Husserl a proposito del *mondo-della-vita* e dell'esperienza:

Nei termini del mondo-della-vita: noi siamo oggetti tra gli oggetti; siamo qui o là, nella certezza diretta dell'esperienza, prima di qualsiasi constatazione scientifica, fisiologica, psicologica, sociologica. [...] Tutto soggiace a una molteplice

evoluzione, mentre *il* mondo continua a essere un mondo unitario, e si corregge soltanto nella sua struttura di contenuto<sup>7</sup>.

Husserl definisce il concetto di *mondo-della-vita* (contrapposto a quello di *vita-del-mondo*) come un sistema in cui confluiscono e interagiscono gli «oggetti», dove per oggetto è da intendere il sé 'oggettuale', nella certezza diretta dell'esperienza. Chiarisce subito che tutto (quindi la complessità dei sé oggettuali) soggiace ad una molteplice evoluzione, a differenza del mondo (in sé) che, essendo unitario, si attiene alla sua sola struttura di contenuto. Un'affermazione che riscontra numerose consonanze con quanto Pirandello afferma in più occasioni (sia che si tratti di novelle, di romanzi o di drammi), allorquando denuncia la mancata «certezza dell'esperienza» che per Husserl è un assunto ineludibile e per Pirandello diventa un'aspirazione, o quasi una rivendicazione: egli infatti mostra, come nel caso di *Uno, nessuno e centomila*, la discrepanza tra ciò che deve apparire e ciò che è, quindi, tra vita e forma. Dice Pirandello:

Perché una realtà non ci fu data e non c'è; ma dobbiamo farcela noi, se vogliamo essere: e non sarà mai una per sempre, ma di continuo e infinitamente mutabile»<sup>8</sup>.

E anche Husserl denuncia il rischio che corre il sé oggettuale quando si dirige verso forme che non ineriscano alla coscienza pura ma a fattori estrinseci. Infatti afferma:

---

<sup>7</sup> Cfr. E. HUSSERL, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (1954), trad. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di E. FILIPPINI, pref. di E. PACI, il Saggiatore, Milano, 2008, p. 134 e segg.

<sup>8</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA, vol. I, Meridiani- Mondadori, Milano, 1976, pp. 736-954.

Noi siamo costantemente attivi sullo sfondo di un passivo avere-il-mondo: su questo sfondo noi ci dedichiamo a questo o a quell'oggetto in base ai nostri interessi, ci occupiamo attivamente di essi in molti modi diversi, diventando oggetti tematici, come ogni nostro agire volto a stabilire relazioni e a compiere identificazioni. [...] Nell'atteggiamento riflessivo noi non ci troviamo di fronte ad *un che di uno* ma ad *un che di molteplice*: è il decorso stesso delle apparizioni ad essere tematico, e non ciò che appare in esso<sup>9</sup>.

Sembra che l'espressione di Pirandello sia il compendio di quella di Husserl, e viceversa. Entrambi colgono, solo in modo diverso, il valore del sé nella relazione col mondo e si impegnano a marcare il rischio che l'individuo corre quando, parafrasando Husserl, diventa un «oggetto tematico» che tende a stabilire relazioni e identificazioni: «Nell'atteggiamento riflessivo noi non ci troviamo di fronte ad un che di uno ma ad un che di molteplice: è il decorso stesso delle apparizioni ad essere tematico e non ciò che appare in esso»<sup>10</sup>.

È un concetto efficacemente interpretato da Pirandello che, in forma artistica, *mostra* gli esiti di quelli che Husserl *illustra* come rischi. Pirandello va oltre nella rielaborazione creativa definendo il noto *relativismo tra vita e forma* e, di fatto, attuando la stessa 'denuncia' del filosofo tedesco con la 'complicità' di personaggi deturpati, deformati anche nell'aspetto, dal tentativo di assumere una forma rispetto alle prerogative del vero.

---

<sup>9</sup> E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee*, cit., p. 138.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 139.

Ma a questo punto ci si chiede: può rilevarsi una soluzione comune alla questione del *vero* pirandelliano o dell'*oggetto in sé* husserliano? Si può riscontrare, cioè, un'ulteriore affinità tra i due intellettuali? La risposta è sicuramente affermativa. Entrambi infatti riconoscono in un unico fattore l'unica soluzione praticabile per riconoscere il vero e l'*oggetto in sé*: il ricorso al mondo sensibile. A tal proposito Husserl afferma:

La percezione è il modo originario dell'*intuizione* (*Anschauung*) che rappresenta qualsiasi cosa nell'originalità originaria, cioè nel modo dell'auto-presenza (*Selbst da*). [...] Possiamo ora cercare di chiarire i termini mondo sensibile, mondo dell'intuizione sensibile, mondo sensibile dell'apparizione. In ogni verifica che rientra nell'ambito del mondo-della-vita, il ritorno all'intuizione *sensibilmente* esperiente svolge un ruolo rilevante. Perché tutto ciò che si rappresenta come una cosa concreta nella dimensione del mondo-della-vita ha ovviamente una corporeità, anche se non è un mero corpo: qui partecipa evidentemente e immancabilmente il nostro corpo proprio (*Leib*), con i suoi organi percettivi: occhi-vedere, orecchi-udire, etc., che svolgono un ruolo costante per la coscienza unitamente al movimento della cinestesi. La sensibilità (*Sinnlichkeit*), del corpo e degli organi corporei inerisce per essenza a qualsiasi esperienza corporea.<sup>11</sup>

Sono infiniti i casi in cui Pirandello usa i termini *sentire* e *sentimento* e ci sembra davvero che la teoria husserliana possa fungere da prefazione al saggio *L'umorismo*, o al romanzo *Uno, nessuno e centomila*, in cui Pirandello espone non solo il travaglio di un uomo che non si riconosce ma anche un modello empirico da applicare ai fini della *sopra-vivenza* o della *meta-vivenza*. La

---

<sup>11</sup> *Ivi.*, pp. 134-135.

soluzione, adottata per superare il giudizio degli altri e per esperire la conoscenza delle proprie verità è riscontrabile nel processo di elaborazione umoristica che prevede due fasi cruciali: a) *avvertimento del contrario – riconoscimento della percezione*; b) *sentimento del contrario – percezione empatica/consapevolezza*. Processo che obbliga, e a un tempo favorisce, una elevazione (quasi catartica) del personaggio-individuo che può così vivere sopra le formalità e le limitazioni della forma: i personaggi pirandelliani, attuando un processo di auscultazione, *qualificano* la piena consapevolezza del sé vero. È importante poi sottolineare che Pirandello usa i termini *sentire* e *sentimento* anche in modo sinestetico, ampliando il loro significato ad altre sfere sensoriali. E così, il «sentire» non è quello (o solo quello) dell'udito, il «sentimento» non è quello (o solo quello) dell'amore o dell'odio. Nella scrittura pirandelliana, *sentire* e *sentimento* indicano propriamente *percepire* e *consapevolizzare*. Nelle sue opere, i personaggi procedono quasi sempre secondo una direzione (manifestamente strutturata nel romanzo *Uno, nessuno e centomila*).

Si proverà di seguito a scandagliare la struttura delle opere pirandelliane, evidenziando i tratti puramente fenomenologici e ipotizzando quello che può essere proposto come un vero e proprio modello di analisi definibile nei seguenti termini: a causa di un evento anomalo, ossia *l'esperienza*, i personaggi pirandelliani

*vedono*, (secondo la *visione eidetica*); *intuiscono* la deroga dalla normale forma; entrano in uno stato di *riflessione* (analisi); avvertono e *percepiscono* l'elemento o la vicenda extra-ordinaria; la continua *riflessione* (o l'agire verso la riflessione) fa maturare un senso di *compassione*, che nasce dall'*empatia* (cioè patire in sé stesso) o di rifiuto (non accettazione di sé stesso): il personaggio *percepisce* e *prova*, quindi *sente*; acquisisce una *consapevolezza* che ora può soltanto tramutarsi in *atto*.

L'*ironia umoristica*, chiave necessaria all'individuo per attraversare le inconciliabilità e le angosciose anormalità, favorisce un ri-equilibrio tra le dissonanze. I casi proponibili sono davvero tanti. A titolo esemplificativo si riportano alcuni stralci di tre novelle, *La carriola*, *Notizie dal mondo* e *La Trappola*.

Ne *La carriola*, l'avvocato, protagonista della novella, percependo su di sé il peso della reticenza dice: «Quando ho qualcuno attorno, non la guardo mai; ma *sento* che mi guarda lei, mi guarda..»<sup>12</sup>. Risulta evidente che l'uso sinestetico del verbo sentire «sento che mi guarda», non si riferisce all'udito, ma al sentire interiore, al percepire.

In *Notizie del mondo* l'uomo, parlando all'amico defunto Momino afferma: «Ora tanto è il silenzio, Momino, che lo *sento* ronzare. Un ronzio, sai? , che pare piuttosto degli orecchi quando

---

<sup>12</sup> L. PIRANDELLO, *La carriola*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, tomo I, p. 553.

s'otturano»<sup>13</sup>. In questo stralcio, il verbo sentire è usato in modo ancor più sintomatico, poiché esso agisce paradossalmente proprio quando sparisce il senso fisico dell'udito, otturandosi.

Ma ne *La trappola*, Pirandello definisce una vera e propria indagine ontologica, mossa tra le verità del buio e le illusioni della notte. Quindi dice: «Nessuno, ragionando così in astratto, può darmi torto. Quello che *sento* io, quello che *senti* tu, e *sentono* tutti. Perché avete tanta paura di svegliarvi la notte?»<sup>14</sup>.

Il sentire, il *sensibile* (di cui parlano Pirandello e Husserl), non afferiscono al solo ambito corporeo, non attengono alla fisicità dell'udito, ma al *sentire* interiore. Husserl chiarisce in modo specifico questo aspetto, per lui fondamentale, affinché si possano rintracciare i germi essenziali dell'essere: con *sensibile* non si riferisce al corpo fisico (*Körper*), ma al corpo vivente (*Leib*):

Il corpo proprio è costantemente in un campo percettivo, in un senso d'essere assolutamente peculiare. [...] Alla molteplicità delle apparizioni, entro cui un corpo è percepibile e identificabile, corrispondono le cinestesi che gli ineriscono [...] Da un punto di vista percettivo, il corpo (*Körper*) e il corpo proprio (*Leib*) sono essenzialmente diversi: il corpo proprio è l'unico corpo percettivo, è il mio corpo. [...] Come abbiamo sempre coscienza del mondo come dell'orizzonte universale, l'universo unitario di tutti gli oggetti, e tutti noi, insieme, facciamo parte del mondo che, proprio in questo vivere insieme, è il nostro mondo, il mondo che vale per la coscienza. Nell'evidenza, l'evoluzione di contenuto dell'oggetto percepito

---

<sup>13</sup> L. PIRANDELLO, *Notizie del mondo*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, tomo I, p. 791.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 778.



si scinde, in quanto mutamento o movimento percepiti nell'oggetto stesso, dall'evoluzione dei modi di apparizione nei quali un che di obiettivo si rappresenta come esso stesso presente<sup>15</sup>.

È una distinzione necessaria, quella tra corpo fisico e corpo vivente: essi sono infatti caratterizzati da elementi diversi per natura e forma. Fattori reali, del senso fisico, i primi; elementi della percezione, i secondi, più vivi e veri, in quanto riconoscibili ed acquisibili nel mondo della 'coscienza' soggiacenti ad una evoluzione costante, dettata dal mutamento e dal movimento, per arrivare alla ricerca di una rappresentazione.

Si fa ancora ricorso alla novella *La trappola* per attestare quanto sia riscontrabile, sia in Husserl e sia in Pirandello, l'univoca attenzione all'indagine dell'io puro. Scrive Pirandello:

Chiedete angosciosamente il sole, voialtri! Perché le illusioni non sorgono più spontanee con una luce artificiale, procacciata da voi stessi con una mano tremante. Come la mano, trema tutta la vostra realtà. Vi si scopre fittizia e inconsistente. [...] E tutti i vostri sensi vigilano tesi con ispasimo, nella paura che sotto a questa realtà, di cui scoprite la vana inconsistenza, un'altra realtà non vi si riveli, oscura, orribile: la vera. Un alito... che cos'è? Che cos'è questo scricchiolio? [...] Ho fatto sempre ridere i miei amici per le tante, come le chiamate? Alterazioni, già, alterazioni de' miei connotati [...] Ma sì, che ho potuto alterare? [...] Truccarmi come un attore di teatro? Ne ho avuto qualche volta la tentazione. Ma poi ho pensato che sotto la maschera, il mio corpo rimaneva sempre quello... e invecchiava. Ho cercato di compensarmi con lo spirito. Ah, con lo spirito ho potuto giocare meglio. Voi pregiate sopra ogni cosa

---

<sup>15</sup> E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee*, cit., p. 137.

e non vi stancate mai di lodare la costanza dei sentimenti e la coerenza del carattere. E perché? Ma sempre per la stessa ragione! Perché siete vigliacchi, perché avete paura di voi stessi, cioè di perdere, mutando, la realtà che vi siete data, e di riconoscere, quindi, che essa non era altro che un'illusione. Ma che vuol dire, domando io, darsi una realtà, se non fissarsi in un sentimento, rappersersi, irrigidirsi, incrostarsi in esso? E dunque, arrestare in noi il perpetuo movimento vitale, far di noi tanti piccoli e miseri stagni in attesa di putrefazione, mentre la vita è flusso continuo, incandescente e indistinto<sup>16</sup>.

Dal brano proposto si desume quanto il concetto pirandelliano di *forma del reale*<sup>17</sup>, ossia la maschera, la finzione, l'illusione, rimandi – per semantica – all'uso che Husserl fa di *Körper* e quanto l'altra realtà *che sta sotto*, oscura, orribile, sia *vera*: il *Leib* husserliano, il corpo vivente. È a questa verità che mira Pirandello, campo di indagine per Husserl; entrambi sono consapevoli del suo «mutamento», della sua «mutevolezza» ed «evoluzione», essendo esso un «flusso continuo, incandescente ed indistinto». Pirandello usa un meraviglioso 'gesto' poetico per spiegare la percezione degli elementi sensibili, quelli del corpo vivente, quando dice: «Un alito... che cos'è? Che cos'è questo scricchiolio?». L'alito e lo scricchiolio sono i fenomeni di entità che

---

<sup>16</sup> L. PIRANDELLO, *La trappola*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, tomo I, pp. 779-780.

<sup>17</sup> Maurice Merleau-Ponty chiarisce la natura e la funzione della forma, affermando che «Il soggetto del comportamento si «irrealizza» e diventa un *alter ego*. L'ipotesi di una coscienza estranea riduce immediatamente il mondo che mi è dato alla condizione di spettacolo privato. Il mondo si rompe in una molteplicità di «rappresentazioni del mondo» e non può più essere altro che il senso che esse hanno in comune o l'invariante di un sistema di monadi. [...] La forma è una configurazione visiva, sonora, nella quale il valore sensoriale di ogni elemento è determinato in base alla sua funzione nell'insieme, e varia con questa funzione. Le soglie della percezione cromatica sono diverse in una stessa macchia di colore, a seconda che venga percepita come «figura» o come «sfondo». Questa stessa funzione di forma consente di descrivere il modo d'esistenza degli oggetti primitivi della percezione. Questi ultimi sono vissuti piuttosto come realtà di quanto non siano noti come oggetti veri. [...] Ma al criterio rappresentato da una realtà immediata si sostituisce quello della conoscenza di una verità. L'uomo è un essere che ha il potere di elevare alla condizione di oggetti, i centri di resistenza e di reazione del proprio ambiente» Cfr. M. MERLEAU-PONTY, *La structure du comportement*, Paris, 1942, trad. it. *La struttura del comportamento*, a cura di M. GHILARDI e L. TADDIO, Mimesis, Milano, 2010, pp. 141 e segg.

si avvertono e di cui, ancora, non sappiamo a livello di *logos*, ma esistono già: in essi riconosciamo quelle *presentificazioni* spiegate da Husserl, percezioni che fanno risalire lo stato cosciente attraverso i dati del vissuto (*Erlebnis*), ossia del corpo vivente (*Leib*):

Oltre a queste (presentazioni) esistono le *presentificazioni*, le evoluzioni delle presentazioni (*Gegenwärtigung*): esse rendono coscienti (e presenti) le modalità temporali (dell'essere stato e del divenire) e riproducono tutte le molteplicità dell'apparizione in cui qualcosa di obiettivo si rappresenta percettivamente<sup>18</sup>.

Una ulteriore spiegazione del vissuto, del vero, che accomuna Husserl e Pirandello, è da entrambi individuata nella *coscienza* e nel suo concetto più ampio, in cui coesistono le sostanze fondanti dell'essenza<sup>19</sup>. Per Pirandello si tratta di una coscienza pulsante, dilaniante, così potente da sconquassare gli edifici delle forme (come nei *Sei personaggi*), altre volte vittima delle 'trappole' del reale, troppo incrostate per essere eradicare. È spirito, «alito». Coscienza dotata di filtri sensibilissimi ma anche molto sottili, tanto permeabile alle presenze da cui è popolata, alla miriade di fantasmi della mente che in essa si agitano. Una «coscienza captiva»<sup>20</sup>, per usare un'espressione di Di Lieto, prigioniera dei fenomeni, che discute animatamente con essi, perché non solo rivendica il suo ruolo, ma cerca il senso del suo

---

<sup>18</sup> E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee*, cit., p. 136.

<sup>19</sup> A proposito del concetto di "percezione dell'io" in Pirandello si veda lo studio di C. DONATI, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993.

<sup>20</sup> C. DI LIETO, *Pirandello e la coscienza captiva*, Genesi, Torino, 2006, p. 32.

esistere nello spazio e nel tempo. E Husserl:

Così la coscienza del mondo è in movimento costante. Il mondo è sempre presente alla coscienza attraverso le strutture oggettuali e nell'evoluzione dei diversi modi di coscienza, ma anche nell'evoluzione dell'affezione e dell'azione<sup>21</sup>.

Il flusso della vita vive della sua assolutezza. È spirito puro, essenza infinita e imperscrutabile. Sceglie di prefigurarsi tramite gli elementi della coscienza; tra essa e il *mondo-della-vita* non cessa mai una relazione: è sempre, costantemente presente. La coscienza è la vita vera nella evoluzione che attiene ad una vita, nei modi dell'affezione e dell'azione che le concernono.

II. Cos'è la coscienza? Dalla sua etimologia, il termine deriva dal latino *cum-scire*, 'insieme al sapere', 'con la conoscenza' e implica, secondo Dalla Volta, «la consapevolezza che la persona ha di sé e dei suoi contenuti, sensoriali e mentali, sinonimo di consapevolezza nel suo riferimento alla totalità delle esperienze vissute, ad un dato momento e in un certo periodo di tempo»<sup>22</sup>. Tuttavia, è opportuno marcare alcune differenze che intercorrono tra *coscienza* e *consapevolezza*, che afferiscono ad ambiti semantici diversi. Nei testi di Omero, con il termine *coscienza* si descrivono i moti dell'anima, le riflessioni che seguono a fattori estrinseci o intrinseci. È significativo il passo dell'*Iliade* in cui Agamennone è "visitato", in sogno, da Zeus. Dopo avergli consegnato il

---

<sup>21</sup> H. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee*, cit. p. 138.

<sup>22</sup> A. DALLA VOLTA, *Dizionario di psicologia*, Giunti, Firenze, 1974, p. 71.

messaggio, Zeus lo «lasciò a pensare in cuor suo»<sup>23</sup>. Il termine corrisponde in greco a *θυμος*, che significa *con la mente*: nella cultura omerica, precisa Onians, «la riflessione interiore è per l'uomo una 'conversazione' dell'io con il *θυμος*, o del *θυμος* con l'io»<sup>24</sup>.

Il *thūmos*, sostanza aeriforme, è quindi la 'mente', la coscienza del mondo che riflette, ma anche lo spirito vitale e la sede delle emozioni. Sostanza data da un soffio o da un flusso che muta al mutare delle emozioni e dei pensieri. Interessante è a questo proposito l'intuizione di Plotino, primo filosofo greco a considerare la coscienza come luogo di riflessione interiore:

Ma l'intelligenza e l'anima intellettuale non agiscono forse per sé stesse, essendo prima della sensazione e della relativa impressione? È necessario allora che ci sia un atto prima dell'impressione. E sembra che l'impressione sorga quando il pensiero si ripiega su sé stesso e quando l'essere attivo nella vita dell'anima è come rinviato in senso contrario, simile all'immagine di uno specchio, che sia liscio, brillante, immobile<sup>25</sup>.

La citazione di Plotino appare utile perché intorno ad essa sembra impernarsi quel concetto di coscienza trattato sia da Husserl e sia da Pirandello. Già il neoplatonico riteneva che alla coscienza appartenesse un aspetto sensibile, tale da incentivare la maturazione e il riconoscimento di sensazioni e relative impressioni. Un «atto di impressione», il movimento che introietta

---

<sup>23</sup> OMERO, *Iliade*, Lib. II, vv. 35-38, a cura di R. PAGGI, Itaca, Ravenna, 2014, p. 125.

<sup>24</sup> R. B. ONIANS, *Le origini del pensiero europeo*, Adelphi, Milano, 1998, p. 35.

<sup>25</sup> PLOTINO, *Enneadi*, Lib. I, vv. 4-10; trad. it. di G. FAGGIN, Bompiani, Milano, 2004, pp. 110-111.

un dato e restituisce una riflessione, quindi una consapevolezza.

Plotino conclude affermando che la coscienza funge da specchio, rimandando un'immagine, attinta nel vissuto vero, elaborata proprio grazie al contatto tra sensazione, impressione e vissuto: il soggetto si *ri*-conosce, la sua mente identifica il dato della coscienza, qualificandolo.

Si tratta di percezioni empatiche, affiliate alla sfera dell'ontologia e dell'indagine sui fenomeni di cui si sta riflettendo anche in questo studio. Visione non dissimile a quanto il filosofo Leibniz dichiara in una dei suoi maggiori trattati, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, in cui affronta con particolare attenzione il rapporto tra percezione, appercezione e anima<sup>26</sup>. Nelle sue più varie declinazioni, il concetto di *appercezione* fu argomento di grande uso tra le correnti filosofiche ed umanistiche ottocentesche e del Novecento, divenendo un assunto basilare per l'indagine ontologica e per la fenomenologia. Nell'*appercezione* è connaturato l'elemento empatico e l'azione della consapevolezza maturata a seguito di una riflessione. Leibniz sottolinea la differenza tra la percezione sensoriale e l'*appercezione* sensibile: una «piccola addizione e un aumento» della percezione stessa. La coscienza è dunque formata dalle *appercezioni* che maturano e si riconoscono

---

<sup>26</sup> Cfr. G. W. VON LEIBNIZ, *Nouveaux Essai sur l'entendement humain*, Lib. II, 9 § 4, Amsterdam-Leipzig, 1765; trad. it. *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a cura di E. CECCHI, Laterza, Bari, 1988. Nel saggio, Leibniz afferma: «Vorrei si facesse distinzione tra percezione e appercezione. La percezione della luce o del colore, per esempio, di cui prendiamo coscienza, è composta di numerose piccole percezioni, di cui non prendiamo coscienza; e un rumore, di cui abbiamo la percezione, ma al quale non poniamo mente, diventa appercettibile in virtù di una piccola addizione ed aumento. Giacché, se ciò che precede non facesse nessuna impressione sull'anima, questa piccola addizione non vi farebbe a sua volta nessuna impressione. Né impressione maggiore vi farebbe il tutto» (p. 198).

nel proprio vissuto imprimendosi sull'anima.

Vi è un forte nesso tra questo assunto e quanto esprime Pirandello in merito alla differenza percettiva tra i 'sensi fisici' e quelli del mondo sensibile ove risiedono le istanze del vero. L'«io sento» pirandelliano assume, dunque, il valore dell'«*ego sentio*» ontologico di matrice husserliana: «la coscienza sono gli altri in noi», fa dire Pirandello a Gregorio Alvignani nel romanzo *L'esclusa*<sup>27</sup>.

I personaggi pirandelliani si prefigurano come immagini di entità ombrose, cupe, destabilizzate e deformate, angosciate dalle esperienze e dal dissidio tra vero e reale, «agganciate e sospese» tra due mondi. Nella scrittura di Pirandello sembra chiara la volontà di narrare e mostrare soprattutto il *confine* tra un mondo e l'altro, la *barriera* tra il fenomeno e ciò che è dentro al *mondo-delle-cose*. A proposito di confine, *limen* tra due mondi, Cristiana Freni precisa: «Il balzo dalla stasi del niente al tutto dell'essere comporta l'esperienza dolorosa del proprio limite. Tutta la vita umana è puntellata dal limite. [...] Alla sfida di ogni limite, l'essere umano tende a rispondere con un superamento del limite stesso»<sup>28</sup>. Il lettore del testo pirandelliano, lo spettatore di un suo

---

<sup>27</sup> Cfr. *L'esclusa*, ora in *Tutti i romanzi*, cit., p. 65. Sul tema della coscienza in Pirandello si rinvia allo studio di Gaetano Fimiani che rivendica la centralità del narratore stesso nel sistema dei personaggi pirandelliani. Narratore inteso appunto come artefice di quell'universo parallelo in cui il personaggio definisce la sua coscienza e la sua stessa esistenza. Pirandello in realtà «non si sottrae mai a questa costante narrativa per la quale, se il nucleo ispirativo coincide con l'istanza di ricerca gnoseologica del personaggio, sul piano dell'intreccio s'instaura una complementarità tra narratore e personaggio, o meglio, uno scambio continuo di piani complementari»; Cfr. G. FIMIANI, *Uomini nella vita, personaggi nella natura: coscienza del narratore e spazi descrittivi in alcune pagine di Gadda e Pirandello*, in «Misure Critiche», anno 2004, nn. 1-2, p. 117.

<sup>28</sup> C. FRENI, *Morte e corpo nella prospettiva fenomenologica*, in *Umbra mortis vitae aurora*, Fondazione di Religione

dramma, non resta impassibile al dramma o alla lettura. La sua sensibilità *entra* empaticamente in contatto con quella del narratore: si provoca uno scombussolamento, uno «scricchiolio» e subentra la riflessione che approda ad una consapevolezza.

Sembra che Pirandello, tratteggiando le identità dei suoi personaggi, esorti il lettore a perseguire il vero e ad agire in favore di un autentico e concreto senso. Una affermazione che non trova molte concordanze rispetto a quanto hanno scritto alcuni studiosi intorno alla poetica pirandelliana. È il pensiero, ad esempio, di Carlo Bo, il quale ha dichiarato che «per Pirandello non c'era nessuna possibilità di far coesistere l'essere e l'esistere»<sup>29</sup>.

Ma in arte l'autore decide la materia da raccontare e la affida alle forme che egli elegge come le più adeguate per la sua espressione artistica. E nel momento in cui un narratore descrive i personaggi di una vicenda, li rappresenta «proprio in quel modo», sceglie e usa consapevolmente elementi pertinenti. Se Pirandello non avesse voluto far coesistere l'essere e l'esistere, non avrebbe raccontato dell'uno o dell'altro elemento. Ma entrambi sono presenti e ben descritti e spesso sono il tema portante delle sue opere. Per questo semplice assunto, essere ed esistere, *Körper* e *Leib* non solo coesistono all'interno della scrittura pirandelliana, ma sono strettamente correlati. Anzi il loro contrasto, il conflitto che essi producono è il vero nucleo delle opere di Pirandello; sono

---

Santi Francesco d'Assisi e Caterina da Siena, Roma, 2003, pp. 50-51.

<sup>29</sup> C. BO, *Letteratura come vita*, Rizzoli, Milano, 1994, p. 193.



in conflitto, entrano in contrasto, cercano una soluzione difficile, ma coesistono. La decisione su chi debba prevalere, è delegata al lettore: è soltanto lui il destinatario ultimo dell'opera pirandelliana, è il lettore ad essere invitato a «riflettere sulla modernità», come afferma Wladimir Krysinski quando scrive:

Pirandello non applica alla sua produzione drammatica e narrativa la distinzione tra comico e tragico. La novità che egli apporta, di carattere ontologico, filosofico e storico, deriva da una nuova poetica umoristica, imperniata sul pensiero della cultura del relativismo filosofico, proponendo una acuta quanto innovativa riflessione sulla modernità<sup>30</sup>.

È quindi dimostrato come Pirandello si inserisce in modo consapevole in quel filone che, partendo dal cenacolo di Gottinga, si irraderà lungo i decenni del Novecento. E ancor più eclatante è il modo in cui egli partecipa di fatto alla sagace meditazione sulla vita umana, riflessioni innescate dai vasti campi del sapere e della scienza, che ora non possono più prescindere dalle matrici antropologiche e filosofiche.

III. Il periodo a cui ci riferiamo è caratterizzato dalla crisi di ordinamenti strutturali precostituiti, ormai poco consoni alle istanze della società e della nuova classe di intellettuali e artisti coevi di Pirandello. Riflessione sostenuta anche da Bahr quando dice che «era necessario un mezzo di penetrazione che non fosse la ragione, uno strumento, insomma, che permettesse di trovare

---

<sup>30</sup> W. KRYSINSKI, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, a cura di C. DONATI, ESI, Napoli, 1988, p. 131.

l'anima del mondo. E questo fu il *sentimento*: non vedere, non percepire, ma sentire e partecipare»<sup>31</sup>. Proprio il sentimento, lo «spirito» diviene l'unico mezzo per addentrarsi nel mistero della vita, per suturare una lacerazione avvenuta tra l'uomo e l'esistenza; e all'arte è affidato il compito di *considerarne* il senso, di *comprendere* 'intuitivamente', empaticamente, le verità che si celano nell'animo di ogni individuo.

Al filone fenomenologico afferirono molti studiosi. La corrente, che aveva mosso i primi passi in Germania, si diramò anche in altre nazioni, soprattutto in Francia; furono approfonditi aspetti come l'empatia, l'ontologia, l'ermeneutica e l'interpretazione.

Tra gli studiosi più significativi si annovera Max Scheler il quale, presentando la 'persona' come ordine del sentire (*ordo amoris*), mirava ad una sintesi delle più recenti conoscenze scientifiche, integrando la fenomenologia con una scienza metafisica della realtà e con il mondo dello spirito: la sua visione d'essenza fu incentrata intorno al concetto del *derealizzante*, ossia la individuazione della realtà dell'impulso [*Drang*] quale fondamento naturale di ogni essere. I lavori di Scheler ebbero il merito di sviluppare una connessione tra *essenza* e *realtà*. Ma la semplice integrazione della fenomenologia con una scienza filosofica del reale non poteva soddisfare l'intera ricerca filosofica.

---

<sup>31</sup> H. BAHR, *Der Expressionismus* (1920), trad. it. *L'Espressionismo*, a cura di M. DE MICHELI, Feltrinelli, Milano, 1945, p. 11.

Un aspetto ben chiarito da un altro importante studioso, a cui va il merito di aver tracciato gli stilemi dell'ermeneutica, ossia Gadamer, che precisa: «Il dualismo fra verità e realtà, spirito e impulso, impotenza dello spirito e potere di resistenza della realtà poneva un problema più che risolverlo. Era così ormai maturo il momento per un inizio più radicale del filosofare, che esso fu intrapreso da Heidegger e dalla filosofia dell'esistenza di Jaspers»<sup>32</sup>.

I concetti di «dualismo» e «scomposizione dell'essere» rimandano necessariamente agli studi prodotti da alcuni filosofi della corrente fenomenologica come Edith Stein, Paul Ricoeur e Maurice Merleau-Ponty, che muovono verso una attenta riflessione tutta indirizzata al 'particolare' dei fenomeni insiti nell'«io senziente». Gli esiti a cui essi pervengono sono di grande sostegno alla sostanza del nostro discorso.

Osservato nella sua incessante complessità l'uomo è *persona*, ossia «maschera»; grazie ai processi cinestetici vitali ogni individuo proietta le proprie componenti essenziali nella dimensione del reale (pirandellianamente, della *forma*). Fa il tentativo, talvolta disperato, di arrivare alla combinazione tra ciò che sente e ciò che appare: atteggiamento intrinseco e connaturato ad ognuno. La relazione tra le componenti essenziali e formali spinge l'io verso l'esterno ma anche verso sé stesso. L'agire umano

---

<sup>32</sup> H.-G. GADAMER, *Die phänomenologische Bewegung* (1963), trad. it. *Il movimento fenomenologico*, a cura di R. SINIGAGLIA, Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 13.

determinato da una incessante mutevolezza è fallace o incerto, propenso alla rivendicazione di atti fondanti propri, ma inibito dalle ostruzioni del mondo 'altro' percepito. Tuttavia, l'*humus* vitale resta attivo, incessantemente alimentato dagli eventi, dalle esperienze, dai sentimenti, dalle aspirazioni, dal «flusso vitale». Esiste in ogni individuo una profondità primordiale che agita l'esistenza, composta solamente della sua stessa sostanza. Di seguito una illuminante riflessione di Edith Stein:

Non ho ancora compreso la natura di colui che non vede in ogni messa in forma il cieco impeto proveniente dalla profondità primordiale, la nuda brama di messa in forma e *corporeificazione* in sé stessa, comunque essa sia, [...] i tentativi e le prove a metà, grottesche (illusioni!) che portano ora a questa, ora a quella specie<sup>33</sup>

Inalienabile, nell'individuo, è la sua natura sociale, che muove l'io verso l'identificazione nell'altro, col quale finisce per istruire una sorta di combinazione, un *co-*individuo che è necessaria alla sopravvivenza umana.

Secondo Karl Löwith, «l'individuo è nel ruolo del *co-uomo*; è un individuo nel modo d'essere della *persona*: esiste essenzialmente all'interno di determinati ruoli relativi al *mondo-del-con* (*Mitwelt*) ed è fissato formalmente come *io* di un *tu*, come individuo in *prima* persona, ossia di una *seconda* persona e dunque di un *co-uomo* attraverso il *ruolo principale*»<sup>34</sup>. Si tratta di una

---

<sup>33</sup> E. STEIN, *Potenz und Akt. Studien zu einer Philosophie des Seins* (1931), trad. it. *Potenza e Atto. Studi per una filosofia dell'essere*, a cura di A. CAPUTO, Città Nuova, Roma, 2003, pp. 271-272.

<sup>34</sup> K. LÖWITH, *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (1962), trad. it. *L'individuo nel ruolo del co-uomo*, a cura

visione antropologica di notevole suggestione, una *meta-*antropologia che si accosta incisivamente a quanto Pirandello ha voluto raccontare ed esporre nelle sue opere: la *ri*-flessione sull'individuo, l'osservazione che se ne propone, parte da un evento apparente, da una *espressione*, da un *fenomeno*, per giungere alla radice delle azioni e al sentimento puro che le ha motivate. L'atteggiamento che Pirandello adotta persegue le modalità più raffinate delle indagini ontologiche, di matrice antropologica e filosofica: originare l'azione nell'attimo in cui si *avverte* la vita per giungere a quanto è, al *sentire* la vita, spesso relegata, imbrigliata, o intessuta in forme talvolta inadeguate.

La *ri*-flessione, il vero accesso al sé, è da intendere come «ritorno» del sé autentico a cui si arriva partendo da ciò che appare. È il sé relazionale che si imprime in forme dettate dalla convenzione sociale, dall'altro, quel *mondo-del-con* da cui non si può prescindere per comprendere appieno la formazione della personalità umana<sup>35</sup>. Tramite le relazioni create dal *mondo-del-con*, l'individuo ha l'occasione di identificare quelle dinamiche che innescano le libere espressioni delle componenti proprie, col risultato benefico e positivo di esaltare la propria personalità e attuare un processo di benessere reale; ma potrebbe anche capitare il contrario, ossia lo stesso individuo rischia di *subire* le espressioni, le rivendicazioni dello stesso *mondo-del-con* col

---

di A. CERA, Guida, Napoli, 2007, p. 29.

<sup>35</sup> Cfr. sull'argomento le riflessioni di A. CERA, *Io con tu. K. Löwith e la possibilità di una Mitanthropologie*, Guida, Napoli, 2010.

risultato di appurare un *vulnus* considerevole nella *rinuncia* delle proprie componenti intrinseche. In tal caso, ne deriverebbe, quale effetto, un gran senso di frustrazione e di insoddisfazione.

Pirandello bada molto a questo rischio che identifica simbolicamente con un «oggetto del sé», ossia la maschera. Essa ha lo stesso senso della parola *persona* perché il valore semantico è sostanzialmente identico<sup>36</sup>.

Lo stesso Löwith fa un diretto ricorso all'opera pirandelliana per esplicitare il senso di nudità delle sue maschere il paradigma antropologico che rappresenta: egli prende in esame la *pièce* *Così è (se vi pare)* in cui, appunto, le *maschere* sono sospinte sino al momento in cui non rappresentavano che il vuoto. «A fare da antidoto contro l'attuarsi di un 'totalitarismo relazionale' (del quale il personaggio della signora Ponza, nella sua paradossalità, rappresenta l'esito più coerente), sarebbe un elemento non riducibile al rapporto ma in-dividuale: ci si trova dinanzi al rischio che una persona si risolva nelle sue *personae*»<sup>37</sup>. Gli esiti verso cui convergono le riflessioni di Löwith delineano una sorta di «individualità personale» che presiede alle sue stesse fattispecie relazionali, alle proprie maschere, essendone «memoria vivente». L'assunto suggerisce una riflessione inevitabile: l'uomo, oltre che

---

<sup>36</sup> Una interessante riflessione sulla 'maschera' è proposta anche da Francesca Brancaleoni, che evidenzia come il tema, caro a Pirandello, affondi le sue radici nella produzione 'non tipicamente verista' dei due più maturi conterranei dello scrittore agrigentino: Verga e Capuana. Cfr. F. BRANCALEONI, *Le origini del tema della maschera: da Verga a Capuana. Linee di un percorso*. «Critica Letteraria», anno 2001, n. 3, pp. 551-582.

<sup>37</sup> K. LÖWITH, *op. cit.*, p. 84.

relazionarsi con gli altri individui, si 'relaziona' anche con sé stesso, essendo costituito da elementi molteplici e correlati.

Milena Rampoldi chiarisce la questione osservando che «tale relazione non è null'altro che la relazione con un altro, in quanto l'altro di me stesso sono io e viceversa. Ne consegue che l'uomo è individuo solo, attraverso un processo di riflessione: una persona è determinata da ciò che appare agli altri»<sup>38</sup>.

Ciò che Pirandello, secondo Löwith, vorrebbe mettere in luce è che «Wie einer andern, aber auch sich selbst, als einer arscheint»<sup>39</sup>. La spinta al *co-sentire* è dettata dall'umana appartenenza che si genera per mezzo della conciliabilità (o inconciliabilità) tra ciò che si è e ciò che si sa esternare all'altro, e allo stesso tempo, ciò che dell'altro, attraverso lo stesso processo di esternazione, si riesce ad introiettare. La *sim-patia*, favorita dall'esperienza e dall'analisi del vissuto, consente la maturazione di un sentimento che ponga in relazione l'Io con l'Altro, o l'Io *estraneo* (esterno) con l'Io *proprio* (autentico). In riferimento al concetto del sentire e del co-sentire, appare incisiva la riflessione di Paolo Zordan che spiega: «Come i flussi di coscienza degli individui singoli hanno origine in un flusso iniziale di esperienza vissuta indifferentemente rispetto all'io-tu, l'*uni-patia* rende possibile, secondo le leggi della fondazione della simpatia, tanto il

---

<sup>38</sup> M. RAMPOLDI, *Considerazioni su Karl Löwith – Vita ed opere*, Epubli, Berlino, 2014, pp. 87-88.

<sup>39</sup> «Come uno appare ad un altro come uno, così appare anche a se stesso». Cfr. K. LÖWITH, *op. cit.*, p. 85.

*post-sentire* quanto la compassione e il *co-sentire*»<sup>40</sup>. È secondo questa procedura che si stempera l'essenza sullo sfondo dell'esistenza; la dimensione spazio temporale dell'essere non è mai assoluta o identica a sé stessa, né a quella degli altri; la sua è una visione universale, in cui l'essere finitamente piccolo diventa l'«essere dell'accadere infinito»<sup>41</sup>: ogni elemento è unito, amalgamato e, pur se di natura diversa, sottende alle modificazioni, alle mutazioni, sue proprie e dell'altro, o sentite dall'altro, in un flusso che incessantemente genera *co-essenti* e *co-agenti*.

IV. Il processo di «conoscenza di sé e dell'altro» ha avuto, a partire dalle riflessioni di Bergson ma, ancora prima, di Descartes e Bacone, un massiccio avanzamento nella direzione dell'indagine psichica e relazionale dell'individuo, sia verso sé stesso e sia verso gli altri. La ricerca si è sviluppata giungendo a chiarire dinamiche e comportamenti propri dell'uomo: l'osservazione e la riflessione, abbandonando lo strutturalismo logico e superando le leggi della metafisica, hanno posto al centro delle questioni *l'essente* nella dimensione soggettiva ed inter-soggettiva. Pirandello, come abbiamo già detto, era intriso di quest'aria. La sua permanenza a Bonn lo immerge in un fermento vivace e prolifico e le sue meditazioni, spesso frutto di ingegnose intuizioni, si concentrano

---

<sup>40</sup> P. ZORDAN, *Edith Stein e Max Scheler. Un confronto a partire dalle analisi del Problema dell'Empatia*, in «Segni e Comprensione» XIX, Università del Salento, Lecce, n. 54 2005, p. 176.

<sup>41</sup> L. PIRANDELLO, in «L'idea nazionale», (Roma, il 10 febbraio 1920) ora in *Interviste a Pirandello*, a cura di I. PUPO, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 127.



proprio sulle «incertezze» e sulle «disgregazioni» che ormai allignavano nell'uomo del suo tempo: un individuo alla ricerca di senso, colto nelle sue inconciliabili dissonanze ed ora sospinto verso un più autentico agire. Egli intende conoscere questo '*homo novus*' nelle sue entità più vere, più intime, semmai inquietanti, inconfessabili o sconcertanti, ma vere. Non si sofferma alla forma. Anzi, ne scandaglia il perimetro, cerca una crepa, una fenditura, un varco in cui introdursi per raggiungere la *sua* meta, ossia il nucleo fondativo, vitale e pulsante dell'essere.

Pirandello realizza il suo obiettivo distinguendo i due aspetti della persona: ciò che determina la «forma» – spesso imbrigliata e relegata in un sistema sociale poco confacente alle sue naturali e umane aspirazioni – e ciò che è la «vita», l'essenza più autentica di ogni individuo. Così facendo, pensiero sostenuto anche da Francesco Nicolosi, Pirandello «intravede l'eterno e anela a superare le forme cristallizzate dell'umana esistenza»<sup>42</sup>. Per una esplorazione di questo tipo, Pirandello si affida ad un processo ontologico vero e proprio che si spinga dentro, che mostri *l'oltre*, il mondo interiore e incosciente, rappresentato in modo eclatante dai sogni. Proceede per gradi partendo dal dato fenomenico della forma, da ciò che appare, per giungere a ciò che realmente è, secondo un percorso tipico dell'approccio ermeneutico e fenomenologico.

---

<sup>42</sup> F. NICOLOSI, *Pirandello e l'oltre*, Carabba, Lanciano, 2003, p. 13.

Nel II libro delle *Ideen*, Husserl affronta il tema dell'*empatia* come presupposto per la costruzione di un mondo oggettivo fatto di relazioni intersoggettive tra una molteplicità di soggetti. Una indagine di questo tipo, precisa Marisa Scerini, consentiva allo studioso di «superare lo scoglio del solipsismo a cui il soggetto sembrava destinato dalla necessità di rivolgersi ai suoi vissuti (*Erlebnisse*) come unica fonte certa e indubitabile, poiché permette di risolvere le non facili questioni relative alla conoscenza dell'Io estraneo»<sup>43</sup>. Il concetto di empatia è stato definito in maniera compiuta da Edith Stein, la cui tesi di laurea *Zum problem der Einfühlung (Il problema dell'Empatia)* diventerà un punto di partenza fondamentale sulla questione<sup>44</sup>. La studiosa intende definire l'essenza, chiarire la genesi e le modalità di attuazione dell'empatia per dimostrare come attraverso l'esperienza empatica si pervenga alla conoscenza della coscienza estranea:

Alla base di ogni discussione sull'empatia vi è un presupposto sottinteso: ci vengono dati dei Soggetti estranei e la loro esperienza vissuta (*Erleben*). Ciò di cui si discute, verte sulla modalità di formazione del processo, sui risultati e sul fondamento di questi dati. Ma il compito seguente è quello di prendere in considerazione il problema in se stesso e di indagare sulla sua essenza. L'atteggiamento da cui partiamo è quello della riduzione fenomenologica<sup>45</sup>.

Lo scopo dell'analisi fenomenologica è dunque quello di scoprire la fondazione ultima di ogni conoscenza, attraverso una

---

<sup>43</sup> M. SCHERINI, *op. cit.*, p. 39.

<sup>44</sup> Cfr. E. STEIN, *Zum problem der Einfühlung* (1917), trad. it. *Il problema dell'empatia*, a cura di E. COSTANTINI e E. SCHULZE COSTANTINI, Studium, Roma, 1985.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 67.

indagine che sappia separare tra il vissuto e il mondo fisico/psicofisico, realtà di cui non si ne nega l'esistenza, ma che sono lasciate 'sospese': è in questi termini il significato della «riduzione fenomenologica» o *Epochè* di matrice husserliana. Non si indaga, dunque, sull'*esistenza*, ma sull'*essenza*. La Stein infatti osserva:

Io posso mettere in dubbio l'esistenza della cosa che vedo davanti a me, in quanto sussiste la possibilità dell'inganno: perciò dovrò mettere fuori circuito il porre in essere [...]. Ciò che invece non posso mettere fuori circuito è la mia esperienza vissuta della cosa [...] insieme con il suo correlato, ossia il 'fenomeno della cosa' nella sua pienezza [...]. Questo genere di fenomeni costituisce propriamente l'oggetto della fenomenologia [...]. Ma 'io', il Soggetto dell'esperienza vissuta, che considero il mondo e la mia persona come fenomeni, 'io' sono nell'esperienza vissuta e soltanto in essa permango, per cui non è possibile che siano cancellati o messi in dubbio sia l'io che la stessa esperienza vissuta<sup>46</sup>.

È l'analisi 'essenziale', allora, che permette di definire «la cosa stessa», l'io puro già teorizzato da Husserl. Per illustrare il senso dell'atto empatico, la Stein opera un confronto con altri atti, quali la *percezione*, il *ricordo*, la *fantasia*, l'*attesa*. Ciò che accomuna questi atti è la *presentificazione* del vissuto, che segue tre fasi affinché si verifichi: 1) l'emersione del vissuto; 2) la sua esplicitazione riempiente; 3) l'oggettivazione comprensiva del vissuto esplicitato. I soggetti 'separati' trovano un punto di

---

<sup>46</sup> *Ivi*, pp. 68 e segg.

incontro, una convergenza verso un'identità di coscienza<sup>47</sup>.

L'empatia è un vissuto *sui generis*, un atto conoscitivo concreto e originario, attraverso il quale è possibile cogliere in modo non-originario un vissuto estraneo, ossia l'alterità. Per mezzo di tale atto si fa esperienza di una coscienza estranea senza che vi sia alcuna coincidenza tra i vissuti propri e quelli degli altri soggetti; quando si attua una separazione tra il vissuto e il corpo proprio si crea un artificio o una finzione.

Appare sempre più evidente la concordanza tra il metodo fenomenologico, che si basa sull'indagine ontologica (dal suo etimo platonico *ontos on*, ossia conoscere l'essenza) e la scrittura pirandelliana che procede secondo vere e proprie indagini sull'*Erleben*, ossia il vissuto del personaggio nella sua essenza pura. Pirandello applica poi l'*epochè* husserliana (la riduzione fenomenologica) per scardinare, smembrare ciò che appare, il manto dell'esistenza che può rivelarsi anche un «inganno» – o, pirandellianamente, un'«illusione» – perché, in quanto *Korper*, è esterna al vissuto, quindi assoggettabile agli artifici e alle finzioni.

Il modello di indagine ontologico sembra davvero quello che Pirandello adotta nelle sue creazioni. E alcuni studiosi, come Graziella Corsinovi, si muovono su questo filone: «Per lo scrittore, l'arte è un atto vitale (*Erlebnis*) che osserva la vita ordinaria, la

---

<sup>47</sup> Tra le riflessioni più accreditate sulle ricerche di E. STEIN, Cfr. A. ALES BELLO, *Edmund Husserl e Edith Steinhilber. La questione del metodo fenomenologico*, in «Acta Philosophica», n. 1, 1992, pp.167 e segg.

rielabora partendo dalle sue entità essenziali e vere per trasfigurarla in una visione superiore»<sup>48</sup>.

Pirandello, opportunamente incentivato dalle indagini scientifiche e filosofiche del suo tempo, adotta gli assunti più significativi per cogliere le dinamiche intrinseche degli individui; desidera conoscere la loro essenza e la qualità di relazione che essi intessono con gli altri e con le cose; si munisce degli strumenti per toccare il mistero, di cui assapora aspetto e senso, che impara magistralmente ad estrinsecare e rappresentare. L'uomo non è un essere solipsistico. Non è un *io* ma un *sé*, e la sua *ipseità* si definisce nella *alterità*: essenza che si giustifica nella esistenza di un universo popolato da esseri multiformi con cui il *sé* entra in stretta relazione, *alter-andosi*.

Dell'importanza della relazione tra l'io e l'altro, tra il *sé* e l'altro, hanno ampiamente discusso anche studiosi come Scheler, Ricœur e Merleau-Ponty che trattano, nello specifico, il concetto di percezione e percezione di *sé*. A questo proposito, Roberta Guiccinelli precisa: «Non c'è forse impedimento di principio maggiore per ogni tipo di conoscenza del mondo psichico dell'assunto di molti ricercatori e filosofi del presente o del più recente passato secondo cui la percezione interna, a differenza di quella esterna della natura, non può ingannare<sup>49</sup>».

---

<sup>48</sup> G. CORSINOVI, *Pirandello e l'Espressionismo*, cit., p. 60.

<sup>49</sup> R. GUICCINELLI, *La direzione del sentire. Intersoggettività e conoscenza interpersonale tra Scheler e Merleau-Ponty*, «Dialegethai», rivista telematica di filosofia, Università Tor Vergata, Roma, 2009, p. 2.

Le ricerche di Scheler, ad esempio, indagano sulla «realità psichica» e sulle «relazioni essenziali», spostando l'attenzione dell'«intersoggettività come fenomeno sociale di base alla conoscenza di sé e degli altri»<sup>50</sup>, alle sue illusioni, spesso favorite dalle emozioni primitive o dalla intenzionalità collettiva. Egli descrive la capacità di cogliere, nel *sentire (Fühlen)*, le qualità di valore (e disvalore) dell'«intero d'appartenenza»<sup>51</sup> (un oggetto, una persona, un ambiente), che si potrebbe definire «competenza assiologica»<sup>52</sup>, e insieme di vivere, e approfondire, un'autentica relazione interpersonale: «la conoscenza – conclude Roberta Guiccinelli – di un individuo e del *suo* mondo, la capacità d'intuire i *fili invisibili* che muovono un'esistenza, o la sua destinazione individuale (*Bestimmung*)»<sup>53</sup>.

Nelle indagini sulla percezione, Merleau-Ponty osserva il mondo come un insieme di relazioni oggettive introdotte dalla coscienza, asserendo che non vi è nulla nel mondo che sia estraneo allo spirito:

La percezione e l'apparire visibile della cosa precedono le categorie concettuali e ne differiscono costitutivamente. Le cose appaiono così come appaiono e si manifestano tacitamente aprendosi a un orizzonte di senso: esse sono là prima di ogni analisi che io possa farne<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> Cfr. M. SCHELER, *Die Stellung des Menschen im Kosmos*, Darmstadt, Otto Reichl Verlag, 1928; trad. it. *La posizione dell'uomo nel cosmo*, Franco Angeli, Milano, 2014, pp. 54 e segg.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> R. GUICCINELLI, *op. cit.*, p. 18.

<sup>54</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* (1945), trad. it. *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. BONOMI, Bompiani, Milano, 2003, p.18.

Secondo Merleau-Ponty è la coscienza che coglie la soggettività attuando un processo dall'interno: proiezione che ci interessa in modo particolare dal momento che la scrittura pirandelliana sembra procedere nella stessa direzione. La coscienza è in grado di interrogare le cose nella loro tacita presenza e di coglierne l'origine del senso, iscritto appunto nella percezione. «Nella coscienza, – dice Merleau Ponty – i movimenti sentiti si connettono tra loro in base ad una intenzione pratica che li anima, che ne fa una melodia orientata»<sup>55</sup>.

Per Pirandello il rapporto empatico con l'opera d'arte è un fattore ineludibile. Egli adotta tutti i mezzi per una progressiva immersione del lettore nel nucleo emotivo dei personaggi e quindi della sua opera. Non ha freni inibitori e lì dove possano insorgere usa ogni sistema per smantellarli. Non consente che vi siano remore concettuali o, soprattutto, morali: le sue opere, come dardi violenti, giungono fin dentro al cuore, nell'anima dello spettatore o del lettore. Pirandello instaura un rapporto empatico innanzitutto coi suoi personaggi, procedendo secondo il metodo fenomenologico; racconta i suoi personaggi partendo dalle manifestazioni apparenti per trascendere verso gli atti conoscitivi, smontando, passo dopo passo, l'orpello formale delle esteriorità

---

<sup>55</sup> M. MARLAEU-PONTY, *La struttura del comportamento*, cit., p. 190. In riferimento al tema specifico della 'coscienza' egli afferma: «La conoscenza di un cosmo sarà già prefigurata nella percezione vissuta come la negazione di tutti gli ambienti lo è nel lavoro che li crea. Più generalmente non sarà possibile limitarsi a giustapporre semplicemente da un lato la vita della coscienza fuori di sé e dall'altro la coscienza di sé e di un universo dal quale noi emergiamo. Non basta dire che la coscienza abita l'ambiente. La coscienza stessa non è qui nient'altro che la dialettica tra l'ambiente e l'azione: il problema della percezione è presente per intero in questa dualità» (*Ibidem*).

che egli sgretola, disgrega e riduce a polvere. Raggiunto il nucleo esistenziale del personaggio-io, porta in superficie gli aspetti del suo fluire coscienziale, estrinsecandone i tratti distintivi del suo vissuto. Si origina così un sommovimento che si prefigura nella *mise en abyme* di ciò che è essenziale (eliminati gli elementi ridotti a polvere), e di ciò che rappresenta il vissuto del soggetto. Va ribadito che il movimento procede dall'esterno verso l'interno e poi dall'interno verso l'esterno.

L'arte è creazione pura, ha una *essenza* propria; la sua sostanza non è nei sensi del corpo o della mente. Perviene. E lo fa con l'intervento di coloro che creano l'arte, dando un aspetto che ne favorisca l'espressione. Secondo Pareyson, l'arte

si *forma*, è in grado cioè di restituire un aspetto alle sostanze immateriali dell'essenza. Un *tipo* di fare che, applicato al reale, diviene un *modo* di fare: e ogni opera è una forma riuscita, perché è il risultato irripetibile della sua singolarità, perfetto nella sua intima legge di coerenza, intero nell'adeguazione reciproca fra le parti e il tutto, concluso e aperto insieme nella sua definitezza che racchiude un infinito<sup>56</sup>.

L'arte non possiede caratteri assoluti, ma racconta una *visione di assoluto*, i cui esiti non sono validi indistintamente per tutti gli osservatori; essa, difatti, si esautora nella rappresentazione consapevole e conoscitiva dei mediatori (autore-attore-spettatore o autore-lettore), la cui coscienza *percepisce* i fattori comuni (attraverso la partecipazione empatica), posti in

---

<sup>56</sup> L. PAREYSON, *Esistenza e persona*, Il Melangolo, Genova, 1992, p. 222.



relazione con quello del personaggio. In tal modo, coscientemente coinvolto, il destinatario, lettore o spettatore che sia, diventa il fine ultimo della creazione, il vero fautore dell'opera d'arte, colui che in qualche modo la conclude.

In merito alla dinamica di relazione tra l'io narrato e il destinatario dell'opera d'arte, appare significativa una considerazione di Ricœur:

Quando il volto dell'altro (il personaggio narrato o rappresentato) si erge di fronte a me (spettatore), al di sopra di me, non si tratta di un apparire che io possa includere nella cerchia delle mie proprie rappresentazioni; certo, l'altro appare, il suo volto lo fa apparire, ma il suo volto non è uno spettacolo. È una voce. È in me che il movimento partito dall'altro compie la sua traiettoria: l'altro mi costituisce responsabile, cioè capace di rispondere. Così, la parola dell'altro viene a porsi all'origine della parola attraverso cui io imputo a me stesso l'origine dei miei atti. L'auto-imputazione si iscrive ora in una struttura dialogale asimmetrica la cui origine è a me esteriore<sup>57</sup>.

In un articolo apparso nella rivista «La Patria», Pirandello osserva che «ogni singola rappresentazione deve essere caratteristica perché caratteristica è l'essenza della bellezza [...]; io non mi sono curato nemmeno di vedere le espressioni che gli attori hanno dato alle espressioni mie»<sup>58</sup>. L'opera, ormai creata, è 'consegnata' allo spettatore (o al lettore), suo destinatario ultimo; la predisposizione di questi è rivolta nei confronti del personaggio con atteggiamento empatico e compassionevole, il suo apporto

---

<sup>57</sup> P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*. Éd. du seuile, Paris, 1990; trad. it. *Sé come un altro*, a cura di D. IANNOTTA, Jaca Book, Milano, p. 452.

<sup>58</sup> L. PIRANDELLO, articolo apparso in «La Patria» (Firenze, 21 gennaio 1905) ora in *Interviste a Pirandello*, cit., p. 103.

partecipativo col vissuto del personaggio (soltanto intermediato dall'attore e dalle parole) produrrà immagini, riflessioni e suggestioni: i reciproci vissuti entrano in quella osmosi che perfeziona l'opera stessa.

Quello del creatore d'arte è un gesto generoso, appartenente al genio di chi, forse per intuito o necessità, prefigura mondi e soluzioni, messi creativamente in forma e dati a chi sappia lasciarsi sconvolgere, emozionare o *di-vertire* dalla loro potenza. Una volta scritta, l'opera non è più dell'autore ma di chi la vede rappresentata o la legge.

La scrittura e la rappresentazione sono per Pirandello l'urgenza di chiarire, in modo assoluto, la peculiarità intrinseca ed endogena dell'individuo, la sua singolarità effettiva, ciò che lo compone o lo *com-muove*, ciò che di lui percepisce, ritraendolo nella sua dimensione autentica, vera senza che nessuna incursione o contaminazione possa comprometterne il senso.

C'è da chiedersi se l'intento di Pirandello sia veramente quello di raccontare i suoi personaggi e non quello di 'rappresentare' i suoi stessi lettori, o spettatori, che già immagina al cospetto della sua opera, già *vede*, prefigurati nella sua fantasia, intenti a leggere i suoi romanzi, le sue novelle, o ad assistere alla messinscena dei suoi drammi. Sembra, infatti, che l'autore sia in empatia non tanto con i *suoi* personaggi (che, talvolta, rifiuta o 'subisce'), ma con i suoi lettori o spettatori, di cui forse conosce il

volto e le emozioni: certamente, ne immagina le espressioni, *pre-*vede il lampo di sbalordimento negli occhi, *com-*partecipa già alla loro contrizione: sono suoi i loro sospiri.

Dalla densità della sua scrittura si evince che il fine ultimo di Pirandello non è quello di creare un mero prodotto artistico, frutto di un guizzo estetico o di un'abile perizia letteraria. Attraverso l'opera d'arte Pirandello si crea l'occasione per enucleare i contenuti e gli elementi primari dell'esistenza umana, trasponendo nel *suo* personaggio un pensiero, un anelito che spesso ha una portata etica assoluta. Dalla lettura delle sue opere, sembra che l'autore si chieda (e interroghi il suo lettore): Chi è veramente l'uomo, cosa intende farne della propria e vera vita, come intende superare l'inevitabile conflitto tra ciò che *sente* di essere e ciò che *ritiene* debba apparire?

Si tratta di concetti cardine che si proiettano nell'indole, nel sentimento dei personaggi e, tramite esso, raggiungono il destinatario. Pirandello riesce a creare così 'immagini di vissuti' volendo rappresentare con esse 'altre' immagini di 'altri' vissuti: riesce, per dirla con Rino Caputo, a «poetizzare il preliminare mentale»<sup>59</sup>.

Già Bergson ha osservato la presenza di un artificio che muove tra l'immagine del presente (realtà obiettiva) e l'immagine rappresentata: l'immagine, quindi, come necessità per agire e per

---

<sup>59</sup> R. CAPUTO, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Euroroma, Roma, 1996, p. 50.

trasmettere i sensi del reale. Nella «metamorfosi d'essenza»<sup>60</sup> tra percezione del vero e il mondo reale si celano gli strali del mistero e dell'assoluto:

Io la convertirei in rappresentazione, se potessi isolarla, soprattutto se potessi isolarne l'involucro (*enveloppe*). [...] Ciò che occorre per ottenere questa conversione non è di rischiarare l'oggetto, ma al contrario di oscurarne certi lati, di diminuirlo della maggior parte di se stesso, in modo che il residuo se ne distacchi come una scena<sup>61</sup>.

Soltanto imbastendo un simile telaio, il personaggio può vivificarsi nello spettatore, il cui vissuto diventa lo *sfondo umano* per l'atto creativo stesso.

Pirandello pone l'accento anche sulla *funzione* della narrazione che ha la potenza di creare coscienze consapevoli e di incentivare il naturale sviluppo degli ideali e dei sentimenti più autentici degli individui. Un processo 'catartico' che si riduce ad un atto tragico, come il suicidio o la pazzia: per ragioni irrinunciabili, il gesto così estremo del suicidio, tutt'altro che benefico, appare come l'unico atto, necessario e possibile. Le narrazioni, spesso polimorfe e tese ad una voluta destabilizzazione (per la struttura che sovente segue un *cursus* variabile)<sup>62</sup> sono costruite in modo da minare non solo le

---

<sup>60</sup> H. BERGSON, *Matière et mémoire*, cit., pp. 35.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>62</sup> Sui movimenti narrativi della scrittura pirandelliana è interessante l'analisi proposta da Raffaele Messina che a proposito della raccolta *Scialle nero* ne ha sottolineato il valore proemiale rispetto al *corpus* delle *Novelle per un anno*, tanto per gli elementi contenutistici quanto per le strutture e le forme della narrazione. Una riprova è data proprio dalla gestione del ritmo nel racconto che consente di rilevare la sapiente alternanza di scene e sommari, ellissi, analisi e pause adoperate dallo scrittore agrigentino, ma anche dal sistematico ricorso a forme di contaminazione indicate come

‘fondamenta esistenziali’ dei personaggi e della loro coscienza, ma anche dello stesso impianto narrativo: difatti, le opere di Pirandello passano da una narrativa *stricto sensu* a dialoghi tipicamente drammatici, per terminare, semmai, in una suggestiva soluzione poetica. È il caso di numerose novelle.

La genesi di una creazione artistica siffatta è da ricercare proprio nelle motivazioni dell’autore, tra le sue urgenze intellettuali. Pirandello vuole raccontare le coscienze, si addentra nell’anima degli individui, che intende esplorare ma soprattutto esprimere; lo fa scandagliando il periplo della coscienza, sia del personaggio che del lettore; aziona movimenti che si introducono, attraverso piani linguistici differenti, tra le croste delle identità, alla ricerca di fenditure in cui insinuarsi. Distrugge quindi i gusci, le forme incrostate dell’esistere, e sprigiona i nuclei veri dell’essere.

L’indagine fenomenologica, l’analisi di ciò che appare, è il meccanismo funzionale che fa superare la ‘scorza’ e consente il tuffo nella ‘polpa’, marcia, inaccettabile o meravigliosa che sia. Un meraviglioso quanto rischioso percorso di conoscenza che si ottiene solo con l’osservazione delle verità e delle essenze. In ciò consiste il compito più alto, la qualità più matura di un ‘esploratore d’anime’ che individua nella creatività narrativa il

---

«movimenti narrativi secondari», sulle quali scarsa è stata finora l’attenzione della critica. Cfr. R. MESSINA, *La contaminazione dei movimenti narrativi nella raccolta Scialle nero di Luigi Pirandello*, in «Critica Letteraria», anno 2007, n. 4, pp. 651-680.

mezzo più consono per divulgare le proprie percezioni e riflessioni sull'essere e sull'esistere.

E proprio sul concetto di «fenomenologia della percezione», è significativo un assunto di Edith Stein che precisa:

Ciascun fenomeno è assunto come base esemplare ai fini di una considerazione sull'essenza. La fenomenologia della percezione intende spingere l'indagine su che cosa sia una *percezione di per sé* nella sua essenza (...). Tutto il mio passato potrebbe essere un sogno ed il suo ricordo un inganno, per cui può essere fuori circuito e rimane solo come fenomeno l'Oggetto della mia considerazione<sup>63</sup>.

Composta un tale partitura concettuale, si può affermare che il *sentimento*, cioè la *capacità del sentire intra*, assume il valore di *funzione della percezione*, che precede la fondazione e ne accompagna lo sviluppo: percezione che è alla base di ogni partecipazione con la realtà; è un assunto, quello steiniano, perfettamente coerente e valido anche per una certa scrittura pirandelliana: vi sono infatti alcuni concetti che è opportuno chiarire meglio alla luce delle sollecitazioni che vengono dalla ricerca fenomenologica per rendere più compiuta la riflessione sull'opera creativa di Luigi Pirandello.

Innanzitutto il «rapporto empatico delle emozioni». Le relazioni umane si basano sulla *compartecipazione*, che produce il senso di solidarietà tra gli individui. Il linguaggio, strumento essenziale della relazione, ha come peculiarità il fatto di essere

---

<sup>63</sup> E. STEIN, *Il problema dell'empatia*, cit., p. 69.

intelligibile: le emozioni producono reazioni, dinamiche e forme che si confrontano con ideali e sentimenti, allocati naturalmente nell'io sociale, proiezione dell'io individuale. Si tratta di un meccanismo la cui origine cinestetica è da collocare proprio nelle emozioni che si intarsiano nella *com*-mozione e nel *com*-patiment; Stanghellini, riflettendo sul rapporto tra le emozioni e le psicopatologie, afferma con certezza che «senza emozioni il mondo perde di realtà, diviene un «palcoscenico», una rappresentazione, un gioco, in cui le regole possono essere fatte e disfatte come si vuole»<sup>64</sup>.

La percezione *animosa* è il campo più autorevole per ricreare gli scenari della realtà, eletto a luogo espressivo dell'unico cosmo animato, che è la vita di un individuo. Sono questi i motivi che consentono ad un osservatore consapevole, caratterizzato da una spiccata sensibilità e mosso da vivace curiosità, l'occasione di penetrare nel cuore delle cose, che sente, vive. Perché di vitalità pulsante si tratta. Come nell'accanito appello del Padre dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (o del dottor Fileno de *La tragedia di un personaggio*) che rivendica con forza la sua essenza viva e vera: "Vivi, signore, vivi".

La rappresentazione è l'atto finale che porta alla luce, mette sotto il riflettore, il dato oggettivo – come 'tratto ora solidificato' – del flusso incessante della vita. È, la rappresentazione, correlativo

---

<sup>64</sup> G. STANGHELLINI, *Psicopatologia del senso comune*, Cortina Raffaello, Milano, 2008, p. 73.

d' una essenza, margine estetico ed intelligibile universalmente, prerogativa della parola che sa trasferirsi *altrove*, *dentro* ogni individuo, mutandolo e rinnovandolo.

A questo proposito è eclatante una riflessione che Scheler, nel suo studio su *Essenza e forme della simpatia*, fa a proposito dell'arte scultorea di Rodin. Il filosofo, infatti, afferma che «ogni cosa non è altro che il limite periferico (*Grenzgestalt*) di una «fiamma» alla quale essa deve alla propria esistenza»<sup>65</sup>.

Il limite, lo sfondo, la forma estetica è adottata, anche da Pirandello come strumento funzionale per l'emersione del percepibile, del dato oggettivo, elemento da sistemare nella relazione empatica con il lettore.

Pirandello è ben consapevole che la sua arte sbriglia i concetti a lui più cari, mostra i sentimenti vitali, le sue idee che, dal loro luogo intimo, attraverso i linguaggi, scenici o narrativi, diventano all'improvviso pubblici. Un processo che permette la conoscenza di un io offerto agli altri, in un progressivo e vicendevole scambio: l'io trova, attraverso il linguaggio dell'arte, l'occasione di risarcirsi e di sprigionarsi nella sua dirompente potenzialità. *Quel* sentimento, *quel* pensiero, è – adesso – alla portata di tutti. La presenza, *presentificazione* o *appercezione* di una essenza vitale collocata su uno sfondo esistenziale, consente di

---

<sup>65</sup> M. SCHELER, *Wesen und Formen der Sympathie*, Cohen, Bonn, 1931; trad. it. *Essenza e forme della simpatia*, a cura di S. SPINSANTI, Città Nuova, Roma, 1980, p. 76.



inquadrare il dato esistenziale stesso che, per la relazione delle entità coscienziali, si sostanzia delle tracce giacenti sullo sfondo in cui risiede. Il personaggio, coacervo di entità multiple, ha finalmente la sua ri-scrittura, l'occasione di essere. Ma anche allo spettatore è offerta la medesima occasione: per effetto della correlazione, una *koinè* emotiva si 'presentifica', come nelle catarsi delle coscienze tragiche.

A cogliere questo senso di grande valore umano ed etico è lo studioso Di Benedetto che, estrinsecando i più vari significati delle tragedie classiche, sottolinea, alla stregua di quanto aveva affermato Jaspers, l'importanza del tragico per la formazione delle coscienze collettive:

Il porsi del soggetto tragico in una dimensione di conoscenza e autoconsapevolezza costituisce di per sé un riscatto a fronte di una sofferenza: ma è un riscatto che si pone a livello del rapporto tragedia/pubblico, e non a livello della auto-soggettività circoscritta dal personaggio<sup>66</sup>.

È impensabile, allora, parlare di coscienza senza considerare la dimensione oggettiva dell'*io*, che trova la sua formazione definitiva proprio in un *sé* altro e sociale; si pensi, a tal proposito, al valore, al significato dei numerosi 'microcosmi' che fanno da sfondo alle opere di Pirandello. Il senso del molteplice, che travalica l'*io* e diviene un altro è ad esempio rappresentato, e in modo davvero singolare, nella novella *I due giganti* in cui

---

<sup>66</sup> V. DI BENEDETTO, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino, 2002, p. 365.

Pirandello scrive:

Fu qua che i due giganti m'apparvero, una notte di quest'inverno. Qua, nel punto del muro propriamente ove quel pino sorge come un grande O accanto a quel cipresso dritto come un grande I, che alti la notte nel cielo stellato possono, oh beati!, scrivere un IO in due<sup>67</sup>.

Ogni microcosmo, ogni ambiente creato da Pirandello presenta sempre una dimensione intrisa di limiti, di confini, concettuali o fisici; rappresentazioni di mondi multiformi che vivono contrasti e contrapposizioni, metafora dei conflitti che si proiettano nell'animo degli 'io-personaggi' e collimano – o confliggono – reciprocamente. Nei capitoli successivi si propone l'esegesi di alcune novelle in cui è evidente la proiezione dei conflitti tra interno ed esterno del personaggio.

*I confini*, soglia di separazione tra l'entità fondativa e i suoi contesti esistenziali, consentono di andare oltre il dato periferico, oltre lo sfondo stesso. Precisa Merleau Ponty:

Ogni oggetto culturale rinvia ad uno sfondo di natura sul quale appare e che, del resto, può essere confuso e lontano. Sotto il quadro la nostra percezione *sente* la presenza vicina della tela, sotto il monumento quella del cemento che si disgrega, sotto il personaggio quella dell'attore che si affatica<sup>68</sup>.

La percezione di sé è percezione dell'altro, ma ciò che permette essenzialmente di distinguere un vissuto come *proprio* è l'*individuale*. Il soggetto, infatti, è una «figura», una sintesi tra

---

<sup>67</sup> L. PIRANDELLO, *I due giganti*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, tomo II, p. 1154.

<sup>68</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., p. 47.

corpo, psiche e anima. L'io individuale, o la persona, è lo sfondo (l'intero d'appartenenza) da conquistare perché il centro d'ogni atto della percezione è il correlato intenzionale dell'esperienza. Allargando le maglie della rete, il personaggio, ma di riflesso il lettore o lo spettatore, si aprono ancora alla realtà, scoprendo il tratto individuale/autentico del sentire proprio ed altrui.

La persona non è mai oggettivabile; essa è considerata come atto compiuto con altri, nelle forme autentiche di *sim-patia*, nel volere, nel pensare, nel *sentire* insieme; in tutti questi casi, per quanto concerne l'esistenza, è capace di partecipare all'essere. È capace di condividere, cioè, quel sapere originale che precede ogni conoscenza oggettivante, rispetto al quale la 'coscienza di' è solo un modo per sapere: il sapere mediante riflessione. «La comprensione – afferma Guiccinelli – è la forma fondamentale e originale della conoscenza dell'identità essenziale di qualcuno. Le persone possono tacere e tenere nascosti i loro pensieri: dunque, la comprensione deve andare oltre la parola»<sup>69</sup>.

Tra le doti della psiche vi è quella di formare una molteplicità di *stati puri* che, nella loro purezza e nella varietà dal punto di vista qualitativo, sono dinamici ed hanno una durata reale. Questa durata sfugge, tuttavia, allo spazio e alla misura. È tendenza dell'uomo viverli gli stati della psiche non in modo puro e solipsistico, ma 'contaminato' dalle relazioni che, per un

---

<sup>69</sup> R. GUICCINELLI, *La direzione del sentire*, cit., p. 20.

processo di endosmosi, finiscono per condizionare il corso e anche la natura degli eventi.

Se esiste un *Io superficiale*, come ha sostenuto Bergson, esiste anche un *Io profondo*, della durata reale, che vive i propri stati di coscienza nell'autentica essenza. Civita, ne *La filosofia del vissuto* ha osservato infatti che questi due *Io* non rappresentano «due piani distinti e coesistenti della coscienza. Sarebbe un errore affermare che l'*Io profondo* viva in profondità, all'ombra dell'*Io superficiale* e affiori dal suo stato latente e inconscio solo sporadicamente»<sup>70</sup>.

Alla mediazione tra *Io superficiale* e *Io profondo* attiene l'attività intellettuale e creativa di Luigi Pirandello che riserva le sue attenzioni al mondo degli altri, osservandoli sia dall'esterno, sia dall'interno, esplorandone le coscienze con occhio vigile e critico. Ne esalta le verità proprio quando le pone in contrasto con le occlusioni formali dell'esistere. La continua azione di spiazzamento delle forme, il tentativo talvolta disperato di ripulire lo sfondo esistenziale, spesso sfocato o adombrato dalle croste delle formalità, sono i caratteri peculiari della scrittura pirandelliana che si distingue sì per la sua bellezza stilistico-letteraria ma anche (e forse soprattutto) per essere, in forma artistica, una preziosa occasione di meditazione sull'uomo *nella e della* storia, nel suo sfondo/sfera personale e collettivo.

---

<sup>70</sup> A. CIVITA, *La filosofia del vissuto*, cit., pp. 332-333.



### CAPITOLO III

L'«essere dell'accadere infinito»:

lo specchio e il doppio

Il disperato quanto inevitabile *dualismo tra verità e realtà* è uno dei *leitmotiv* della scrittura pirandelliana. Pirandello sente l'urgenza di raggiungere il luogo della verità e si spinge fin nelle latebre oscure e inconoscibili dell'animo umano, come un «palombaro dell'esistenza»<sup>1</sup>, per usare un'espressione di Rosso di San Secondo, al fine di estrinsecarne l'essenza più autentica, finalmente scevra di pesanti occlusioni e condotta sul piano oggettivo del *vero* e del *reale*.

Per conseguire questo scopo Pirandello usa metafore e allusioni che acquisiscono il significato di *funzione*, simbologie di essenze 'altre', simili a luminescenze: sono i tratti del mondo incosciente e vero, irrazionale e surreale, sono lo specchio o il sogno. Segni in relazione, artifici delle coincidenze, siano esse endogene o esogene, che fungono da viatico ed illustrano con evidenza il vero significato del sé. Eclatante è a tal proposito l'opinione di Pirandello sulla funzione esercitata dallo specchio,

---

<sup>1</sup> L'espressione è allusivamente riferita a Luigi Pirandello e appartiene al monologo *Inaugurazione*; cfr. P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Tutto il teatro*, vol. II, a cura di G. DISTASO, Sciascia, Roma-Caltanissetta, 2009, p. 247.

raccolta in un'intervista rilasciata a Vincenzo Bucci e apparsa nel 1920 sul «Corriere della Sera»:

Lo specchio? È la mia dannazione. Non solo, ma anche quella degli attori che devono rappresentarmi e del pubblico che va ad ascoltarmi. Quando uno vive, vive e non si vede. Orbene, fate che si veda, nell'atto di vivere in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo alla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva, non può più piangere e se rideva, non può più ridere. Nasce un guaio per forza. Questo guaio è il mio teatro. Glien'hanno detto di tutti i colori. Non è vero niente. La verità è purtroppo questa sola: che è «uno specchio davanti alla bestia». Non voglio offendere chi vive. Chiamo bestia per intenderci la vita abbandonata a se stessa. E le bestie hanno paura dello specchio. E questo specchio ci si mette da sé. Tutt'a un tratto eccolo là che si para contro ai personaggi, donde meno se lo aspettano, a sconcertare tutto, voglio dire, il loro pianto e il loro riso, che filavano così bene<sup>2</sup>.

Pirandello non ambisce ad attribuire un nome alle cose, né a strutturare modelli in cui vadano a collocarsi le soluzioni adombrate. Tutt'altro. Tende a scardinare le forme, a provocare la deflagrazione delle zavorre in cui si trova occluso l'io; così facendo egli giunge alla vera e pura essenza dell'individuo che finalmente può mostrarsi per quel che realmente è. Non a caso tra le parole più ricorrenti nella scrittura pirandelliana vi è il verbo *vedere* (e anche il brano appena riportato ne è un esempio). È qui appena il caso di richiamare la differenza che intercorre tra l'atto del *guardare* e quello del *vedere*. «Guardare» (ὁράω) implica che su

---

<sup>2</sup> Cfr. V. BUCCI, Intervista a L. PIRANDELLO, in «Corriere della Sera», Milano, 28 febbraio 1920, ora in *Interviste a Pirandello*, cit., p. 130.

uno scenario si indirizzi lo sguardo e che questi si soffermi alla descrizione di ciò che rientra nella rappresentazione panoramica (è, ad esempio, il tipico atteggiamento dello scrittore naturalista o verista). «Vedere», invece, *l'εἶδος*, impone che l'osservatore presti attenzione all'oggetto osservato, affinché possa essere scandagliato, scomposto e analizzato e quindi conosciuto, interpretato e rappresentato.

Nella scrittura pirandelliana è abbondante il ricorso all'azione del «vedere», declinata come osservazione minuziosa, quasi microscopica, capillare, tesa alla ricerca di un elemento vitale, vero, puro, così intensamente usato, come verbo, che Pirandello sembra invitare il suo lettore a scandagliare il vasto universo che spesso sfugge ai sensi 'rudimentali' dell'uomo, il quale è abituato solamente e distrattamente a porre lo sguardo.

Il creatore d'arte percepisce la grandezza di tale immensità e sa riconoscere gli essenti che in essa pullulano. Mondi fatti di buio, o forse di sola luce, mai vuoti ma energicamente pieni. Di questo universo, egli subisce il fascino, con sagacia, lo illustra, lo scruta, vede le particelle che stridono con gli 'involucri' e con le altre particelle, che osserva mentre subiscono gli immancabili processi di metamorfosi, cangiando nell'aspetto ma sempre conservando un vitalità sconcertante. È in esse che si radica il senso vero della vita.

Il destinatario della creazione artistica di Pirandello è



chiamato ad agire come un attento osservatore che si comporti alla stregua di quanto fa l'artista. Per consentirgli di procedere verso una esplorazione plausibile, Pirandello prende per mano il suo lettore e lo conduce verso le soglie dell'*oltre*. Una di queste soglie è il sogno. Un'altra, la pazzia, o la follia, un'altra ancora, la deformità, e ancora, la leggerezza umoristica, processo di resilienza che fa accettare ed elaborare ogni resistenza. Dal visibile, reale e codificabile, Pirandello procede verso i mondi altri dell'invisibile, dell'ultra sensoriale, dell'immaginario. È forse questo il senso del 'doppio' nella sua scrittura<sup>3</sup>.

Per quanto orripilanti esse siano, le essenze raccolte nell'oblio del mistero appartengono, per qualche arcano motivo, all'ignaro destinatario. Perché le opere pirandelliane trattano di questioni universali in cui ogni individuo si riconosce, come di fronte ad uno «specchio». E si meraviglia: l'immagine, sortendo il suo effetto, produce una interdizione di stupore.

Quando ci si pone dinanzi allo specchio, si può distrattamente guardare l'immagine e, appurato che tutto si trovi secondo norma, in ordine, non vi si ferma ulteriormente. Ma quando l'immagine rimanda un segno di deformità, o una deroga a quella che si reputa normalità, l'azione non è più quella del

---

<sup>3</sup> Il tema del doppio nella letteratura italiana contemporanea è stato esaminato anche da Beatrice Laghezza che ha individuato, quale caratteristica comune della scrittura novecentesca, l'indebolimento dell'effetto perturbante tradizionalmente legato alle dinamiche topiche del *Doppelanger*, presenti ad esempio in Pirandello. Cfr. B. LAGHEZZA, 'Il tema del Doppelanger è di una noia mortale'. *Ipotesi sulla scomparsa del doppio perturbante nella narrativa italiana del Novecento*, «Contemporanea», anno 2011, n. 9, pp. 35-50.

*guardare*, ma automaticamente si tramuta in quella del *vedere*. Ci si *sof-ferma*, ossia, ci si ferma ulteriormente. E, come al microscopio, si osserva e analizza l'elemento 'anomalo'. Emblematica è, in tal senso, ancora la vicenda di Vitangelo Moscarda. L'anomalia crea uno stupore, una meraviglia; l'interdizione che ne deriva fa maturare una *consapevolezza nuova*.

Viene in mente la significativa introduzione che Marcel Roland fa al suo 'trattato' *Le meraviglie del microscopio*,<sup>4</sup> una lezione di alta umanità che svela i misteri dei valori umani nel gioco immenso della creazione e che fornisce alcuni suggestivi spunti per corroborare l'esplorazione della creazione pirandelliana.

---

<sup>4</sup> «Torno da un meraviglioso viaggio in un paese che non rassomiglia a nessun altro, dove la luce prende aspetti sconosciuti, dove la vita pullula di creazioni così innumerevoli che, in confronto, i popoli della terra non sembrano più che un pugno di misere marionette. Questo paese non figura sulle carte; ma se vi gettiamo il più furtivo sguardo, esercita sulla nostra perpetua nostalgia, sulla nostra sete di evasione, la stessa attrazione delle contrade più inebrianti e dei più ammalianti mari del nostro globo. Quelli che lo esplorano si sentono lontani dal grigio delle nostre esistenze terrestri. Tanto lontani! Eppure non hanno lasciato la loro scrivania. Dov'è dunque questo paese? Vicinissimo a noi, intorno a noi, alla nostra portata; lo abbiamo per così dire, sotto la mano. È la grondaia del nostro tetto, il rigagnolo davanti alla porta di casa, la coppa dove abbiamo messo dei fiori, il piccolo stagno che sonnacchia laggiù, nei boschi. È il mondo del microscopio, il regno di Lilliput. Ma appunto perché microscopico, quel mondo non si impone alla nostra piccola vita giornaliera, così che la maggior parte di noi lo ignora o se ne cura appena. Ed è peccato. [...] Io deploro l'abitudine di non guardare se non ciò che si impone alla nostra pupilla, di non essere sensibili che alla costrizione dell'immediato. [...] Un appassionante universo palpita, fermenta, si muove al di sotto (e al di dentro) di quello sul quale siamo abituati a regnare senza rivali. Un mondo al margine del nostro, e che si può considerare abbastanza vicino, a quello ch'edifica la poesia sul piano del sogno. La poesia esige un occhio speciale, un modo speciale di considerare la realtà. Il miracolo del microscopio è d'aver introdotto nella scienza un fattore nuovo, la fantasmagoria, con la luce che è il suo ausiliario indispensabile, e di essere così riuscito ad associare tra loro concetti in apparenza inconciliabili: il virtuale e il reale. Mondo complementare nel quale assistiamo agli atti primitivi della vita, a quei gesti che noi uomini compiamo sin dalla nostra prima origine. Così che quel mondo dell'estremamente piccolo è uno specchio che ci rimanda, in un'impressionante visione retrospettiva, le nostre immagini di una volta, immagini di larve, del tempo in cui, ancora esenti dai "benefici" dell'intelligenza, eravamo simili a quei sublimi animaletti. È una grande lezione. L'animale, se combatte è per la vita, non per dei mezzi più o meno artificiali di godere la vita. E, col suo esempio, è il mistero agente di collegamento che ci congiunge a quell'altro mistero: la natura, eternamente vergine e immutabilmente serena. Serenità della natura che ci invade appena torniamo a lei! [...] Tutte le follie, le brutture, le mediocrità sono dimenticate: nel santuario senza mura, l'uomo sente alleggerire il peso della sua responsabilità. [...] Ma io non mi propongo di scrivere qui un'introduzione allo studio della Storia Naturale. Esso si rivolge a quegli spiriti curiosi di tutte le forme del sapere, amanti del pittoresco, grandi invalidi dell'anima, o sofferenti semplicemente di quel male del quale Verlaine ha ritmato la formula: «Il fastidio di vivere con gli uomini e le cose». Questi mi seguiranno per tuffarsi con me nelle immensità minuscole della grondaia, del ruscello, del portafiori, del piccolo stagno, e fare qualche escursione nelle profondità della vita. Quelle profondità che sembrano, da lontano, ottenebrate dal crepuscolo ma che, al contrario, quando ci applichiamo a penetrarle più da vicino, si rivelano illuminate da tutte le luci dell'aurora», M. ROLAND, introduzione a *La fêerie du microscope* (1937), trad. it. *Le meraviglie del microscopio*, a cura di R. COSTANZI, Rizzoli, Milano, 1950, pp. 7-9.

Risulta significativo il riferimento ad uno studioso che in fondo si occupa scientificamente degli aspetti della natura: si riconosce in questo approccio, e nel senso del suo enunciato, l'atteggiamento adottato da Pirandello che è certamente uno spirito curioso, attratto dalle varie forme del sapere, amante del pittoresco, grande invalido dell'anima, ed è mosso dalla volontà di immergersi nelle profondità della vita, apparentemente ottenebrata dalle ombre del crepuscolo ma che si mostra, a un'analisi più sottile, illuminata da tutte le luci dell'aurora. Le forme della vita sono, in fondo, misere marionette!, a confronto di un pullulare di verità e di sensazioni così vive e vere, troppo spesso trascurate dalla distrazione. Pirandello, come Roland, sente che la costrizione dell'immediato è figlia di una miopia abietta, fautrice di angosce e dispiaceri. Sa che quell'universo palpitante edifica «la poesia sul piano del sogno, e il sogno la realizza»<sup>5</sup>, parafrasando Camus, purché si possegga, e adotti, un occhio speciale di considerare la realtà. Solo in tal modo può verificarsi la fantasmagoria e si possono associare concetti, apparentemente antitetici, quale virtuale e reale, dove il virtuale (quello del sogno, della fantasia pura), corrisponde al vero e alla vita.

Pirandello fa lo sforzo di cogliere il senso, nascosto nella piccolezza spesso impercettibile del gesto e dell'azione, della potenza e dell'atto; l'essenza ormai rivelata funge da specchio (o da prisma, da caleidoscopio), che rimanda, in un'impressionante

---

<sup>5</sup> A. CAMUS, *Caligula*, Gallimard, Paris, 1941; trad. it. *Caligola*, a cura di F. CUOMO, Bompiani, Milano, 2005<sup>9</sup>, p. 20.

visione retrospettiva, le immagini di una volta, immagini di larve. Tutto, infine, torna alla natura, ossia, all'alveo primordiale dell'essere conciliato, a quell'ulivo saraceno prefigurato nei suoi ultimi istanti di vita quando Pirandello, dettando al figlio Stefano le conclusioni del suo *I giganti della montagna*, già avverte il ritorno al santuario senza mura, nelle braccia ritrovate della madre, quale *refugium afflictorum*.

Pirandello, come Roland o Binet, sa che la personalità non è un'entità fissa, permanente ed immutabile, ma una sintesi di fenomeni, che varia insieme ai suoi elementi e che è senza tregua in via di trasformazione. «Nel corso di un'esistenza anche normale», precisa Binet, «un gran numero di personalità distinte si succedono»<sup>6</sup>; e soltanto un occhio 'interiore', uno 'sguardo dal di dentro' può restituire le sostanze da rielaborare in forma d'arte. Lo scrittore sa bene che il risultato dell'indagine può rivelarsi dubbio e imprevedibile esponendo il personaggio/individuo ad una incertezza epocale e a irrisolte questioni esistenziali. L'arte, non più e non solo astratta idea, né pura *edoné*, né asettica descrizione fotografica, è specchio non *della* vita ma *per* la vita.

Graziella Corsinovi che come si è detto è stata tra le prime a seguire questo filone interpretativo ha osservato che nell'ottica pirandelliana l'arte è «plasmata nell'esperienza interiore dell'artista che stimola e sperimenta una visione diversa, 'oltrana'

---

<sup>6</sup> A. BINET, *op. cit.*, p. 165.

della realtà»<sup>7</sup>. Dietro la spinta del sentimento, l'arte infatti riesce a penetrare nella profondità delle cose, e «attraverso la commozione poetica, coglie l'essenza del reale»<sup>8</sup>. E pare proprio questo, infatti, il fine di Pirandello. Superare ciò che appare, sentire l'argine che separa i due mondi, avvertire quel limite che, connaturato in ogni essere, distingue i due mondi dell'essere e dell'apparire. La separazione dei due mondi può essere superata con un atto doloroso o destabilizzante, scalfendo il muro di confine tra l'essere e l'esistere, tra il vero puro e la forma dei bisogni illusori, in un gioco di relazioni che proietta l'occluso *io* verso «l'essere dell'accadere infinito»: è difatti particolarmente suggestiva l'espressione che Pirandello stesso, riferendosi al suo romanzo *Uno, nessuno e centomila*, usa in un articolo pubblicato il 10 febbraio 1920. Egli afferma che nel romanzo

è studiato il dualismo dell'essere e del parere, la scomposizione della realtà e della personalità, il bisogno che ha *l'essere dell'accadere infinito* che si finisce nelle forme temporanee: il giuoco delle apparenze a cui noi diamo valore e realtà<sup>9</sup>.

In fondo, è solo dietro i veli cupi dell'apparire che si celano le più luminose verità.

---

<sup>7</sup> G. CORSINOVI, *La finzione vissuta*, cit., p. 68.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> L. PIRANDELLO, articolo pubblicato nella rivista «L'idea nazionale», Roma, 10 febbraio 1920, ora in *Interviste a Pirandello*, cit., p. 127.

## CAPITOLO IV

### Il cinema come metafora del subliminale

I sogni, inspiegabili attraverso i soli processi critico-analitici, sono manifestazioni la cui comprensione è affidata essenzialmente all'intuito o alla decodificazione delle suggestioni che essi producono. Miranda Occhionero nel saggio sul *Sogno* scrive:

Cosa accade nel sogno? È esperienza comune fare sogni del tutto normali, indistinguibili da un qualsiasi processo di pensiero cosciente. Tuttavia, il sogno viene spesso descritto come una costruzione di pensieri non sempre logici, interpretazioni semantiche non sempre univoche, significati apparentemente poco chiari, anche perché il sogno ha il "vantaggio" di poter eludere i vincoli imposti dalla realtà. In queste circostanze si osserva una violazione delle regole su cui si basa la logica del pensiero cosciente (il principio di contraddizione e l'organizzazione spazio-temporale). Nella letteratura onirica questa condizione viene di solito definita con il termine di *bizzarria onirica* o di *implausibilità*<sup>1</sup>.

L'essenza dei sogni si forma nell'ambito della sola sfera soggettiva ed è traccia del vissuto proprio e della memoria del sognante; il linguaggio iconografico con cui si esprime rappresenta forme che sono attinte dal bagaglio esistenziale del singolo individuo.

---

<sup>1</sup> M. OCCHIONERO, *Il sogno*, Carocci, Roma, 2009, p. 55.

Su queste basi Pirandello trova un accostamento semasiologico tra la forma onirica e il codice espressivo del cinema. Nel periodo in cui il cinema visse la fase rivoluzionaria e di passaggio dall'espressione muta a quella parlata Pirandello, adottando la parola (e la letteratura come testo non più scritto ma appunto verbale in sostituzione del sonoro musicale), nel saggio *Se il film parlante abolirà il teatro*, sostenne che il linguaggio cinematografico, munendosi della parola detta avrebbe commesso un errore nefasto, non tanto per il teatro quanto per il cinema stesso:

Ho cercato di dimostrare, e credo d'aver dimostrato con ragioni inoppugnabili, che la cinematografia, a mettersi su questa via, (utilizzare la parola detta, *ndr*) non potrà mai arrivare se non ad annientare se stessa. Bisogna che la cinematografia si liberi dalla letteratura per trovare la sua vera espressione e allora compirà la sua vera rivoluzione. Lasci la narrazione al romanzo, e lasci il dramma al teatro. La letteratura non è il suo proprio elemento; il suo proprio elemento è la musica. Si liberi dalla letteratura e s'immerga tutta nella musica. Ma non nella musica che accompagna il canto: il canto è parola (...). Io dico la musica che parla a tutti senza parole, la musica che s'esprime coi suoni e di cui essa, la cinematografia, potrà essere il linguaggio visivo. Ecco: pura musica e pura visione. I due sensi estetici per eccellenza, l'occhio e l'udito, uniti in un godimento unico: gli occhi che vedono, l'orecchio che ascolta, e il cuore che sente tutta la bellezza e la varietà dei sentimenti, che i suoni esprimono, rappresentate nelle immagini che questi sentimenti suscitano ed evocano, sommovendo il subcosciente che è in tutti, immagini impensate, che possono esser terribili come negli incubi, misteriose e mutevoli come nei sogni, in vertiginosa successione o blande e riposanti, col movimento stesso del ritmo musicale. *Cinematografia*, ecco il nome della vera

rivoluzione: linguaggio visibile della musica.<sup>2</sup>

Affascinato dai linguaggi del cinema e dall'enorme potenziale della settima arte, Pirandello è certamente tra i primi intellettuali a utilizzare la materia cinematografica come elemento centrale di alcune sue produzioni; è il caso del romanzo *Si gira!*, del 1916, poi rivisitato nel 1926 col titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Il cinema per Pirandello è l'arte che meglio di ogni altra può esprimere la mimesi onirica, il sogno oltre che il ricordo, l'allucinazione, la follia, cioè tutto ciò che sfugge alla parola, all'Ordine e alla Norma<sup>3</sup>. Il cinema ha una sua scansione che consente di far emergere il vissuto residente nel "subcosciente"; adopera lo stesso linguaggio dell'inconscio e non ha bisogno della parola perché, come riconosce Alonge, «l'inconscio è muto, l'inconscio parla con la forza e con la violenza delle immagini, dei desideri, delle pulsioni viscerali, dilaceranti ed ossessive»<sup>4</sup>.

Per l'autore agrigentino, il cinema assume sempre più le caratteristiche di una forma di espressione artistica simile al sogno perché si costruisce come il sogno, secondo i moduli del

---

<sup>2</sup> L. PIRANDELLO, *Se il film parlante abolirà il teatro*, articolo pubblicato sul «Corriere della Sera» il 16 giugno 1929, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1367.

<sup>3</sup> A tal proposito è utile la riflessione di Stella Dagna, secondo la quale nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Pirandello dà voce all'"ossessione della riproducibilità", ovvero alla tendenza - comune a molti intellettuali italiani del primo Novecento - di considerare il cinema un mero strumento di riproduzione del reale, piuttosto che una forma d'arte. Alimentata dall'idealismo crociano, tale idea riduttiva del nuovo mezzo espressivo frena per decenni lo sviluppo della riflessione sull'estetica cinematografica in Italia. Cfr. S. DAGNA, *Serafino o l'ossessione della riproducibilità*, «Contemporanea», anno 2006, n. 4, pp. 101-107.

<sup>4</sup> R. ALONGE, *Luigi Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1997, pp. 125-126.



fantastico, in cui si riscontra la dissociazione umoristica<sup>5</sup> che si verifica nel luogo privilegiato della divisione tra 'io' e 'altro'.

---

<sup>5</sup> Cfr. S. MICHELI, *Pirandello in cinema: da "Acciaio" a "Kaos"*, Bulzoni, Roma, 1989.

## PARTE QUARTA

### Il sogno in Luigi Pirandello



## CAPITOLO I

### Il Sogno come *limen*

Un *leitmotiv* della scrittura di Pirandello è la netta distinzione, presente in ogni individuo, tra il mondo razionale – della realtà e della forma – ed il mondo irrazionale – dello spirito e della vita –. Egli ritiene che questa seconda sfera, spirituale e subliminale, sia il mondo del vero mentre a quello della realtà appartengano le finzioni e le illusioni. Il mondo irrazionale adotta linguaggi e si esprime in manifestazioni che posseggono autonomia propria rispetto alle sfere razionali: ad esso appartengono ad esempio il magma ispiratore della creazione artistica o le prefigurazioni di carattere onirico.

Adottando un sistema espressivo di carattere metafisico il sogno rappresenta le verità più autentiche dell'essere, muovendosi tra le sostanze del reale. Anzi il sogno è un frangente di veglia, a suo modo razionale, nel momento del sonno, dell'incoscienza, dell'irrazionale. Il concetto è chiarito con una certa compiutezza da Schopenhauer che, a proposito del rapporto tra veglia e sonno e, sulla funzione del sogno, spiega:

Esiste uno stato in cui noi dormiamo e sogniamo, è vero, ma facciamo questo non solo sognando la realtà stessa che ci

circonda. [...] Eppure noi dormiamo, con gli occhi chiusi, e sogniamo; senonché ciò che sogniamo è vero e reale. [...] Il risveglio è l'unico criterio distintivo tra la veglia e il sogno. La specie descritta di sogno è ciò che si chiama dormiveglia, non perché sia una situazione intermedia tra il sonno e la veglia, ma piuttosto perché essa può venir designata come un diventare svegli nel sonno stesso. Io la chiamerei piuttosto un sognare il vero<sup>1</sup>.

Ciò che sogniamo è dunque *vero*. Il mondo misterioso dell'inconscio assume un aspetto comprensibile sul piano del reale: lo fa per raccontare una necessità, per elaborare una pulsione, per liberare (o liberarsi) di un'ampolla emotiva in cui è identificabile una verità assoluta dell'individuo, intrinseca o estrinseca. Lo fa secondo modalità proprie e temporalità non assumibili razionalmente ma secondo tempi propri.

Jung, correggendo il maestro, reputava che i frammenti del sogno «non sono soltanto segni ma simboli»<sup>2</sup>, ridonando valore ad una suggestiva espressione poetica di Baudelaire: una «foresta di simboli [...] che tendono a commentare le dolcezze estreme dello spirito e dei sensi»<sup>3</sup>. I simboli sono entità dal valore semantico ulteriore, detengono vissuti, e cercano una collocazione all'interno di una rappresentazione.

Con Pirandello il sogno assume un valore espressivo davvero singolare, rappresentato in forme pregne di senso

---

<sup>1</sup> A. SCHOPENHAUER, *Saggio sulla visione degli spiriti e su quanto vi è connesso*, in *Parega e Paralipomea* (1851), a cura di G. COLLI e M. CARPITELLA, Adelphi, Milano, 1981, p. 87.

<sup>2</sup> C. G. JUNG, *op. cit.*, p. 73.

<sup>3</sup> C. BAUDELAIRE, *Les fleurs du mal*, (1857); trad. it. *I fiori del male*, a cura di G. BUFALINO, Mondadori, Milano, 1994, pp. 24-25.

esistenziale. Il tormento dell'autore agrigentino, riscontrabile in tutte le sue opere, si qualifica nella incredibile associazione tra esteriorità ed interiorità, tra ciò che appare e ciò che è. Pirandello procede operando non la *distinzione* dell'io, ma la *scomposizione* dei due mondi dell'io, con un unico obiettivo: tentare il rinsavimento del personaggio ed *una possibile aggregazione* delle sue componenti vitali.

Carlo Di Lieto in un'indagine sul pensiero emozionale nell'opera di Corrado Calabrò, avanza un'osservazione che può essere utile al nostro discorso. Egli ritiene che «l'*ipertesto* dell'inconscio decreta la sospensione di una maieutica interna, che espone al godimento dell'*altro*, in una simpatetica osmosi dell'irreale e del fantastico, obliterando le categorie spazio-temporali»<sup>4</sup>. Il sogno è endosmosi di due entità e varco tra i due mondi, il confine e il limite tra due enti. Al pari di Hermes attraversa i mondi dell'io e trasferisce da una parte all'altra sia i germi del vero e sia le tracce dell'esistenza, mentre restituisce al subliminale le essenze della materia e della storia.

Nel saggio *Un critico fantastico* Pirandello, nell'intento di spiegare il concetto di umorismo, indaga sulla struttura del 'microcosmo esistenziale', che gli si prefigura come un congegno. Lo analizza, smontandolo, per comprenderne natura e forma:

---

<sup>4</sup> C. DI LIETO, *Capogiri bi-logici e pensiero emozionale nella poesia di Corrado Calabrò*, in «Riscontri», anno XXXVI, n. 3-4, 2014, p. 49.

L'umorismo è un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione; è come un'erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta. La riflessione diventa come un demonietto che smonta il congegno dell'immagine, del fantoccio messo su dal sentimento; lo smonta per vedere come è fatto; scarica la molla e tutto il congegno ne stride, convulso.<sup>5</sup>

L'immagine che ne deriva risulta inevitabilmente distorta, perché è il risultato di una confluenza incerta e indefinibile, punto di unione, o confluenza, o scollatura, tra verità e realtà, riso e pianto, spinta d'essere e sforzo d'esistere. Forze divergenti che si configurano in immagini frastagliate, deformate e amorfe. Si generano, o confluiscono, dette forze, in quel luogo tangente, periferico e coincidente che si riconosce come *limen*.

Il confine, esaminato da un punto di vista antropologico, ambito che nel tempo ha ampiamente approfondito la ricerca sui valori semantici delle strutture liminali, si presenta come «rito di passaggio», i cui significati e le cui prefigurazioni, concretizzate in modalità e forme molto varie, sono ampiamente riscontrabili nelle società, a partire da quelle ancestrali per arrivare a quelle contemporanee. Il *confine* è una proiezione segnica ed estrinseca di una essenza intrinseca all'individuo. Questi ha bisogno di esperire e riconoscere, fuori da sé, «fuori di chiave», le tracce della propria (interiore) *liminalità* in una rappresentazione (esteriore) a cui è conferita il senso di un passaggio esistenziale tra un prima e un dopo, variazione dettata da eventi ed esperienze di

---

<sup>5</sup> L. PIRANDELLO, *Un critico fantastico*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 617.

significativa portata emotiva ed esistenziale. Le società di ogni tempo, riconoscendosi negli stilemi di civiltà, hanno proiettato nei gesti rituali collettivi eventi pulsionali e spinte emotive che richiedevano elaborazioni per essere superate e reinserite, in un processo resiliente, nella dimensione umana collettiva e individuale. Nasce in tal senso il rito, ossia la reiterazione di un segno. Sul senso più profondo di rito sono di notevole supporto gli studi di Turner, secondo cui: «il rito e il dramma implicano *gli io*, non *l'io*: d'altra parte, l'insieme degli io in una data comunità o società, è spesso considerato, metaforicamente, come un io»<sup>6</sup>.

La complessità degli elementi esistenziali prefigura una sintesi nella proiezione tra mondo razionale e irrazionale, rintracciabili nei gesti della realtà che agisce e si ottempera in una dimensione collettiva. I 'gesti sociali', esterni e collettivi, possono essere considerati come proiezione delle pulsioni intime dell'individuo: attraverso l'osservazione delle espressioni rituali sociali è possibile comprendere le dinamiche delle pulsioni e delle emozioni. E se i riti collettivi sono eventi liminali che consentono di estrinsecare il passaggio tra la ordinarietà e la extra-ordinarietà, *l'ante* ed il *post* la cui differenza è dettata dall'esperienza, il sogno, come un *limen*, è soglia e limbo in cui confluiscono stralci di vissuti e di esperienze. Sul senso della liminalità come limbo è illuminante la constatazione di Turner:

---

<sup>6</sup> V. TURNER, *The Antropology of Performance* (1986), trad. it. *Antropologia della performance*, a cura di S. DE MATTEIS, Il Mulino, Bologna, p. 80.



«Liminalità». Un *limen* è una «soglia» che si usa per denotare la fase dei «riti di passaggio». (osservando alcune forme rituali, si nota che) i riti *separavano* determinati membri di un gruppo della vita quotidiana (e reale), li *collocavano in un limbo* che non era nessuno dei luoghi in cui erano stati prima e non era ancora nessuno dei luoghi in cui sarebbero stati poi e quindi li *restituiva*, in qualche modo cambiati, alla vita di ogni giorno. [...] (Dunque), l'intero processo rituale costituisce una soglia tra il vivere sacro e il vivere profano<sup>7</sup>.

Pirandello ha un rapporto intenso col sacro, nel senso etimologico di *separato, protetto da un recinto di tabù e di mistero*. Con l'universale *kaos* egli instaura un dialogo, una relazione poetica e produttiva. Il mondo dell'inconoscibile, misterioso e diafano, gli restituisce immagini che hanno il senso del sogno e della rivelazione: «Fu nel sogno la rivelazione». Il mistero assume una forma, ma la sua natura resta oscura. Afferma Pirandello:

Ciò che loro sanno [...] del mistero della terra profonda ove s'aggrappano cieche le loro radici, né io né voi sappiamo. Son note a loro, forse, quelle oscure necessità della vita e della morte, che a noi il falso lume dell'intelletto non fa vedere. Forse il lume vero è dove è il buio per noi, in queste necessità che ci restano oscure, nelle quali le cose, la pianta e la pietra, vivono assorti e immemori<sup>8</sup>.

Il rapporto tra sacro e profano, tra mistero e mondo conoscibile, tra fisico e metafisico, conscio e inconscio comporta l'incessante ricorso dell'autore al tema del doppio. Tutto soggiace alla duplice e oppositiva dimensione del mondo reale e irreale,

---

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 80-81.

<sup>8</sup> L. PIRANDELLO, *I due giganti*, cit., pp. 1055-6.

come abbiamo visto, inscindibili in ogni individuo<sup>9</sup>.

Il mistero è nell'individuo, in senso fisico ma anche metafisico e trascendentale, secondo la distinzione operata dall'indagine ontologica della fenomenologia che prende in considerazione il *Leib*, il corpo vivente, in contrapposizione al *Körper*, il corpo fisico. Del resto, come sostiene Baudrillard, «il corpo è un carniere di segni, il segno è un corpo disincarnato»<sup>10</sup>. Non si possono scindere le due entità che lo stesso Pirandello ha ben circoscritte:

dopo che il corpo si è fatto spirito, bisogna che lo spirito si faccia corpo. L'immagine, materia nell'origine, spirito nella sua vita interiore, bisogna che ridiventi materia, cioè lei stessa, ma divenuta sensibile, materiale e spirituale a un tempo<sup>11</sup>.

Materia e spirito confluiscono nell'amalgama di un tutto, momento in continua metamorfosi, prodotta dalla contaminazione tra le essenze; le due entità presentano entrambe i segni del vissuto e dell'esperienza, della memoria, della vita a cui il vivente fa costantemente ricorso. Il mistero, come il senso tragico, conferisce qualità di sacro alla stessa vita.

Sul concetto spirituale dell'arte aveva già dibattuto anche Hegel, che si interrogava intorno alla necessità dell'arte per

---

<sup>9</sup> Interessante, a tal proposito, è anche la riflessione di Angelo Fiasco che, analizzando la drammaturgia e il personaggio pirandelliano, osserva come questi si muova intorno ad una dialettica interazione: «lo statuto esistenziale passa attraverso una presa di coscienza del proprio essere secondo molteplici e differenti epifanie, connesse al deliberato agire o ad un più consueto “strappo nel cielo di carta”». Cfr. A. B. FIASCO, *L'ordine e il Kaos. Alcune caute ipotesi classificatorie per le Novelle per un anno di Luigi Pirandello*, in *Lavori in corso. Ricerche di italianistica*, Atti del Seminario di studi (Salerno, 15 giugno 2006), Delta3, Grottaminarda (Av), 2007, p. 218.

<sup>10</sup> J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. di G. MANCUSO, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 61.

<sup>11</sup> L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, cit. p. 589.

l'uomo, riconoscendo nell'arte un senso religioso, ulteriore, nel valore di *re*-legamento tra componenti varie:

Lo spirito ha elevato la sua figura, nella quale esso è per la propria coscienza, alla forma della coscienza stessa, e produce una tale forma per se stesso. L'artefice ha abbandonato il lavoro di *sintesi*, di *mescolanza* delle forme eterogenee del pensiero e dell'elemento naturale; dato che la figura ha ottenuto la forma dell'attività autocosciente, quell'artefice è divenuto lavoratore spirituale. Se domandiamo quale sia lo spirito *effettivo* che nell'arte è consapevole della propria essenza assoluta, ne risulta che si tratta dello spirito religioso del *vero*.<sup>12</sup>

La natura, tramite il «lavoratore spirituale», trova la sua forma, che è sempre esprimibile e rappresentabile mentre l'arte, grazie ad una tale rielaborazione, entra in simbiosi col mondo spirituale. L'arte infatti è lo strumento naturale più adeguato per la sua rappresentazione, questione sostenuta anche da Stanislavskij, un autorevole teorico del teatro:

Sono convinto che la creazione non alimentata dal sentimento e dalla reviviscenza sia priva di valore e completamente inutile per l'arte. La reviviscenza immediata, intuitiva, inconscia, diretta dalla natura stessa è incommensurabilmente più preziosa di qualunque altro tipo di creazione<sup>13</sup>.

Si tratta sicuramente di un contributo significativo che dimostra quanto i sogni siano una creazione artistica prodotta dalla natura, il momento creativo della essenza vitale, che proietta, sulla 'IV parete del vissuto', le rappresentazioni del

---

<sup>12</sup> G. W. F. HEGEL, *System der Wissenschaft. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it. *La fenomenologia dello spirito*, a cura di G. GARELLI, Einaudi, Torino, 2008, p. 460.

<sup>13</sup> K. S. STANISLAVSKIJ, *Rabota aktera nad rol'ju* (raccolta pubblicata postuma nel 1957); trad. it. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, Laterza, Roma-Bari, 1993, p. 313.

sogno; quella IV parete, quello 'schermo irreal' è il momento liminale tra la natura vera dell'essere e la forma che egli assume nell'esistenza. Da ciò deriva che la rappresentazione artistica del sogno è l'auscultazione visiva di un confine, un luogo preciso in cui si incontrano due mondi: raccontando il sogno, si raccontano i due mondi. È quanto Pirandello fa, ad esempio, nel dramma *Sogno (ma forse no)*, *Proprio così* e nella commedia da fare, *Sei personaggi in cerca d'autore*, su cui ci soffermeremo nei prossimi capitoli. Ma non sono gli unici casi. Vedremo quanto Pirandello faccia uso della rappresentazione onirica in alcune novelle allorquando, 'sotto mentite spoglie', presenta racconti favolistici, *meta-onirici*, confondendo volutamente il lettore che non sa bene se si tratti di un racconto di sogni o di quello reale.

Achille Mango, che ha indagato molto accuratamente sul rapporto tra funzione e sogno, osserva che:

I sogni sono come l'altra parte del pensiero, e come questo si propone più forte della realtà fisica perché può creare immagini inesistenti, così il sogno suggerisce articolazioni ardite e impossibili fra gli oggetti della realtà, crea rappresentazioni e figure che il mondo fisico non è in grado di interpretare. Il sogno dell'arte, che è contemporaneamente il sogno di chi guarda l'arte<sup>14</sup>.

L'«altra parte del pensiero» è, così, osservabile attraverso il

---

<sup>14</sup> Cfr. A. MANGO, *Dentro il teatro*, 10/17, Salerno, 1989, p. 9. Achille Mango entra nel merito di questo rapporto affermando che «I sogni sono sogni. E sono la natura prima dell'arte e dell'attività dell'artista. Perché tutto quanto appartiene all'ambito della creazione è in rapporto continuo con la fantasia e non ne ha nessuno con la cosiddetta realtà. Sogno, follia, creazione, un insieme di processi che vanno acclimatandosi nella dimensione di una diversità talmente clamorosa da costituire quasi una condanna a morte. Sogno, fantasia, immaginazione: tre espressioni di una singolarità e irregolarità destinate a condizionare e determinare la natura e la vita del mondo», Cfr. *Ivi*, pp. 7 e segg.

sogno: un varco, una finestra posta al confine tra reale e inconscio, dalle cui aperture ognuno può sporgersi. Sul tema sono di notevole utilità le riflessioni di alcuni studiosi, afferenti soprattutto all'ambito della psicanalisi o dell'ermeneutica come Salomon Resnik o Eugen Fink. Il primo, in modo particolare, ha ampiamente analizzato la natura del mondo fantastico. Egli sostiene che col sogno si verifica una «contemplazione interiore, l'apertura di nuove prospettive attraverso oscure percezioni, che alla luce della coscienza prerenflessiva tenderanno a chiarirsi»<sup>15</sup>. Il varco tra i due mondi è una componente intrinseca ed inalienabile di ogni individuo.

Fink, dal canto suo, si concentra sul concetto di sogno come *limen*, finestra, coniando il termine di «finestrità» (*Fensterhaftigkeit*)<sup>16</sup>. Con esso si introduce l'idea di cornice, un limite circoscritto entro cui si concentrano gli sguardi: l'attenzione è rivolta agli oggetti che diventano oggetto di una narrazione in cui il sognante si immerge. Precisa Resnik:

Immergerci nel sogno, o nel sonno tra materia, forma e colori è già labirintica avventura. Ma quando il peso dell'ombra dell'oggetto assente è molto grande, la finestra e la porta non bastano. Il risveglio implosivo dell'esperienza catastrofica diventa esplosivo, rompe i confini, apre ogni cornice, strappa ogni tela e i limiti del corpo crollano<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> S. RESNIK, *Sul fantastico. Tra l'immaginario e l'onirico*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993, p. 133.

<sup>16</sup> E. FINK, *Studien zur phänomenologie, 1930-1939*, «Phaenomenologica» (1966); trad. it. *Studi di fenomenologia 1930-1939* a cura di N. ZIPPEL, Lithos, Roma, 2010, p. 172.

<sup>17</sup> S. RESNIK, *op. cit.*, p. 135.

E quando i confini subiscono uno scuotimento, o crollano del tutto, subentra la follia, la disgiunzione delle parti; e le azioni paiono assurde, i concetti diventano ossimorici, come nella scrittura pirandelliana, che racconta di un io caduto in un piano di opposizioni inconciliabili e che fa esperienza di una frattura: quella dettata dalla incomunicabilità delle due sfere esistenziali, che è esperienza dilacerante.

L'*ego sum* si è allontanato dall'*ego sentio* e, nella prevalenza dell'uno o dell'altro, si riconosce il risultato dell'agone: individuo arido e anaffettivo, cinico e spietato colui che approda all'*ego sum* è il Ciampa de *Il berretto a sonagli*<sup>18</sup> (che adotta la parvente pazzia come mezzo risolutore, risultando strambo e grottesco); individuo confuso, straniato, realmente folle è l'Avvocato de *La carriola*<sup>19</sup> (che compie azioni 'dettate' dalla prevaricazione del mondo 'altro' che ormai sovrasta quello razionale): l'onorabile professionista usa la sua sventurata cagnolina come sfogo alle sue più angosciose pulsioni.

È bene evidenziare che il senso della narrazione pirandelliana non si sostanzia tanto nella capacità *mimetica* degli elementi, quanto nella narrazione pura dell'altro mondo, quello inconscio. Pirandello, infatti, precisa che «bisogna porsi bene in mente che l'arte, in qualunque sua forma, [...] non è imitazione o

---

<sup>18</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, in *Opere di Luigi Pirandello/Maschere nude*, a cura di A. D'AMICO, I Meridiani-Mondadori, Vol. I, 1997, IV ed., p. 321 e segg.

<sup>19</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *La carriola*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, tomo I, pp. 553-561.

riproduzione, ma *creazione*»<sup>20</sup>. Si riscontra in tale affermazione una 'sublimazione' del concetto di *mimesis* aristotelica, con l'approdo a quello di γένεσις, altro puntellamento della *Poetica*<sup>21</sup> di Aristotele. Il «creatore d'arte» non può che seguire la *sua* creatura, già viva e formata nella sfera vitale propria. La parola azione si fa mimesi, ma non è mimesi: l'autore rincorre una pura necessità descrittiva, osservando il suo personaggio quale doveva essere, seguendolo nella sua evoluzione metamorfica che mano a mano assume forme sempre più codificabili<sup>22</sup>.

Un autore di testi drammatici come Pirandello ritiene che una realtà profonda emerga sempre, a qualsiasi condizione, anche se inserita in un 'gioco' distratto, svogliato o mal realizzato. Come nel caso del 'gioco' teatrale, dove la rappresentazione è infatti usata come mezzo e non come fine. A tal proposito è interessante una riflessione di Ottavio Rosati:

Lo psicodramma mostra come l'io faccia già del teatro usando le sue difese e abbia un repertorio di 'meccanismi' in grado di rappresentarlo ai suoi stessi occhi. Lo psicodramma inoltre costituisce la sede ideale dove il sogno torna a essere, come è

---

<sup>20</sup> L. PIRANDELLO, *Teatro e letteratura*, in «Messaggero della D omenica», 30 luglio 1918; cfr. L. PIRANDELLO, *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO-MUSTI, Mondadori, Milano, 1993<sup>7</sup>, p. 1020.

<sup>21</sup> A proposito della tragedia, Aristotele nel Cap. VI afferma che essa «è mimesi di un'azione seria e compiuta» ma esprime un concetto di qualificazione importante: è seria e compiuta «in se stessa»: possiede, quindi, caratteri genetici propri. Questa affermazione fa pensare al concetto pirandelliano secondo il quale l'arte è creazione pura: l'artista non può che limitarsi a coglierne il senso, ad osservarla e descriverla, raccontandola. Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di G. PADUANO, Laterza, Bari, 1998, p. 37.

<sup>22</sup> Il concetto è ben enucleato anche da Angelo Fiasco che scrive: «Il personaggio pirandelliano vive una sorta di corto circuito che traduce la *sindrome della crisalide*: è finzione la vita che il personaggio vede lacerarsi al fine di pervenire dalla Contingenza della realtà alla universalità dell'Essere. [...] Posto aristotelicamente, εἶδος (forma) come "ciò che è ciascuna cosa", l'universo poetico pirandelliano può essere inteso come attraversato da una continua *epifania eidetica*: lo strappo che rivela l'essenza». Cfr. A. B. FIASCO, *art. cit.*, p. 223.

tipico della sua natura, una rappresentazione teatrale<sup>23</sup>.

In effetti, il ricorso alla rappresentazione onirica è per Pirandello l'occasione, ripetutamente cercata durante la sua produzione letteraria, di individuare una terza dimensione agente, in cui potessero confluire, impastandosi, sia il mondo fisico e sia quello metafisico.

---

<sup>23</sup> O. ROSATI, *Il berretto a sonagli di Luigi Pirandello attraverso Moreno e Freud*, IPOD, Istituto per lo psicodramma ad orientamento dinamico, 2014 ([www.ipod.plays.it/scritti/ottaviosati/81](http://www.ipod.plays.it/scritti/ottaviosati/81)), p. 63.





## CAPITOLO II

### Il racconto onirico e la rappresentazione del sogno

Molto suggestionato dalle visioni del mondo surreale, dai misteriosi processi mentali e delle sue *ri-velazioni*, Luigi Pirandello affronta largamente temi attinenti alla mente, al sogno, alla costruzione di una identità personale o sociale. Il concetto dell'io e della sua origine, in senso psicoanalitico, è sicuramente predominante in tutta la sua produzione, a partire da quella novellistica per arrivare fino ai drammi teatrali. Egli stesso, in più occasioni, denuncia la vivace curiosità che muove la sua attenzione verso l'inconoscibile, l'esplorazione delle latebre umane, le ragioni dei suoi fenomeni. Nel saggio *L'Umorismo* Pirandello scrive:

Ciò che noi conosciamo di noi stessi non è che una parte, forse una piccolissima parte di quello che noi siamo. E tante e tante cose, in certi momenti eccezionali, noi sorprendiamo in noi stessi, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza che sono veramente oltre i limiti relativi della nostra esistenza normale e cosciente<sup>1</sup>.

Il superamento dei limiti del reale, la spinta verso luoghi 'oltrani', appartenenti alla mente e alla coscienza diventano un

---

<sup>1</sup> L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 929.

tormento per l'autore, che probabilmente trova le sue ragioni nelle esperienze personali, come la travagliata e dolorosa malattia mentale della moglie. Lo stesso io pirandelliano è avvolto da ombre, costituite tuttavia da una forza produttiva incredibile, mosse dalla brama di conoscere le dissoluzioni e le ricomposizioni dell'io, un agire che finisce per rendere infinite le identità stesse. Entità incerte rappresentate con effetti chiaroscurali, sul cui senso ha dibattuto considerevolmente Silvia Acocella che, nelle ombre pirandelliane ha intravisto «buffe manovre di nere maree, che si mostrano come l'ombra parodica della tragedia»<sup>2</sup>.

L'individuo, per Pirandello, non è mai un elemento statico; egli è infatti mosso da un incessante dinamismo, un fluire costante che lo sospinge verso la ricerca di nuove collocazioni esistenziali. Il gioco delle identità, o delle parti, *leitmotiv* di tutta la sua produzione, definisce i caratteri più corposi, molteplici e multiformi della poetica pirandelliana. L'esplorazione e la rappresentazione del mondo onirico è uno dei tipi artistici più originali: spesso, in forma d'ombra, le visioni oniriche di Pirandello sono dapprima indecifrabili, di complessa comprensione; poi, a seguito di una chiarificazione dei fenomeni, sempre più definite e comprese.

---

<sup>2</sup> La studiosa continua: «La proiezione d'ombra, proprio perché «goffa», consente al sublime di concretizzarsi nel ridicolo e nel deforme; ma, proprio perché il suo nero rivela l'abisso, i destini sembrano acquistare una nuova, perplessa incancellabilità tra le macerie del cielo e il nulla alle spalle». S. ACOCELLA, *La «farsa trascendentale» di Pirandello*, in *Il mito, il sacro e la storia*, Atti del Convegno (Università di Salerno 15-16 novembre 2012), Liguori, Napoli, 2013, pag. 371.

In un brano del romanzo *Il fu Mattia Pascal*, il personaggio di Adriano Meis, imbastendo una sorta di 'dialogo immaginario', interroga la sua ombra, chiedendole:

Chi era più ombra di noi due? Io o lei? Due ombre! [...] Ma sì, così era, il simbolo, lo spettro della mia vita era quell'ombra (...). Ma aveva un cuore, quell'ombra, e non poteva amare; aveva denari, quell'ombra, e ciascuno poteva rubarglieli; aveva una testa, ma per pensare e comprendere ch'era la testa di un'ombra, e non l'ombra di una testa. Proprio così! Allora sentii come una cosa viva, e sentii dolore per essa come il cavallo e le ruote del carro e i diedi de' viandanti ne avessero fatto strazio e non volle lasciarla più lì, esposta, per terra. Passò un tram e vi montai rientrando a casa<sup>3</sup>.

Il brano si presta ad un'utile riflessione sul mondo 'altro', onirico e surreale. Innanzitutto si pone l'accento sui due comparti dell'identità: il mondo del reale, talvolta posticcio e artificioso, e quello dell'irreale, indefinibile quanto intangibile, ma certamente più vero. Nel 'dialogo' tra il protagonista e la sua ombra si verifica un'elaborazione a carattere esistenziale che induce Adriano Meis a interrogarsi sugli aspetti del proprio vivere. La dissociazione che egli evidenzia tra sé e la propria ombra, che egli sente *dolorosamente* come una cosa viva e vera, è in fondo il riconoscimento di due entità separate che, *ipso facto*, appartengono ad un'unica identità. Adriano, pur con atteggiamento supino e travagliato, decide di protendersi verso la propria ombra, simbolicamente, il proprio vissuto, la propria anima, per tornare a quella che è la sua casa, ossia sé stesso, la sua più propria e

---

<sup>3</sup> L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., pp. 282-283.

autentica identità<sup>4</sup>. Quello che offre la vita è un inganno giocoso che si attua per mezzo di artifici spesso inconsapevoli, motivati da pulsioni incomprensibili e spiazzanti. È quanto reputa Pirandello che stigmatizza così un suo ricorrente pensiero:

Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, perché abbiamo in noi, senza sapere né perché né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno di noi e non mai la stessa per tutti), la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria. Chi ha capito il gioco non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere né gusto né piacere alla vita. Così è<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> La studiosa Marina Maggi propone una riflessione sull'ombra dell'umorismo pirandelliano che agisce, «ironica e mercuriale, contro l'ordine, la coerenza, l'unitarietà di una visione razionale e scientifica, completamente rescissa dalle profondità vitali. Sotto la presunzione di un dominio 'reale', sotto la superficie di un volto esterno apre baratri, mettendosi al servizio delle divinità delle tenebre, credute per sempre sconfitte da una coscienza diurna essiccata, da un Io blindato nella stanza di sicurezze illusorie. Con la sua forza dislocante, il 'fratello oscuro', più che sancire una dissociazione, sembra avere l'opposta funzione di impedirla e si pone come messaggero d'una zona psichica pericolosamente svalutata, come possibile mediatore tra coscienza e inconscio» (p. 40). Cfr. M. MAGGI, *Pirandello e il fratello oscuro*, «Esperienze Letterarie», anno 2000, n. 2, pp. 33-44.

<sup>5</sup> L. PIRANDELLO, Lettera a F. SÚRICO, Roma, 15 ottobre 1924, in «Le lettere» anno 1924, ora in *Interviste a Pirandello*, cit., p. 176.

## CAPITOLO III

Sogno e pazzia: indagine ontologica o psicanalitica?

I. Nel suo trattato sull'empatia Edith Stein spiega una questione relativa al «fenomeno» che sembra utile anche per decifrare una certa produzione pirandelliana:

Gli psicologi danno ad alcuni fenomeni la denominazione di  *fusione* e li riconducono generalmente alla 'pura associazione'. In questo 'pura' c'è la tendenza psicologista a ritenere la spiegazione come ciò che annulla il problema, e a presentare il fenomeno spiegato come una  *produzione soggettiva* priva di  *significato obiettivo*. Non ci è possibile condividere tale concezione. Un fenomeno resta un fenomeno<sup>1</sup>.

Edith Stein è tra le più convinte fautrici della fenomenologia e dell'empatia. In questo assunto propone una riflessione sul contrasto tra la «tendenza psicologista» e il «fenomeno» asserendo che la scienza – del resto per sua natura – tenta di spiegare il fenomeno (dato da una fusione di elementi accostati per 'pura associazione') come il frutto di una produzione soggettiva, privo di significato obiettivo. Ma, chiarisce, un fenomeno resta un fenomeno. Come un sogno resta un sogno. Si apre, così, un dibattito sulle associazioni e sul tipo di analisi delle rappresentazioni oniriche. Il punto di partenza è lo stesso: il

---

<sup>1</sup> E. STEIN, *Il problema dell'empatia*, cit., pp. 129-130.

sogno, ossia la rappresentazione onirica, che emerge ed 'appare' dal mondo inconscio (o subconscio).

I punti di differenza afferiscono a due ambiti analitici diversi: da un lato, il tentativo di separare gli elementi aggregati al fine di approntare un'indagine quanto più specifica possibile e di operare solo successivamente un accostamento, appunto un'associazione tra gli elementi: è l'indagine scientifica; dall'altro, la considerazione del dato oggettivo, ciò che si mostra nella sua essenza, di fatto assoluta: è l'ontologia fenomenologica. Da ciò si desume che la psicoanalisi tende a cristallizzare i frammenti rilevati dai fenomeni psichici, frammenti che hanno il valore di segno e simbolo, mescolati nell'inconscio da cui risalgono in forma di sogno. Freud spiega la questione nei termini che seguono:

Dopo aver familiarizzato con l'abbondante uso del simbolismo nella raffigurazione del materiale sessuale nel sogno, è necessario chiedersi se molti di questi simboli non abbiano un significato una volta per tutte, come i *segni* della stenografia, e si ha la tentazione di progettare un nuovo libro dei sogni basato sulla decifrazione. Va osservato inoltre che questo simbolismo non appartiene soltanto al sogno, ma all'immaginario inconscio, specialmente del popolo, e si trova, in forma più completa che nel sogno, nel folklore, nei miti, nelle leggende, nei modi di dire, nella saggezza dei proverbi e nelle barzellette che circolano comunemente. Dovremmo dunque spingerci molto oltre il compito dell'interpretazione dei sogni, se volessimo rendere giustizia al significato di simbolo e discutere i numerosi problemi, in gran parte ancora irrisolti, che si legano al concetto

di simbolo<sup>2</sup>.

I sogni quindi sarebbero decifrabili, *come i segni della stenografia*; dall'analisi specifica degli elementi è possibile risalire non solo ai significati dello stesso sogno, ma è anche possibile raccogliere informazioni di carattere psicofisico del sognante.

Freud ha sicuramente l'indiscusso merito di aver dato abbrivio ad una scienza 'oscura', convogliando gli studiosi più curiosi verso le scoperte di un universo irrisolto e sconosciuto. Le sue teorie, vissute sul campo e minutamente sperimentate, seguono un rigoroso processo scientifico che fornisce gli strumenti necessari per decifrare la psiche umana nelle sue più varie espressioni, come il sogno. Sulle funzioni dell'inconscio teorizzate da Freud è significativa l'osservazione di Di Ciaccia e di Recalcati che, esplorando le adduzioni scientifiche di Lacan, affermano: «Freud mostra, rigorosamente, come l'inconscio riveli una logica di funzionamento estremamente articolata e che le sue funzioni (lapsus, atti mancati, sintomi, sogni) sono formazioni semanticamente significative di carattere retorico-linguistico»<sup>3</sup>. Ma l'approccio scientifico elaborato da Freud, per quanto utile e capace di condizionare gran parte delle indagini che si sono sviluppate durante il Novecento, traccia un percorso che altri studiosi, o scrittori, hanno contestato, o semplicemente superato in favore di itinerari concettuali alternativi. La fenomenologia

---

<sup>2</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 319.

<sup>3</sup> A. DI CIACCIA – M. RECALCATI, *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Mondadori, Milano, 2000, p. 48.



prima e l'esistenzialismo poi ne sono un esempio e lo stesso Pirandello è ascrivibile a fenomeni espressivi di questo tipo. A tal proposito è significativa la riflessione di Sebastiana Nobili che, con chiarezza, ha superato la questione di un Pirandello 'freudista' affermando che è tuttavia irrilevante, per l'opera di Pirandello, rintracciare eventuali rimandi a Freud, perché «certe idee contraddistinguono un'epoca, ne segnano le tappe, sono nell'aria: e Pirandello respira sapientemente, convinto della necessità di rinnovarsi per non restare prigioniero dei suoi stessi clichés»<sup>4</sup>.

Anche Freud ci tiene a marcare la differenza tra la psicanalisi con discipline di altra natura, come quelle filosofiche o antropologiche, e lo fa in modo inequivocabile nella prefazione alla seconda edizione dell'*Interpretazione dei sogni*:

I miei colleghi psichiatri non sembrano essersi dati la pena di superare l'iniziale stupore che la mia inedita concezione del sogno poteva suscitare, e i filosofi di professione, abituati a liquidare i problemi della vita onirica intesa come un'appendice degli stati di coscienza con poche frasi – per lo più sempre le stesse – evidentemente non hanno notato che proprio da questo punto d'arrivo era possibile trarre ogni sorta di elementi atti a trasformare in maniera decisiva le nostre teorie psicologiche<sup>5</sup>.

Pirandello, pur non essendo un 'filosofo di professione', ha mostrato un evidente scetticismo verso l'eccessivo quanto inopportuno approccio di tipo psicanalitico applicato a questioni

---

<sup>4</sup> C. SEBASTIANI NOBILI, *La materia del sogno. Pirandello tra racconto e visione*, Giardini, Pisa, 2007, pp. 156-157.

<sup>5</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 5.

esistenziali. I comportamenti umani richiedono una lettura che non si attenga solo a modelli predefiniti scientificamente, ma si apra ad esplorazioni diverse per carattere e natura. È quanto riconosce anche Federica Adriano che, a proposito della considerazione che Pirandello ha della personalità umana, afferma che essa non è un'entità fissa e permanente, ma la «sintesi di fenomeni variabili che dipendono dalle relazione tra le sue componenti, in un processo di continua metamorfosi; nel corso di un'esistenza normale possono succedersi un certo numero di personalità distinte»<sup>6</sup>

Pirandello va dunque oltre Freud; egli esalta le indagini sulla qualità della mente e della memoria, ispirandosi al già citato saggio di Binet, *Les altérations de la personnalité*. Più esplicitamente, nell'articolo *Scienza e critica estetica*, dichiara:

Rileggevo or son pochi giorni nel libro di Alfred Binet, *Les altérations de la personnalité*, quella rassegna di meravigliosi esperimenti psico-fisiologici, da' quali, com'è noto, risulta ormai chiaramente che la presunta unità del nostro io non è altro in fondo che un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di varii stati di coscienza più o meno chiari. E pensavo qual partito potrebbe trarre da questi esperimenti la critica estetica per la intelligenza del fenomeno sublime della creazione artistica, se oggi non fosse venuto in uso e in vizzo

---

<sup>6</sup> Cfr. F. ADRIANO, *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Tesi di Dottorato, Università di Sassari, XXII Ciclo, A.A. 2008-2009, pp. 201 e segg. La studiosa osserva che «se, mediante un atto di suggestione, tentiamo di riportare il nostro io in un periodo anteriore della nostra vita e di far rivivere una delle nostre personalità morte, allora il ricordo dell'io attuale si dilegua, ed anche tutte le conoscenze acquisite dopo la data fissata dalla suggestione vengono meno: in questo caso avremo una temporanea divisione di coscienza. Quanto alle manifestazioni spiritiche, Pirandello vi individuava la compresenza, nel medesimo istante e nel medesimo individuo, di due io differenti e di due azioni distinte: l'una conscia, l'altra inconsapevole ed attribuita ad esseri invisibili». *Ivi*, p. 205.

ostentare un soverchio disdegno per la intromissione (altri dice intrusione) della scienza nel campo dell'arte<sup>7</sup>.

Per Pirandello quella operata da una certa scienza appare come una «intromissione» o addirittura un'«intrusione» stridente e inadeguata; una scienza che tende ad osservare il mondo della psiche e dell'inconscio usando atteggiamenti di 'superiorità' e col solo approccio analitico, utile certamente a decifrare solo talune componenti della persona. Pirandello in modo chiaro prende le distanze da Freud e da una scienza che egli sentiva inadatta alla propria sensibilità letteraria. La presa di posizione è evidenziata in un'intervista del 1932 resa al «Giornale della Domenica»:

Ho forse voluto invitare il pubblico a discutere ancora una volta le idee di Freud? E sono forse io un freudista? Ma no! Il personaggio (si riferisce a Romeo Daddi dei *Non si sa come*) si ribella contro il freudismo<sup>8</sup>.

Una sorta di ribellione contro Freud e la psicanalisi, enunciata senza mezzi termini. In realtà, più che alle soluzioni 'simboliste' di carattere psicanalitico, egli tende ad affidarsi alle intuizioni e ai processi della conoscenza per rivelare la vita *del* e *nel* mondo, fatta di 'oggetti' in relazione, che non sono in mostra ma si percepiscono e possono essere quindi mostrati. Sull'argomento è illuminante l'osservazione di Patočka secondo cui la percezione è

---

<sup>7</sup> L. PIRANDELLO, *Scienza e critica estetica*, in «Il Marzocco», n. 26, 1° luglio 1900; ora in *L'umorismo ed altri saggi*, a cura di E. GHIDETTI, Giunti, Firenze, 1994, p. 151.

<sup>8</sup> L. PIRANDELLO, intervista rilasciata al «Giornale della Domenica» (1932), ora in *Interviste a Pirandello*, cit., 2002, p. 571.

inespressa presenza di ciò che può essere reso espressamente presente, nei suoi modi di vicinanza e lontananza, di esposizione e non-esposizione, la cui prima evidente espressione di questo ambito inapparente consiste nella fascinazione da parte di ciò che è *percettivamente* possibile e disponibile<sup>9</sup>.

Giovanni Macchia, nel suo fondamentale saggio *Pirandello o la stanza della tortura*,<sup>10</sup> attraversa con acume le narrazioni e i drammi di Pirandello; egli, esaminando la figura della protagonista di *Trovarsi*, ormai sola, sul palcoscenico, smarrita di fronte allo specchio che ora orribilmente la ritrae, seppur con qualche cautela, afferma:

Nello specchio è riflessa l'immagine desolata dell'attrice che non può ritrovarsi nel suo assiduo peregrinare da una identificazione all'altra, e che resterà sola, «coi suoi fantasmi più vivi e più veri di ogni cosa viva e vera». Quei protagonisti, scelti a «verificare» il dramma dell'espressione, provano ancora una volta *l'incertezza ontologica*, la dilacerazione dell'io. Essi si erano costruiti un falso io. L'exasperata coscienza li confina nel quadro di una psicopatologia esistenziale<sup>11</sup>.

Non di analisi psicoanalitica, si tratta, ma di una osservazione a carattere esistenziale: sembra che sia proprio questa la chiave più adeguata per affrontare una scrittura tanto complessa quanto emblematica come quella di Pirandello. Lo stesso Macchia sembra tuttavia incontrare qualche difficoltà quando pone in relazione il concetto di memoria e di psiche in Pirandello, Proust e Binet:

---

<sup>9</sup> I. PATOČKA, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, Mimesis, Milano, 2003, p. 60.

<sup>10</sup> Cfr. G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano, 2000.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 99.

Egli [Binet] riconobbe l'importanza che in psicologia ha [...] lo studio dei piccoli casi singoli. Più che il metodo di rilevamento statistico [...] raccomandava di studiare il «caso particolare». [...] L'importanza dovuta al caso singolo, eccezionale, trovava d'accordo Pirandello e Proust, che in *Le Côté de Guermantes* se la prenderà con quegli imbecilli i quali credono che le grosse dimensioni dei fenomeni sociali rappresentino un'eccellente occasione per penetrare l'anima umana. Essi dovrebbero capire che soltanto discendendo profondamente nell'individuo hanno qualche fortunata possibilità di comprendere quei fenomeni. Anche in Pirandello non esiste realtà che nell'individuo, e tutto è nell'individuo<sup>12</sup>.

Questa affermazione non sembra molto in linea con quanto aveva scritto prima. La «dilacerazione dell'io», l'«incertezza ontologica» sono come si è visto una chiave ineludibile per la lettura dell'opera pirandelliana; tuttavia non sembra molto persuasiva l'osservazione di Macchia secondo cui Pirandello se la prende con «quegli imbecilli, i quali ritengono che le grosse dimensioni dei fenomeni sociali rappresentino un'eccellente occasione per penetrare l'anima umana»<sup>13</sup>.

Se è vero, come abbiamo riconosciuto, che le rappresentazioni dell'io pirandelliano seguono i tratti propri dell'indagine ontologica e fenomenologica, e che è impossibile affrancare l'io dall'ambiente in cui vive, anche per contestualizzare opportunamente le relazioni con l'altro, sembrerebbe una forzatura affermare che i fenomeni espressivi dell'esistenza vadano rintracciati soltanto nella coscienza

---

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 157-158.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

dell'individuo preso singolarmente. Del resto lo stesso approdo al teatro, la scelta della forma rappresentativa scenica è significativa in tal senso. Sappiamo quanto Pirandello intendesse occuparsi di micro-mondi, di ambientazioni entro cui far confluire più elementi da porre in relazione, poiché funzionali allo svolgimento dell'opera. Egli concentrandosi sull'indagine conoscitiva del personaggio traduce le sue 'visioni' artistiche in linguaggio scenico, ma non in forma di monologhi; la sua scrittura è intrisa di quella polifonia tipica delle coralità tragiche: si tratta di livelli intermedi d'azione che fungono da cardine e suscitano per questa ragione l'emersione di quei sensi fondati proprio sulle relazioni. Un luogo di adiacenze, una sorta di zona franca in cui si innesca il contatto tra frammenti d'essere. Solo grazie ad una simile possibilità, ossia creando un luogo metafisico o narrativo appropriato, è concretabile l'esplorazione esaminatrice prima, e la conoscenza definitiva poi, delle entità più complicate, perché intermedie, dell'individuo. Pirandello giunge alla 'postulazione' dell'inconscio perché sa addentrarsi nel fenomeno artistico, unico mezzo per cogliere quei limbi fatti più di ombre che di luce, dove però i *barlumi di vita* sono *l'essenza della vita*. L'artista penetra negli abissi dell'universo esistenziale avanzando tra costellazioni e sistemi siderali che ampliano, come vedendo da lontano, lo scenario su cui si depositano, o è possibile depositare, *in forma*, gli elementi costitutivi dell'essere.

Pirandello si appropria di un sapere per rielaborarlo nel proprio panorama creativo; anticipa e reinterpreta le scoperte di quella psicanalisi più matura che sarà sviluppata, ad esempio, da studiosi come Lacan o Fromm in un Novecento ormai avanzato. Lampi e improvvisi guizzi di follia, stati di evasione e di sogno, momenti di silenzio interiore sono non a caso più frequenti nelle opere della maturità, compaiono con il loro valore di momenti «epifanici e privilegiati»<sup>14</sup> già nella prima produzione, «con una funzione di attingimento dell'*oltre*, dentro e fuori di noi, mezzo di svelamento e di liberazione», per dirla con la Corsinovi<sup>15</sup>.

La scena teatrale è fondata sulle relazioni tra il personaggio e gli *oggetti vivi* della scena-mondo. Tra le peculiarità della rappresentazione scenica vi è quella di consentire lo 'scandagliamento' di casi specifici da cui derivano le dinamiche relazionali tra gli elementi, umani ed oggettuali. La dimensione scenica del teatro assomiglia (e ne è una delle più suggestive e complete metafore) alla composizione della personalità umana, che non è un'unità inscindibile ma un «*tout de coalition*»<sup>16</sup>, per dirla con Ribot, un insieme, cioè, di stati complessi rilevabili empiricamente ed organizzati nella memoria.

La valenza sociale e collettiva del tema è stata ben rappresentata da Goffmann che molto opportunamente ha messo

---

<sup>14</sup> C. VICENTINI, *Pirandello, il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia, 1993, p. 84.

<sup>15</sup> G. CORSINOVI, *La finzione vissuta*, cit., pag. 62.

<sup>16</sup> T. RIBOT, *Les maladies de la mémoire*, Éd. Alcan, Paris, 1881, pag. 77.

in evidenza l'importanza della complessità degli oggetti nella riflessione sul soggetto:

Il sé rappresentato è stato visto come una specie di immagine che l'individuo, su un palcoscenico e nelle vesti di un personaggio, cerca con ogni mezzo di far passare come suo proprio. Ma se l'individuo è visto in questo modo – tanto che gli viene attribuito un sé – quest'ultimo non ha origine nella persona del soggetto ma nel complesso della scena della sua azione, in quanto scaturisce da quegli attributi degli eventi locali che la rende comprensibile ai testimoni. Una scena ben congegnata e rappresentata induce il pubblico ad attribuire un sé a un personaggio rappresentato, ma ciò che viene attribuito – il sé – è il prodotto di una scena che viene rappresentata e non una sua causa<sup>17</sup>.

II. Alla stregua di quanto considerato per il sogno anche la pazzia, altro tema ricorrente nell'opera pirandelliana, ha ragioni e declinazioni differenti rispetto all'approccio freudiano (o psicanalitico). Alla base della osservazione della patologia o del comportamento non vi è da parte di Pirandello un approccio di tipo scientifico: non rientra nelle sue volontà quella di risalire alle motivazioni della patologia psichica né di produrre una classifica di casi clinici. Ben diversamente Pirandello risolve in modo chiaro una questione che gli sta particolarmente a cuore; non concorda affatto con la scienza, né con gli esperti della decodificazione, anzi ne biasima *in toto* gli approcci e gli esiti e prende le distanze da quegli «uomini sodi» che fanno così facilmente trovare una parola capace di spiegare il tutto. L'argomento è trattato in modo chiaro

---

<sup>17</sup> E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna, 2012, pp. 288-289.



nella novella *Effetti di un sogno interrotto*, allorquando Pirandello afferma: «Quanto sono cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola che non dice nulla e in cui così facilmente s'acquetano. Allucinazioni!»<sup>18</sup>.

Egli è convinto che «questi uomini sodi», ovvero la scienza strutturalista, giungano troppo improvvidamente a soluzioni parziali proponendole come assolute<sup>19</sup>. Non è d'accordo né con le modalità né con la esasperata volontà di relegare, in collocazioni inopportune, i fenomeni e le espressioni dell'esistenza. L'essere, secondo Pirandello, è un tutto caotico e magmatico avvolto da un mistero oscuro quanto affascinante. Spingersi oltre, verso l'ignoto, nel fiume nero dell'inconoscibile, rappresenta per lui l'unica possibilità – dagli esiti assolutamente incerti ed imprevedibili – di mostrare le sostanze e le fattezze di ogni individuo. La pazzia, come il sogno, sono essenze attive (insiste in ogni individuo) che vivono in quell'oltre.

Un certo orientamento della critica si è posto l'obiettivo di rintracciare soluzioni freudiane e psicanalitiche nella produzione di Pirandello. Ma probabilmente la questione è più complessa. Il mancato ricorso ad un approccio di tipo scientifico rende le opere

---

<sup>18</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Effetti di un sogno interrotto*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, tomo I, p. 683 e segg. Cfr. *Appendice*, p. 393.

<sup>19</sup> Sull'argomento si veda la riflessione di Franco Petroni che a proposito della novella *La mano del malato povero* osserva quanto la posizione di Pirandello nei confronti dei fenomeni e delle patologie sia lontana dal naturalismo e dagli approcci scientifici. Il malato protagonista del racconto, infatti, mostra totale sfiducia nella scienza; nonostante sia oppresso dal destino è ugualmente cosciente che il mondo 'potrebbe accendersi improvvisamente'. Egli è comunque emblema dell'unica certezza possibile, quella di non avere certezze; risulta perciò vano lo sforzo di intraprendere una battaglia contro il mondo che gli è ostile. Cfr. F. PETRONI, *La strategia del cedimento. Luigi Pirandello, La mano del malato povero*, in «Otto/Novecento», anno 2000, n. 1, pp. 29-37.

pirandelliane indiscutibilmente affascinanti anche per la psicoanalisi. Non a caso, ribadisce Rosati, sono proprio i drammaturghi che, con le loro opere, «pur non conoscendo la psiche attraverso i libri di analisi, arricchiscono la competenza degli psicologi, ai quali resta possibile la lettura psicoanalitica di un testo teatrale»<sup>20</sup>.

Che la grande risonanza del teatro di Pirandello sia insieme psicodrammatica e psicoanalitica è dovuto al profondo spirito di diffidenza per le apparenze, le convenzioni, l'organizzazione illusoria e formalistica di rapporti familiari e sociali dietro i quali brulica un inferno di contraddizioni, paure, equivoci. Anche se lo smascheramento delle apparenze e la liberazione dei ruoli sembrano a tratti possibili in questo universo teatrale con espedienti e toni sarcastici, grotteschi, drammatici, lontani dalla cautela del professionista della psiche, essi appaiono ugualmente familiari ai metodi e ai modelli della ricognizione psicologica. I falsi contatti tra la vita e la forma echeggiano quelli tra falsa coscienza e coscienza interpretante e forse aiutano lo psicologo a considerare con maggiore modestia la messa a fuoco delle sue teorie.

È necessario ricordare che Pirandello vive un'esperienza personale traumatica a causa della malattia della moglie, Antonietta Portulano, fattore determinante per giustificare e

---

<sup>20</sup> Cfr. O. Rosati, *Il berretto a sonagli*, cit., p. 42.

avvalorare la spiccata sensibilità, quasi la necessità ad occuparsi di un argomento che in maniera così singolare si trasferisce nella sua creazione artistica. Tra i recenti e più accreditati contributi sulle patologie di Antonietta Portulano è ragguardevole lo studio curato da Rino Caputo che, a seguito di indagini specialistiche, conferma che ella era affetta da evidenti e gravi deficit mentali<sup>21</sup>.

Pirandello è dunque colpito dalla patologia mentale della moglie, dapprima ossessionata dalla gelosia per il marito, poi caduta in un vero e proprio stadio di pazzia. E Pirandello, che non ha mai amato raccontare della malattia della moglie, lo fa sistematicamente nelle sue opere, come per un processo catartico, di elaborazione. In alcuni rari casi si apre confidenzialmente a qualche intimo parente o amico, e lo fa con prudente reticenza e sempre usando un certo candore. Nella lettera di cui si dà qui qualche stralcio, spedita a Ugo Ojetti il 10 aprile 1914, Pirandello parla della moglie e delle sue patologie:

Non so che dire! La lunga lettera dell'Albertini, sì, cortesissima, rispettosissima, è vero, ma è stato per me in questo momento, Ugo mio, un vero colpo di grazia! Ti dico il perché... ma già forse da un pezzo ti sarà arrivata agli orecchi la notizia delle mie immeritatamente sciagurate condizioni familiari. Non è vero? Ho la moglie, caro Ugo, da cinque anni pazza. E la pazzia di mia moglie sono io – il che ti dimostra senz'altro che è una vera pazzia – io, io che ho sempre vissuto per la mia famiglia,

---

<sup>21</sup> Cfr. AA.VV., *Intorno a Pirandello*, a cura di R. CAPUTO e F. GUERCIO, Euroma, Roma, 1996.

esclusivamente, e per il mio lavoro, esiliato del tutto dal consorzio umano, per non dare a lei, alla sua pazzia, il minimo pretesto d'adombrarsi. Ma non è giovato a nulla, purtroppo; perché nulla può giovare! I medici hanno dichiarato che è una forma irrimediabile di paranoja, del resto ereditaria nella sua famiglia. [...] Non ho una casa solo, un inferno solo; ma due case, due inferni: uno qua, a Roma, l'altro a Girgenti; e due o tre volte l'anno mi tocca portare dall'uno all'altro inferno la famiglia, i miei tre poveri figliuoli appresso la loro mamma, che va smaniosamente inseguendo la sua ragione senza poterla trovare in alcun luogo. Crede ora di trovarla qua, e sta un mese o due a Roma; non la trova, e se ne riscappa laggiù [...] <sup>22</sup>.

Tra le righe si legge un certo imbarazzo dovuto proprio alla patologia della consorte. In realtà egli, per ragioni che restano misteriose, si sente responsabile di questa pazzia: «e la pazzia di mia moglie sono io, il che ti dimostra senz'altro che è una vera pazzia». Si percepisce quanto 'empaticamente' la patologia di cui soffre la moglie non lo lasci indifferente, anzi riguardi anche e soprattutto lui. Possiamo immaginare che egli senta una sorta di correttezza sia per le cause che hanno provocato la malattia (come la gelosia sempre più morbosa verso il marito) e sia per l'assistenza da dedicare alla consorte, madre dei suoi amatissimi figli. Una necessità che lo spinge a trasformare quella disperata condizione in sopravvivenza e poi in arte <sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> L. PIRANDELLO, Lettera a U. OJETTI, Roma, 10 settembre 1914, rip. in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Appendice, a cura di S. COSTA, Mondadori, Milano, 1992, p. 225.

<sup>23</sup> Sull'argomento vedi anche A. LIBERTINI, *Il professor Pirandello e la sua signora, con testo teatrale inedito* Finché

Per un certo verso la creazione artistica di Pirandello funge da soluzione catartica per elaborare, o tentare di elaborare, le nevrosi e le ansie che si respiravano in casa. E forse un coinvolgimento così empatico, un tale senso di appartenenza, hanno spinto Pirandello ad indagare su quei comportamenti che, derogando dalla normalità, appaiono come patologici. Di sicuro, dall'osservazione di tali fenomeni psichici, Pirandello trae ispirazione per immaginare le sue creature fantastiche. In esse, fenditure delle apparenze normali, figlie di deroghe e deformazioni, egli sa scorgere quel vero a cui costantemente anela; l'osservazione delle dinamiche della mente e dei comportamenti del folle diventavano per Pirandello la grande occasione di creare arte. Come osserva Giovanni Giudice egli è riuscito «a sentire [...] nella creazione, la psicologia degli alienati, ricordando appunto la triste esperienza della moglie»<sup>24</sup>.

Sul rapporto malattia mentale e produzione artistica in Pirandello è considerevole anche la riflessione di Manotta che, interrogandosi su chi siano i folli pirandelliani, scrive:

Sono santi, moralisti, filosofi che si votano a una ricerca d'autenticità lucida e senza compromessi, fuori da ruoli e convenzioni, martiri di una ricerca, spesso frustrata, d'assoluto e di verità, che hanno intravisto in certi momenti privilegiati – di silenzio interiore – in cui la supposta unità della personalità razionale trovano scissa in molteplici anime; il folle

---

morte non ci separi. *Storia quasi vera di un autore in cerca di personaggi e di sua moglie*, in «Pirandelliana», anno 2010, n. 4, pp. 135-158.

<sup>24</sup> G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino, 1963, p. 354.

pirandelliano si distingue proprio per la sua capacità di procurarsi “metodicamente” tali stati di estasi che aprono squarci su possibilità di esistenza che non si sospettavano<sup>25</sup>.

Pirandello non intende narrare i fenomeni della pazzia, né vuole rappresentare vite di personaggi che evolvono in disfunzioni mentali o patologie di sorta. Ancora una volta egli stilizza una forma artistica utilizzando un fenomeno evidente della realtà; può farlo perché ne ha riconosciuto il senso e il valore semantico, di immediata identificazione per il lettore o lo spettatore.

Un certo filone della critica, leggendo l’opera pirandelliana da un punto di vista psicanalitico, ha ritenuto l’autore come un narratore di personaggi schizofrenici e assurdi, privi di soluzione di continuità e soprattutto schiacciati dal peso del pessimismo e dell’angoscia. Ma ad un esame più approfondita ci si accorge che il magma esistenziale che Pirandello intende esplorare è non solo vivo e attivo, ma incredibilmente propositivo. Forse la complessità della sua scrittura va oltre l’affermazione di Elio Gioanola, che liquida come schizoide l’universo dei personaggi pirandelliani ritenendo che proprio la divisione dell’io, conseguenza dell’angoscia di impazzire davvero, «difende dalla follia vera e propria ma non porta affatto alla salvezza, raggelando il soggetto in una siderale lontananza dagli altri, dal

---

<sup>25</sup> M. MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano, 1998, pp. 103-104.

mondo, dalla vita<sup>26</sup>. La considerazione di Gioanola mette in risalto uno dei più importanti contenuti della scrittura pirandelliana: l'andamento dei processi esistenziali che muovono verso la purezza e fanno maturare il desiderio di raggiungere il luogo lontano dell'astrazione catartica, come 'teorizzerà' l'emblematico Dottor Fileno con la sua «filosofia del lontano» nella nota novella *La tragedia di un personaggio*<sup>27</sup>. Pirandello, come abbiamo già osservato, scardina le forme per giungere all'essenza pura. Ma il luogo dell'essenza non è la pazzia. Ci si ridurrebbe, e in modo semplicistico, al dato fenomenico. E non è così.

La follia, la pazzia, il sogno, la deformazione, lo stesso mezzo espressivo, la maschera, fungono da viatico di una zona 'liminale' che separa un luogo dall'altro, l'al di qua dall'al di là, che prefigurano l'oltre e tentano di dischiuderlo. E Pirandello lo esplora e lo rappresenta, sia per necessità, sia perché sente e sa che in quell'oltre c'è il vero. È quella verità che egli intende, con ostinazione, mostrare. I fenomeni della mente e del comportamento sono trattati da Pirandello alla stregua di strumenti e funzioni e in quanto tali, follia e pazzia diventano l'occasione irripetibile per fuggire dalla realtà formale esterna e ascoltare, accogliere e vivere la condizione pura dell'individuo. Una fuga, dunque, alla pari di quella escogitata dall'emblematico personaggio di Enrico IV, nell'omonimo dramma:

---

<sup>26</sup> E. GIOANOLA, *Mito e follia nell'Enrico IV*, in *La "Persona" nell'opera di Luigi Pirandello*, Atti del Convegno (Agrigento 1989) Mursia, Roma, 1990, p. 126.

<sup>27</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *La tragedia di un personaggio*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. I tomo I, pp. 816-824.

E allora, dottore, vedete se il caso non è veramente nuovo negli annali della pazzia! – preferirei restar pazzo – trovando qua tutto pronto e disposto per questa delizia di nuovo genere: viverla – con la più lucida coscienza – la mia pazzia e vendicarmi così della brutalità d'un sasso che m'aveva ammaccato la testa [...] Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio quieto! Il guaio è per voi che la vivete agitatamente, senza saperla e senza vederla la vostra pazzia<sup>28</sup>.

Vi è nella citazione di Enrico IV una consapevolezza piena, relegata forse ad una *siderale astrazione*, per dirla con Gioanola, ma non nel senso di scollamento dalla realtà, bensì come *considerazione*, etimologicamente intesa, riuscire cioè ad individuare la propria 'stella' a cui riferirsi senza compromissioni esterne: una dimensione pura<sup>29</sup>. Si sostanzia così il distacco deciso dallo strutturalismo scientifico. A compendio, un ulteriore assunto che rende evidenti le differenze di approccio con la psicanalisi. Freud stesso pone in relazione il sogno e il disturbo mentale:

L'indiscutibile concordanza tra sogno e disturbo mentale, che tocca persino i dettagli più caratteristici, è una delle basi fondanti della teoria medica sulla vita onirica, secondo le quali il sogno si presenta come un processo inutile che genera disturbo, e come espressione di un'attività psichica ridotta. Non possiamo aspettarci, tuttavia, di ricavare una spiegazione definitiva del sogno partendo dai disturbi psichici, viste le ben note lacune delle nostre conoscenze sullo sviluppo di questi ultimi. È molto probabile, però, che una mutata concezione del

---

<sup>28</sup> L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore / Enrico IV*, Ed. Mondadori, Milano, 2014, pag. 170 e segg.

<sup>29</sup> A tal proposito è interessante la riflessione di Carmela Citro che afferma: «Personaggio di compostezza assoluta, il falso Enrico IV può vivere la sua serietà tragica solo nel ridicolo della finzione della storia e della follia. È solo attraverso l'arte teatrale che la realtà può essere ricondotta alla sua vera natura, è solo attraverso la dimensione fantastica del teatro che la realtà può essere svelata fino in fondo, denudandosi così all'esistenza» Cfr. C. CITRO, *Viaggio nella follia: l'Enrico IV (Da Luigi Pirandello a Glauco Mauri)*, in *Macramè – Studi sulla letteratura e le arti*, Liguori, Napoli, 2010, p. 485.



sogno finisca per influenzare le nostre opinioni sul meccanismo interno dei disturbi mentali, e così possiamo dire che, quando ci sforziamo di far luce sul segreto del sogno, lavoriamo alla spiegazione delle psicosi<sup>30</sup>.

Nel caso di Pirandello la materia della pazzia e del sogno assumono altri significati. Sia per la modalità di osservazione, sia per qualità di discussione. L'autore girgentino non mostra nessuna volontà di spiegare psicosi o di significare i meccanismi dei disturbi mentali; non è questo l'obiettivo della sua scrittura né di quella che in un certo senso potremmo definire la sua 'analisi'.

Pirandello è profondamente suggestionato da gesti e da comportamenti allusivi che rimandano ad alterità e che derogano dalle 'normalità' formali, o dalle formali normalità, spesso desuete e inconciliabili con l'essenza. Egli è attratto dalle deformità, soprattutto della fisiognomica, perché si tratta, come riconosce un ragguardevole studioso della materia come Rolder<sup>31</sup>, di aspetti che colpiscono l'interesse di intellettuali e osservatori dell'epoca, periodo che mostrava non poche 'deformità' di carattere individuale, sociale e culturale. Infatti «le deformazioni investivano molte più figure che in passato, forse in seguito a quella tensione psichica che si stava impadronendo della civiltà del nuovo secolo»<sup>32</sup>. Pirandello è terribilmente attratto dalle pulsioni dirompenti dell'io: ne coglie il senso, ragiona sui fenomeni che ne conseguono, attribuisce ad esse la genesi

---

<sup>30</sup> S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 96.

<sup>31</sup> Cfr. L. RODLER, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Mondadori, Milano, 2000.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 140.

dell'esistere autentico; intende *con*-fondere lo spettatore o il lettore utilizzando l'arma propria dell'ironia che favorisce, come catarsi, l'alleggerimento iperbolico contrapposto alle crisi. Così facendo crea una relazione empatica in grado di penetrare il fulcro vero dell'essere; come in un processo ontologico, egli guida per mano il fruitore scandagliando gli elementi, privandoli delle scorze inconciliabili dell'apparire, di ciò che non è, per immergerlo nell'inconsistente, assoluto e vero "flusso della vita", in ciò che è. A differenza della scienza Pirandello non ama offrire soluzioni esatte e definite. Il 'racconto' di pazzie (o stramberie di folli che risultano quasi *borderline*), non segue un quadro clinico di carattere scientifico. Non gli riguarda, né gli interessa. Sembra, invece, che egli abbia saputo cogliere le nevrosi e le 'pazzie' di un'epoca, abbia saputo riconoscere gli squilibri di una società alla ricerca di riferimenti etici, che differissero dal passato e restituissero un individuo rinnovato: atteggiamento antropologico che sposta l'asse dalla patologia mentale e si apre verso panorami fatti di ben altre nevrosi<sup>33</sup>. Pirandello, ponendo sullo stesso piano gli artifici della 'follia' e della 'normalità', intende provocare uno scombussolamento spiazzante che confonda il destinatario, inducendolo ad abbandonare riserve e convinzioni per

---

<sup>33</sup> Nel già citato saggio *Il mondo tossicomane, Fenomenologia e psicopatologia*, lo psicanalista Giliberto Di Petta afferma: «Con l'avvento della modernità il *mondo* dell'uomo è diventato, come in un grande transito epocale, la metropoli industrializzata e burocratizzata e, parallelamente, la sua follia, perduta l'antica collocazione ultraterrena e mancata l'utopia dell'approdo montano, è rimasta in una condizione sospesa, cioè sublimata nell'istituzione manicomiale. stupisce, fin dall'origine, il parallelismo di questi due movimenti: la *città* in quanto mondo proprio dell'uomo 'normale' ed il *manicomio* in quanto mondo proprio dell'uomo 'folle' vanno entrambi incontro, con un'accelerazione notevole lungo tutto il Novecento, ad un processo di dissoluzione reciproca e di metastatizzazione» Cfr. G. DI PETTA, *Il mondo tossicomane*, cit. p. 75, nota 9.

riequilibrarsi. Lo fa energicamente, senza riserve e con grande sagacia letteraria, con suadente *appeal* argomentativo. L'approccio con l'opera pirandelliana risulta sempre un *contro-vertibile* agire, nel senso che il processo di conoscenza dei fatti, delle vicende e dei personaggi narrati non segue mai quella linearità logica a cui era abituata la narrativa. Pirandello smantella l'individuo, pezzo dopo pezzo, e lo fa per necessità, perché la vita gli ha offerto, *malgré lui*, l'occasione per approntare l'inevitabile ragionamento sulla mente e sul comportamento delle persone, ad esempio, a causa (o grazie, data la sua fortunata esperienza letteraria!) della malattia della moglie. Dei suoi racconti, laddove si tratta di pazzia o di sogno, si coglie l'intenzione di suscitare riflessioni ed emozioni. Pirandello esplora ed espone la frammentazione delle identità per osservarle e poi creare l'inevitabile proiezione, mimetica e speculare, tra il lettore/spettatore e il personaggio. Egli usa la pazzia in modo funzionale e con effetto straniante, come nella novella *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, in cui non si capirà mai e definitivamente chi dei due protagonisti sia realmente il pazzo:

Dico, non vi sembra che a Valdana ci sia proprio da restare a bocca aperta, a guardarci tutti negli occhi, come insensati? A chi credere dei due? Chi è il pazzo? Dov'è la realtà? Dove il fantasma? [...] Certo è questo, a ogni modo: che dimostrino tutt'e due, l'uno per l'altra, un meraviglioso spirito di sacrificio, commoventissimo; e che ciascuno ha per presunta pazzia dell'altro la considerazione più squisitamente pietosa. Ragionano tutt'e due a meraviglia; tanto che a Valdana non

sarebbe mai venuto in mente a nessuno di dire che l'uno dei due era pazzo, se non l'avessero detto loro: il signor Ponza della signora Frola, e la signora Frola del signor Ponza. [...] E ogni qual volta per caso l'uno s'imbatte nell'altra per via, subito con la massima cordialità si mettono insieme; egli le dà la destra e, se stanca, le porge il braccio, e vanno così, insieme, tra il dispetto aggrondato e lo stupore e la costernazione della gente che li studia, li squadra, li spia e, niente!, non riesce ancora in nessun modo a comprendere quale sia il pazzo dei due, dove sia il fantasma, dove la realtà<sup>34</sup>.

È evidente il candore con cui l'autore affronta un tema delicato e abbacinante. Col suo tipico garbo Pirandello tratta i personaggi e le vicende non privandosi di porre in risalto gli elementi essenziali, i dati veri della questione, quelli che la gente osserva, studia, squadra, spia senza tuttavia poter comprendere. Quant'è sintomatico quel *e, niente!* usato nella stessa novella per ben due volte, allo stesso modo e con lo stesso significato di sordo sconcerto. Si possono inquadrare le apparenze, si può tentare di dedurre la realtà, ma non si potrà comprendere veramente ciò che realmente sia vero. Pirandello gioca con la sua fantasia e con i destinatari della sua opera, lo fa con consapevolezza e illuminando i *frammenti* da interpretare e collocare *in forma*, processo che può svolgere solo il lettore impiegando, in una definitiva azione poetica, il suo vissuto. Intuisce *ante litteram* quello che sarà l'approccio di metodo applicato per ragionare sui processi empatici e fenomenologici, legati soprattutto ad un certo esistenzialismo di un Novecento troppo maturo per potergli

---

<sup>34</sup> L. PIRANDELLO, *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, tomo I, pp. 781-782. Cfr. *Appendice*, p. 412.

temporalmente appartenere. Ed è soprattutto per queste ragioni che la materia del sogno diventa, come sostiene anche Valentino Baldi, «una manifestazione dell'inconscio fondamentale in molti racconti dell'ultima fase di Pirandello»<sup>35</sup>. Si sa l'intellettuale è preveggenete, e ad un acuto osservatore delle dinamiche esistenziali come Pirandello non potevano certamente sfuggire i germi delle evoluzioni filosofiche e umanistiche. Il dato rigorosamente fenomenologico è un *residuo*, anche molto limitato, di ciò che abitualmente si considera il mondo delle cose evidenti: ci si relaziona alle cose secondo modalità che vanno ben al di là della constatazione rigorosa e sempre attuando una certa *interpretazione*. Sull'argomento risulta significativa un'espressione di Vigna:

Quando noi interpretiamo, cerchiamo di completare delle 'forme' manchevoli di elementi che sono suggeriti per lo più da elementi dell'insieme fenomenologicamente disponibili. Si sa che ogni buona attività ermeneutica si fa vanto di portare a coerenza una seria di dati frammentari<sup>36</sup>.

La realtà, in effetti, è spesso una sorta di *puzzle*, non solo perché le singole parti non appaiono in ordine, ma anche perché alcune parti proprio mancano e bisogna in qualche modo recuperarle, rintracciarle o reinventarle.

---

<sup>35</sup> Valentino Baldi, che fonda la sua indagine sull'apporto dell'inconscio nella scrittura pirandelliana, coglie in alcune delle ultime *Novelle per un anno* (*Berecche e la guerra* e *Una giornata*), una più cospicua presenza di immagini di sogni e una più evidente dimensione onirica rispetto alla produzione narrativa precedente. Cfr. V. BALDI, *Novelle dell'incubo. Immaginario onirico e strutture simmetriche in Berecche e la guerra e Una giornata*, in «Critica letteraria», diretta da R. GIGLIO, n. 10, 2010, p. 255.

<sup>36</sup> C. VIGNA, *Il frammento e l'intero: indagini sul senso dell'essere e sulla stabilità*, Vita e Pensiero, Roma, 2000, p. 193.

## PARTE QUINTA

Il sogno come *meta*



## CAPITOLO I

Il *meta*. Indagine ontologica dei *Sei personaggi in cerca d'autore*

e il nucleo prismatico

La vasta e complessa architettura narrativa di Luigi Pirandello alligna in un assioma di fondo, riferibile tanto alle novelle, quanto ai drammi e ai romanzi: lo scardinamento degli elementi costitutivi dell'individuo e della società, il rapporto speculare tra *io* e *altro*. Nella scrittura dell'autore girgentino un tale rapporto acquista il valore di atteggiamento funzionale alla messa in evidenza di fattori intrinseci ed estrinseci dell'io, in relazione con sé stesso e con gli altri; relazione che produce sempre effetti dirompenti.

L'io pirandelliano non è, come è stato sottolineato da tanta critica, un io *di per sé* disgregato, disgiunto, disomogeneo e senza soluzione di continuità. Pirandello, anzi, adopera ed attua volutamente la disgregazione e la frammentazione al fine di enucleare l'essenza vera dell'*id* per poi rappresentarla. Il soggetto è, per l'autore, composto da elementi plurimi, da una complessità di fattori, che si esprimono in una varietà fluttuante di azioni. Un 'agire' che spesso risulta disarmonico e presenta quelle incoerenze



dettate da inconciliabilità e discrasie, tra *ciò che è* e il *modo di essere*, concetto ben estrinsecato da Adriano Tilgher che ha coniato la formula del «dissidio tra vita e forma»<sup>1</sup>.

Ma è importante, a tal punto, porsi un quesito: l'intenzione di Pirandello è proprio quella di *illustrare* il dissidio tra vita e forma? O le sue ragioni spingono l'autore a *vedere, considerare* il dissidio per giungere ad una riflessione ulteriore sul senso dell'essere e dell'esistere? Una più attenta analisi fa ritenere che la formula «dissidio tra vita e forma» non risulti esaustiva: è un'affermazione giusta, ma solo in parte.

Sappiamo che Pirandello mostrò da subito una certa contrarietà alle conclusioni addotte da taluni critici. Non si riconosceva infatti in alcune, facili assunzioni a cui i suoi 'analisti' erano troppo facilmente giunti. Di ciò abbiamo molti riferimenti in diverse opere, come nella prefazione ai *Sei personaggi*: pur riconoscendo una certa capacità di intuito e una adeguata riflessione su quello che diventerà indiscutibilmente il suo capolavoro, egli afferma:

Ma i critici [...] si sono voluti sbrigare della Madre senza curarsi di penetrare il nucleo di valori poetici che il personaggio, nella commedia, sta a significare<sup>2</sup>.

Pirandello è consapevole di quanto sia complessa la sua

---

<sup>1</sup> A. TILGHER, *Pirandello e il dramma di vedersi vivere*, Solfanelli, Chieti, 2013, pp. 40-41.

<sup>2</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore / Enrico IV*, Mondadori, Milano, 2014, p. 11. Le citazioni dal testo che seguono si riferiscono a questa edizione.

scrittura che non potrebbe ascriversi ad una tipologia unica od omogenea, sia per genere e sia per contenuti. Ammette le difficoltà, e forse gli sforzi, di comprendere appieno il senso e il valore del suo paradigmatico esprimere e si sente incompreso. È come se mancasse sempre qualche tassello per definire compiutamente il ventaglio ragionato della sua opera. Del resto egli, con la tipica chiarezza e l'immane candore che lo contraddistingue, dichiara di appartenere ad una categoria che affronta problematiche esistenziali, come quella filosofica, e lo ribadisce ancora nella prefazione ai *Sei personaggi*:

Ora bisogna dire che a me non è mai bastato rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolare vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo. Ci sono certi scrittori, (e non pochi) che hanno questo gusto, e, paghi, non cercano altro. Sono scrittori di natura propriamente storica. Ma ve ne sono altri che, oltre questo gusto, sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi. (pag. 4)

Questa affermazione sembra confutare le ipotesi di quanti, con una certa ostinazione, sostengono che Pirandello non abbia inerente con la scienza filosofica, quella che bada allo spirito e alle questioni vere della essenza umana.

Uno dei meriti di Pirandello è quello di aver colto la

grande potenza di strumenti espressivi come la scrittura letteraria o, meglio ancora, la rappresentazione teatrale. Egli ha saputo riconoscere e usare con maestria le forme più varie dell'espressione umana che nella grande allegoria poetica assume le sembianze di personaggi strambi e originali, collocati in quel meraviglioso gioco di scomposizione e ricomposizione a cui ci ha abituati, come lettori e come spettatori. Non intende realizzare prodotti estetici (o sinestetici), quali novelle o drammi od opere cinematografiche, al solo fine di esprimersi in forma artistica, iconografica e rappresentativa, qualunque essa sia. Né Pirandello intende sconvolgere le forme tradizionali della narrazione per il solo gusto di sovvertire una tradizione espressiva. Egli non rifiuta il teatro, né vuole dimostrare la sua irrealizzabilità. Conosce perfettamente il potere ed il potenziale che si cela nella forma della rappresentazione scenica. Sa con grande consapevolezza che l'impatto emotivo derivante dalla messa in scena – o in forma – dei suoi personaggi può, per la natura stessa del teatro, raggiungere il luogo che veramente gli interessa: l'animo puro degli spettatori. Riferendosi al suo romanzo *L'esclusa* e 'dialogando' con Capuana, Pirandello afferma:

Non so rendermi conto dell'effetto che abbia potuto fare nei pazienti e viziati lettori delle appendici giornalistiche; certo, scene drammatiche non difettano in questo romanzo, quantunque il dramma si svolga più nell'intimo dei personaggi; ma dubito forte che, in una lettura forzatamente saltuaria, si sia

potuto avvertire alla parte più originale del lavoro; parte scrupolosamente nascosta sotto la rappresentazione affatto oggettiva dei casi e delle persone; al fondo essenzialmente umoristico del romanzo<sup>3</sup>.

Pirandello è dunque consapevole di tradurre la sua fantasia in opere complesse, la cui 'leggibilità' è talvolta resa ostile anche per i 'vizi' di certi lettori che, per quanto «pazienti», risultano disattenti e abituati a «letture saltuarie», incapaci, quindi, di cogliere appieno il senso delle sue opere<sup>4</sup>.

È opportuno ora evidenziare un nuovo aspetto del *modus agendi* pirandelliano. L'aspetto più originale del suo lavoro artistico, celato sotto le 'mentite spoglie' di una «rappresentazione affatto oggettiva dei casi», ma tutto sommato soggettiva, si può cogliere analizzando soprattutto il mezzo espressivo.

Pirandello usa la forma rappresentativa per attuare i suoi sillogismi; gli elementi che adopera fungono da espedienti, quali *mezzi funzionali*, per risolvere questioni più impellenti e necessarie, come la fondamentale comprensione dell'io e dell'altro. È un attento conoscitore del lessico, e con eguale accortezza usa le parole per il loro pregno significato. Nella sua scrittura (come in quella espressionista) fondamentali sono verbi e locuzioni verbali, ma anche parole e termini specifici che adopera con particolare

---

<sup>3</sup> L. PIRANDELLO, *L'esclusa*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, p. 881.

<sup>4</sup> Sulla composizione artistica vedi pure M. MINARDA, *Tra eros e logos. Declinazioni etiche e trasgressioni letterarie nel primo Pirandello*, in «Pirandelliana», diretta da R. CAPUTO, a cura di M. PROCINO, anno 2014, n. 8, pp. 27-36.

attenzione. Per questa ragione è opportuno soffermarsi sull'uso che Pirandello fa del termine *conflitto*, che è poi il termine chiave della sua scrittura. Nei *Sei personaggi* egli non parla di *dissidio* ma di *conflitto*. E la distinzione non è di poco conto. Etimologicamente *dissidio* significa divisione, separazione di un elemento dagli altri, mentre *conflitto* implica un urto tra due o più elementi che si ritrovano in uno stesso contesto di mescolamento. Il primo impone una divisione, e quindi un allontanamento; il secondo un accostamento stridente, un avvicinamento contrastato, ma comunque, un 'andare verso'. La prefazione del dramma risulta in questo senso illuminante:

Il conflitto immanente tra il movimento vitale e la forma è condizione inesorabile non solo dell'ordine spirituale, ma anche di quello naturale. La vita che s'è fissata, per essere, nella nostra forma corporale, a poco a poco uccide la sua forma.<sup>5</sup>

Dunque si tratta di conflitto, *cum fligere*, immanente e connaturato in ogni individuo, movimento tra flusso vitale e forma. Un conflitto non volto alla divisione di due o più elementi, come nel già proposto *dissidio* ma, al contrario, necessario affinché possa verificarsi una coincidenza, o una confluenza, di due ordini esistenziali: quello *spirituale* e quello *naturale*.

Nel conflitto tra le due sfere dell'agone (*vita e forma*), non può che prevalere la vita, anche se prevarica, in apparenza o per sostanza, la forma; nel *tourbillon* delle conflittualità la vita – grazie

---

<sup>5</sup> L. PIRANDELLO, *Sei personaggi*, cit., p. 11.

al suo essere fluida e dotata di cinestetica – è movimento, e agisce in contrapposizione alla staticità della forma assunta. Ma come dicevamo Pirandello non si limita a marcare le differenze tra le due sfere esistenziali, ma ne usa in modo funzionale il senso perché tende a risolvere un altro problema basilare: indaga e demarca le fattezze della vita e della forma per addivenire all'analisi e alla rappresentazione dell'essenza. La formula pirandelliana del «teatro nel teatro», afferma Rosati, «è un tentativo di smascherare la teatralità stessa, la falsità della condizione umana, facendo ricorso omeopaticamente al teatro per curare il teatro, per cancellare tra loro due segni negativi di teatralità assumendoli in una logica algebrica»<sup>6</sup>.

Se nel teatro la realtà tangibile è svalutata a favore dell'unica realtà (vera e autentica), nel lavoro drammatico si cerca di ottenere la 'verità' della scena in opposizione alla incoerenze della vita quotidiana. Si fa ricorso alla recitazione per approntare una esposizione più attendibile del vissuto narrato dal soggetto, lavorando attraverso il registro della finzione in atto. È interessante che Pirandello ponga una contrapposizione su cui già la filosofia antica, a partire da quella presocratica, aveva dibattuto. In una tale disamina (conflitto tra vita e forma) sono di fatto poste a confronto due situazioni: l'una *statica*, della forma, del reale, l'altra *dinamica*, legata al movimento, alla vitalità. Non a caso Pirandello parla di «movimento vitale».

---

<sup>6</sup> Cfr. O. Rosati, *op. cit.*, p. 35.

Ne *L'anima*, ma anche in altri testi, Aristotele analizza il problema della *stéresis*, ossia «privazione», che si accompagna di *dynamis on* ed *energhéia on*, «essere in potenza» ed «essere in atto»:

Ora pare che l'essere animato si distingua dall'inanimato specialmente per due proprietà: il movimento e la sensazione. Ed in verità anche dai nostri predecessori, riguardo all'anima, si può dire che abbiano appreso queste due sole caratteristiche. Infatti alcuni affermano che l'anima è principalmente e fondamentalmente la causa del movimento. Ritenendo però che ciò che non è esso stesso in movimento, non può muovere un'altra cosa, sostengono che l'anima è un essere in movimento<sup>7</sup>.

Nella contrapposizione tra i due elementi il filosofo ritiene che un elemento possa essere ciò che non è un altro elemento, parafrasando quanto già Parmenide aveva definito nel suo *Poema*<sup>8</sup>. Da questa riflessione nasce, appunto, il concetto di privazione (*stéresis*). Ma ciò che appare interessante è che il «non essere» rimandi ad una condizione cinestetica degli elementi esistenziali: la vita e la forma ne sono alcuni tra i più importanti.

Parlando del flusso vitale non si può prescindere dalla considerazione del movimento: in contrapposizione alla forma, che ha natura statica, vi è la vita che va verso la forma e, secondo Pirandello, in maniera così dirompente (essendo dotata di forza cinestetica) che riesce a distruggere la forma. Le disquisizioni intorno a questi argomenti permettono ad Aristotele di risolvere

---

<sup>7</sup> ARISTOTELE, *L'anima*; trad. it. di G. MOVIA, Bompiani, Milano, 2014, p. 65.

<sup>8</sup> Cfr. PARMENIDE, *Poema sulla natura*; trad. it. a cura di G. REALE, Bompiani, Milano, 2008.

la contraddizione interna al movimento, il problema dialettico dell'unità di quiete e movimento. Il *dynamis on* apre una nuova prospettiva all'ontologia. E all'uopo Gadamer riconosce che è da intendere «il concetto di ente non come presenza, come dato statico e permanente, ma come qualcosa in cui è implicito anche il movimento. Nella dimensione di *dýnamis* ed *entelécheia*, essere e movimento non sono più in opposizione»<sup>9</sup>.

In realtà solo partendo dai metodi e dalle sollecitazioni che derivano dall'analisi fenomenologica ed ontologica, è possibile immaginare per la scrittura pirandelliana scenari interpretativi nuovi e di particolare suggestione. È evidente infatti che un creatore d'arte non può parlare della materia vitale trascurando la forma, né può limitarsi alla rappresentazione della forma; egli deve esplorare ed interpretare entrambe<sup>10</sup>; e proprio la creazione di un piano meta-teatrale consente a Pirandello di definire le dimensioni *altre*, intese come esplorazione e rappresentazione del sé.

Nei *Sei personaggi* Pirandello non rappresenta una identità che si racconta, che agisce secondo la struttura affidatagli da un autore in una vicenda ad esso correlata (come normalmente avviene per la rappresentazione di un'opera teatrale); egli costruisce l'azione insieme con i mediatori di quest'arte – gli attori,

---

<sup>9</sup> H.-G. Gadamer, *L'inizio della filosofia occidentale*, a cura di V. DE CESARE, Guerini e Associati, Milano, 2014, pp. 100-101.

<sup>10</sup> Cfr. ARISTOTELE, *L'anima*, cit., pp. 39 e segg.



il capocomico, i tecnici – provocando il coinvolgimento attivo dello spettatore sul piano delle sensazioni e delle emozioni; non è un caso che il sottotitolo dei *Sei personaggi* sia «commedia da fare». Lo stupore che l'opera suscitò, soprattutto nei primi spettatori dell'edizione del '21, è da attribuire proprio a questo fenomeno: l'opera risultava incompleta, una diavoleria, complicata e assurda, 'ateatrale'. Ciò che risulta ancora da fare non è soltanto l'opera estetica in sé, il 'copione', ma anche il genere, la commedia: a tutto sembra di assistere fuorché a una commedia comica.

Per la prima volta con Pirandello il genere teatrale veniva di fatto snaturato o, meglio, scomposto: le convenzioni tradizionali e canoniche della scena, della rappresentazione, erano ora infrante<sup>11</sup>. L'aspetto assolutamente rivoluzionario e inedito dei *Sei personaggi*, sostiene Rosati, non consiste tanto nei fenomeni perturbanti che ne accompagnarono la creazione, ben descritti nella nota introduttiva, quanto nel fatto di aver spostato per la prima volta al centro di un'opera:

quei fenomeni emotivi inquietanti per cui nella periferia del laboratorio creativo l'autore scopre che i personaggi vanno verso di lui o da lui si allontanano secondo una dinamica che egli può favorire e accompagnare, ma certo non dominare<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Sulla portata innovativa del metateatro pirandelliano si vedano anche le riflessioni di Maria Elena Santuccio che riconosce come la 'riteatralizzazione' dello spettatore, proposta da Luigi Pirandello nelle sue opere metateatrali (*Sei personaggi in cerca d'autore*, *Questa sera si recita a soggetto*, *Ciascuno a suo modo*), presenti caratteristiche opposte rispetto alla ridefinizione del ruolo del pubblico/massa realizzata dal teatro-rito nazionalista e fascista. Il metateatro di Pirandello attribuisce all'*audience* un ruolo attivo, incoraggiando una distanza critica che era estranea alla struttura consensuale della teatralità fascista e della drammaturgia dannunziana. Cfr. M. E. SANTUCCIO, *Il metateatro pirandelliano e la teatralità fascista*, in «Forum Italicum», anno 2007, n. 2, pp. 359-381.

<sup>12</sup> Cfr. O. Rosati, *op. cit.*, p. 28.

In diversi drammi di Pirandello la poetica della realtà e della finzione finisce per trasformarsi in una vera e propria teoria implacabile e lucida della personalità.

Ma a questo proposito ci si chiede perché Pirandello adotti il mezzo espressivo del teatro per poi snaturarlo. Una risposta plausibile consiste nella sua 'necessità d'arte', mossa dalla pura volontà di scomporre (anche) le espressioni artistiche della tradizione scenica, al fine di restituire un edificio scenico-rappresentativo nuovo, più affine e consono alle sue prerogative artistiche.

Attraverso il mezzo espressivo del teatro, Pirandello costruisce un 'laboratorio esistenziale' che trova il suo momento di massima espressione nell'attività del Teatro d'Arte e nella proficua collaborazione con Pitoëff che, come è noto, propose all'autore agrigentino importanti variazioni sul tema dei *Sei personaggi*. Nella visione e nell'allestimento di Pitoëff il palcoscenico doveva diventare, secondo l'analisi proposta da Vicentini, un «luogo privilegiato, sottratto ai modi e alle esigenze della normale percezione del mondo fisico, simile invece allo spazio interiore della mente o alle zone nascoste della coscienza, lì dove affiorano le immagini del sogno»<sup>13</sup>.

Pirandello intende utilizzare il mezzo espressivo del teatro per enucleare le motivazioni della sua scrittura. Applica

---

<sup>13</sup> C. VICENTINI, *op. cit.*, p. 112.

all'espressione artistica lo stesso destino di disgregazione riservato ai suoi personaggi per riaggregare gli elementi in forma nuova. Colloca in un coacervo di conflitti apparentemente irrisolti l'espressione artistica stessa. Egli si affida ai mezzi espressivi per suggerire un modello di conoscenza, per illustrare un approccio valido e considerevole ai fini della emersione e della rappresentazione di essenze pure. Gioca con gli opposti, contrapponendoli, per tracciare il percorso più idoneo e credibile della verità, tentando le sintesi esistenziali più complesse. Così facendo scuote i meccanismi, corrode le croste, spezza le catene, *de-forma* e *re-inventa* le strutture. Ma come può liberare i personaggi, o indicare il luogo delle libertà umane senza prima rappresentare le briglie occlusive delle forme? Pirandello infatti *si serve* delle forme, le indaga ponendole in un sistema di opposizione, un groviglio di nerbi occlusivi finalmente districati: solo mostrando 'ciò che appare', soltanto eludendo il *correttivo formale*, può tentare di sprigionare ed afferrare il nucleo vitale nella sua terribile e dirompente essenza. Il personaggio è frastornato, sente *su di sé* e *in sé* l'azione di smantellamento, di spostamento da un piano all'altro, e la subisce. Ma frastornato è anche lo spettatore che, trovandosi di fronte ad una vicenda 'stramba', per contenuti e forme, sulle prime, non capisce, non può comprendere. Pirandello sa bene che non è nelle quantità delle forme espressive, scovre di senso, che si verifica la rivelazione dell'essenza; è necessario che il «fatto estetico» sia la

naturale espressione di un sentimento e di un impulso. Ne parla compiutamente in *Arte e scienza*:

Perché il fatto estetico avvenga, bisogna che l'intuizione non sia l'espressione formata astrattamente, meccanicamente, oggettivamente, ma la forma concreta, libera e soggettiva d'una impressione. Questa concretezza, questa libertà, questa soggettività – può domandarci il Croce – non sono già nella intuizione, conoscenza dell'individuale? No, gli rispondiamo noi, perché, finché c'è semplice conoscenza, non ci può essere altro che astrazione: cioè la forma astratta, oggettiva, meccanica dell'individuale. Perché sia concreta, libera, soggettiva, questa forma dell'individuale bisogna che cessi d'essere semplice conoscenza e ridiventi sentimento e impulso: non la forma d'una impressione individuale, ma la forma individuale d'una impressione. [...] La differenza è qualitativa, non quantitativa, giacché non dobbiamo misurare la quantità della qualità oggettiva, ma la qualità della quantità espressiva<sup>14</sup>.

E solo dopo aver compreso e riconosciuto i fenomeni estrinseci e i meccanismi di rappresentazione, l'essere (sia esso immaginifico o reale, personaggio o persona) può procedere consapevolmente verso la liberazione della sua essenza. Ben a ragione Mazzacurati osserva:

solo quando i segreti hanno ritrovato un volto, le metafore un corpo, le metonimie un sistema di rinvii, i codici una decifrazione, cioè solo dopo che le impressioni hanno trovato una espressione, solo allora la pietra può solidificarsi in un'opera<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> L. PIRANDELLO, *Arte e scienza*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 601.

<sup>15</sup> Lo studioso afferma: «Il tempo della nonazione incontra il nuovo tempo dell'emozione; come una Sfinge, il Tempo si placa solo dopo che l'arte ha risposto ai suoi enigmi. Allora il cerchio si chiude: l'asta della meridiana riattraversa le ore di un giorno che sembra regalato dal caso e che invece è stato costruito come un *itinerarium mentis*, come il viaggio dell'anima di un pellegrino». Cfr. G. MAZZACURATI, *op. cit.*, pp. 57-58.

Pirandello pone sempre al cospetto del personaggio (e quindi del lettore/spettatore) un elemento *speculare* che riflette la sua peculiarità identitaria. Il vissuto (*Erlebnis*), in costante fluire, è nel corso dell'esistenza, vede l'immagine riflessa di sé che spesso non riconosce. Ma è proprio il 'non riconoscersi' ad azionare la riflessione che condurrà inevitabilmente alla consapevolezza. Se il personaggio avesse accolto in pieno quella immagine mostrata dallo specchio come la sua immagine non vi sarebbe stato il dramma conseguente della mancata aderenza tra l'immagine osservata e la propria identità percepita. In questo gioco di sdoppiamenti l'Io soggettivo assume il valore oggettivo del sé, il «Sé come un altro», secondo un suggestivo assioma di Ricœur:

*Sé come un altro* suggerisce che l'ipseità del se stesso implica l'alterità di un grado così intimo che l'una non si lascia pensare senza l'altra, che l'una passa piuttosto nell'altra. Al «come» annettiamo la significazione forte legata non solo ad una comparazione – se stesso somigliante ad un altro –, ma ad una implicanza: sé in quanto altro<sup>16</sup>.

L'individuo comprende che la sua essenza risulta deformata, corrotta da proprie o da altrui opinioni che finiscono per destabilizzarlo. In taluni casi, come per i *Sei personaggi*, appaiono tanto gravosi da essere addirittura rifiutati dal loro stesso autore. È come se un dio, principiando a plasmare le sue creature, ad un certo punto si rendesse conto delle mostruosità che sta procreando e decidesse di lasciarli abbozzati, sospesi a

---

<sup>16</sup> P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 78.

mezz'aria, tra il nulla e la vita: a quelle larve, dunque, entità formalmente indefinite ma anelito puro di vita, non resta che elemosinare una forma reale, non priva di essenza vera. Personaggi che dispongono di forza autonoma, capace di sovrastare la stessa volontà dell'autore, paradossalmente sopraffatto; una forza vitale quasi inumana che abbisogna di essere definita ed espressa, rappresentata su un palcoscenico ove «quell'«essenza plastica» prenda corpo e si renda visibile anche agli altri, e cioè agli spettatori. E proprio in questo senso, suggerisce Macchia, «lo spazio teatrale diverrà il luogo di un magico rito»<sup>17</sup>.

Come in un laboratorio di analisi, Pirandello mostra come tutti i personaggi possano essere analizzati semplicemente ponendoli ad un livello rappresentativo. L'opera è *da fare*. La stessa azione drammatica, per quanto completamente scritta, risulta essere diaframmatica ed inconclusa. Sottoposti ad una sorta di 'vivisezione esistenziale', i personaggi non si esibiscono nella rappresentazione del loro ego definito e inoppugnabile (come capita con tutti i 'normali' personaggi della scena) ma, per necessità o contingenze, sono costretti ad aprirsi all'interlocutore mostrando le deformità dell'incompiutezza e quindi il proprio disagio. E lo fanno, come nel caso del capolavoro teatrale di Pirandello, non mostrando l'Io ma parlando del Sé, rivendicando

---

<sup>17</sup> G. MACCHIA, *op. cit.*, p. 51.

«la cura di sé» (secondo un suggestivo titolo di Foucault)<sup>18</sup>, come se si riferissero oggettivamente ad un altro. Si instaura di fatto una dialettica tra *ipseità* e *alterità* entro la quale il sé non è separabile dall'altro, poiché riguarda il soggetto stesso, oggettivato. Secondo Ricœur, infatti, «dire sé non significa dire io. L'io si pone, o è deposto. Il sé è implicato come riflessivo in quelle operazioni la cui analisi precede il ritorno verso esso stesso»<sup>19</sup>.

Forme ineunti di vita, i personaggi interagiscono – interrogandoli – con reperti di forme vissute (attori, capocomico, etc.). I sei personaggi non hanno una storia a cui rifarsi ma l'occasione di raccontare *una sola storia*, la propria, abbozzata, ancora allo stato germinale, e lì abbandonata, come feto abortito e rifiutato. Nella grande 'caverna' scenica, in cui si dà vita alle forme dell'umano, anche *loro* rivendicano un ruolo: la definizione della sostanza propria, essendo ora fatti soltanto di senso. La loro è una sola e pura *visione interiore*, meta-fisica, meta-umana, realizzabile solo ad un livello ulteriore, appunto *meta-teatrale*, che si può seguire anche ad occhi bendati, poiché pullulante di vissuto puro: anche spettatori privi di vista ne coglierebbero le curvature, le zone contratte, le gemmazioni, gli innesti, le fioriture. Lo spettatore è chiamato a sentire l'essenza dei personaggi, è convocato direttamente nei sensi dei personaggi; con gradualità, è guidato verso il piano del trascendente e

---

<sup>18</sup> Cfr. M. FOUCAULT, *Le souci de soi* (1984), trad. it. *La cura di sé*, a cura di L. GUARINO, Feltrinelli, Milano, 1985.

<sup>19</sup> P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, cit., p. 92.

dell'ulteriore: forse senza accorgersene, né senza volerlo. Lo spettatore si imbatte in un vicenda ostile, umanamente straziante, di difficile decodificazione che, adesso e qui, percepisce. Il consesso di convenuti (autore e spettatori da un lato, personaggi dall'altro) interagiscono nell'alveo del 'nucleo prismatico', un'immagine suscitata in qualche modo da un'intuizione di Merleau Ponty che parla di: «riverberi dati da specchi limpidissimi di incastri tra visibile e invisibile»<sup>20</sup>, 'suggestione' rintracciabile anche in Auerbach che riferisce in merito al «prisma della coscienza»<sup>21</sup>.

Il vissuto dello spettatore è solleticato, forse urtato, dal vissuto dei personaggi ed è ormai impossibile non trattare o *empatizzare* con essi, poiché tutto si *de-forma* e *in-forma* nella storia del mondo reale, composta di tratti spazio-temporali visibili, tangibili e udibili. Lo spettatore, assistendo alla rappresentazione dei *Sei personaggi*, non solo *vede* una messinscena, non soltanto si trova di fronte a un dramma soggettivo, ma concretamente *partecipa* all'azione: essendone ormai coinvolto, *si sente immerso* in un dramma collettivo in cui anch'egli ha un ruolo diretto. La dimensione emozionale, rotta la capsula della coscienza altrui, partecipa alla lotta del dramma tragico che, dapprima soggettivo, è adesso collettivo e assoluto: un tipo di 'teatro gruppale' che ripopola le coscienze alterate di

---

<sup>20</sup> M. MERLEAU PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Ed. Gallimard, Paris, 1945; trad. it di A. BONOMI, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 32.

<sup>21</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale*, vol. II, Einaudi, Torino, 2000, p. 138.



figure, ora dirette verso identificazioni sconosciute ma catarticamente possibili.

L'atto scenico non propone un racconto di emozioni che lo spettatore è chiamato semplicemente a percepire; i personaggi al contrario, trattandosi di figure amorfe e indefinite, si limitano ad esternare sensazioni, le uniche sostanze umane in cui essi si possono incarnare e identificare. Talvolta sembra che essi stessi si stupiscano di ciò che vivono, rifiutando a loro volta l'autore che li ha reclusi in una storia di incredibile mostruosità.

IL FIGLIO: (facendosi avanti lentamente) Hanno tutti buon gioco, signore, una parte facile tutti contro di me. Ma lei s'immagini un figlio, a cui un bel giorno tocchi di veder arrivare, tutta spavalda, così, 'con gli occhi alti', una signorina che gli chiede del padre, a cui ha da dire non so che cosa; e poi la vede ritornare, sempre con la stess'aria, accompagnata da quella piccolina là; e infine trattare il padre – chi sa perché – in modo molto ambiguo e 'sbrigativo', chiedendo danaro, con un tono che lascia supporre che lui deve, deve darlo, perché ha tutto l'obbligo di darlo. [...] Mi dicono: «Oh sai? È anche tua madre!». Riesco a intravedere dai suoi modi (indicherà di nuovo la Figliastra) per qual motivo, così da un giorno all'altro, sono entrati a casa... Signore, quello che io provo, quello che sento, non posso e non voglio esprimerlo. Potrei al massimo confidarlo e non vorrei neanche a me stesso. Non può dunque dar luogo, come vede, a nessuna azione da parte mia. Creda, creda, signore, che io sono un personaggio non 'realizzato' drammaticamente; e che sto male, malissimo in loro compagnia! – Mi lascino stare!

IL PADRE: Ma come? Scusa! Se proprio perché tu sei così –

IL FIGLIO: (con esasperazione violenta) – E che ne sai tu, come

sono? Quando mai ti sei curato di me? (pp. 45-46)

È dunque sul piano delle sensazioni che essi vivono, l'unico atto possibile: a questo medesimo atto e a questo stesso livello conducono lo spettatore, in un luogo in cui le barriere emotive e ideali sono abbassate e tutto agisce in zone scontornate ma autentiche: non è il livello del dire, ma quello del confidare. Una simile *koinè* scenica presuppone la partecipazione di tutti i convenuti; lo spettatore è al contempo destinatario e fautore di una soluzione possibile; il tempo e lo spazio sono dissolti nella pura percezione del presente, un assoluto *hic et nunc* che non tratteggia derivazioni o prosecuzioni se non nella sola percezione dell'esserci. Il travaglio del figlio è, con grande sforzo umano, consegnato allo spettatore in modo intimo e sommesso: non detto, ma confidato. Come per questo personaggio, anche altri 'confessano' le loro atrocità esistenziali all'*altro* (al capocomico, all'attore, allo spettatore), per essere 'auscultati', accolti, e poi rappresentati, quindi vissuti.

I. Prima di proseguire nell'analisi dell'opera è opportuno affrontare una questione sicuramente centrale per comprendere appieno il senso della scrittura di Luigi Pirandello. In molte sue opere egli insiste sul conflitto tra *vero* e *reale*, quindi tra vita e forma, sillogismo ampiamente discusso da numerosi studiosi ed esposto in modo eclatante proprio nei *Sei personaggi*. Si propone di

seguito un breve dialogo tratto dai *Sei personaggi* per una riflessione su questo tema:

IL PADRE: Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità, le quali sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili; perché sono vere [...] esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni! Meno reali, forse; ma più veri! Siamo dello stessissimo parere. (pagg. 25-26)

E poi:

IL PADRE: Ma scusino, perché vogliono guastare, in nome d'una verità volgare, di fatto, questo prodigio d'una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena, e che ha più diritto di viver qui, che loro; perché assai più vera di loro? (pag.59)

Infine:

IL CAPOCOMICO: Io vorrei sapere, però, quando mai s'è visto un personaggio che, uscendo dalla sua parte, si sia messo a perorarla così come fa lei, e a proporla, a spiegarla. Me lo sa dire? Io non l'ho mai visto!

IL PADRE: Non l'ho mai visto, signore, perché gli autori nascondono di solito il travaglio della lor creazione. Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa che altro che seguirli nell'azione, nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono; e bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guaj se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tante altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non sognò mai di dargli!

IL CAPOCOMICO: Ma sì, questo lo so!

IL PADRE: E dunque, perché si fa meraviglia di noi? Immagini

per un personaggio la disgrazia che le ho detto, d'esser nato vivo dalla fantasia d'un autore che abbia voluto poi negargli la vita, e mi dica se questo personaggio lasciato così, vivo e senza vita, non ha ragione di mettersi a fare quel che stiamo facendo noi, ora, qua davanti a loro, dopo averlo fatto a lungo, a lungo, creda, davanti a lui per persuaderlo, per spingerlo, comparendogli ora io, ora lei, (indicherà la figliastra) ora quella povera madre... (pp. 81-82).

In queste battute si concentra la sostanza del pensiero pirandelliano, appunto il «conflitto tra vero e reale». Come abbiamo già avuto modo di constatare, il contenuto di questo assunto è presente nella già citata novella *La tragedia di un personaggio*, laddove il Dottor Fileno afferma: «Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri»<sup>22</sup>. Il Dottor Fileno risulta il prodromo essenziale del personaggio del Padre. Negli stralci appena riportati balza all'occhio la contrapposizione tra il *reale volgare* e il *reale vero*. Il Padre esorta il Capocomico ad attenersi al vero e a tralasciare le questioni reali, che appunto hanno un tema basso e soggiacciono a pure questioni di blanda forma. Il Capocomico è incitato ad addentrarsi oltre le fittizie *illusioni* del reale per giungere al nucleo vero dell'esistenza fatto di pure verità assolute. Vuole che egli lo conosca realmente. Intorno al concetto di *vero* e *reale* si è concentrata ampiamente anche la fenomenologia giungendo a esiti ragguardevoli; a tal proposito Edith Stein affermava: «Affinché l'intelletto raggiunga

---

<sup>22</sup> L. PIRANDELLO, *La tragedia di un personaggio*, cit., p. 629.

la perfezione attraverso *una verità* non occorre soltanto che conosca qualcosa di reale, ma che egli conosca realmente»<sup>23</sup>.

Per quanto possa sembrare una questione assurda e inconcepibile Pirandello rimarca quella che, a suo avviso, è e deve essere l'atteggiamento dello scrittore puro: questi non può che assecondare il personaggio in una vita che è già esistente, definita e contornata dagli eventi. Osservando con attenzione lo scrittore può seguire il personaggio nelle *sue* azioni, nelle *sue* parole, nei suoi gesti. Tre concetti (azioni, parole e gesti) cari a Pirandello e che rimandano ad un altro punto del dramma in cui si esplicita che i personaggi sono esseri «spiranti, parlanti e semoventi»<sup>24</sup>, dove *spiranti* sta ad azioni, *parlanti* a parole e *semoventi* a gesti. Torneremo sul concetto quando sarà descritto il modello del nucleo prismatico. I personaggi hanno vita propria, che merita di essere vissuta più di quella degli attori (e degli 'umani'), esseri cangianti e sempre sottostanti a umori e ad eventi. Una vita autonoma, indipendente dallo stesso autore che assume una forma cristallizzata: e proprio in tale immutabilità consiste la tragedia vera del personaggio. L'arte non può che descrivere ciò che già è ed esiste. È proprio questo, secondo Pirandello, il suo compito. All'interno del dramma si imbastisce una trama di conflitti e di rifiuti, dettati proprio dalla assurdità e inaccettabilità della vicenda. I personaggi, già rifiutati dell'autore (da chi, quindi,

---

<sup>23</sup> E. STEIN, *Endliches und ewiges Sein. Versuch eines Aufstiegs zum Sinn des Sein* (1959), trad. it. *Essere finite e essere eterno. Per una elevazione al senso dell'essere*, a cura di L. VIGONE, Città Nuova, Roma, 1988, p. 340.

<sup>24</sup> L. PIRANDELLO, *Sei personaggi*, cit., p. 6.

avrebbe dovuto completare il loro progetto di vita), saranno nuovamente scacciati dal capocomico e dagli attori (da chi, quindi, avrebbe dovuto offrir loro un progetto di forma). Saranno infatti definiti «pazzi e imbroglianti», che «fanno perdere tempo», che hanno la «faccia tosta di spacciarsi per personaggi». Ma il 'gioco' si colora di comico, di un comico amaro e quindi umoristico, quando i personaggi stessi rifiuteranno gli attori e la loro presunta, inaccettabile forma. Alla 'prova' che gli attori faranno, un po' improvvisando le battute dei personaggi, essi si mostreranno insofferenti, fino a spazientirsi del tutto.

È emblematico il comportamento della Figliastro che non tratterrà le risate e l'inevitabile disappunto. Pirandello scrive in una didascalia:

Il Primo Attore dirà quest'ultima battuta con un tal tono, e la accompagnerà con una tal mossa, che la figliastro, rimasta con le mani sulla bocca, per quanto voglia frenarsi, non riuscirà più a contenere la risata, che le scoppierà di tra le dita irresistibilmente, fragorosa. (p. 70).

La Figliastro, non riuscendo a trattenersi, improvvisamente e a fronte degli 'scimmiettamenti' degli attori, sbotta, fornendo un ulteriore spunto di riflessione per comprendere la differenza tra reale e vero:

LA FIGLIASTRA: Ma è la verità.

IL CAPOCOMICO: Ma che verità, mi faccia il piacere! Qua siamo a teatro! La verità, fino a un certo punto!

LA FIGLIASTRA: E che vuol fare lei, allora, scusi?

IL CAPOCOMICO: Lo vedrà, lo vedrà, lasci fare a me, adesso!

LA FIGLIASTRA: No, signore! Della mia nausea, di tutte le ragioni, una più crudele e più vile dell'altra, per cui io sono questa così, vorrebbe forse cavarne un pasticcetto romantico sentimentale, con lui che mi chiede le ragioni del lutto, e io che gli rispondo lacrimando che da due mesi m'è morto papà? No, no, caro signore! Bisogna che lui mi dica come m'ha detto: «Togliamo via subito, allora, codesto vestitino!». E io, con tutto il mio lutto nel cuore, di appena due mesi, me ne sono andata là, vede?, là, dietro quel paravento, e con queste dita che mi ballano dall'onta, dal ribrezzo, mi sono sganciato il busto, la veste...

IL CAPOCOMICO: (ponendosi le mani tra i capelli) Per carità! Che dice?

LA FIGLIASTRA: (gridando, frenetica) La verità!, la verità, signore! (pp. 71-72).

Dal brano appena riportato emergono tre concetti che richiedono un approfondimento: irrealizzabilità dell'opera d'arte, verità, empatia. La prima concerne peculiarmente la sostanza dell'arte scenica. «Il teatro – scrive Vicentini – costituisce il deserto dell'arte, o tutt'al più la sua parodia, perché non è altro che l'impossibile sforzo di realizzare la perfezione artistica in una maniera che le è incompatibile, la soffoca e la deforma»<sup>25</sup>. Affermazione indubbiamente drastica. Pirandello intende muovere una critica feroce contro forme, quelle sì, assurde e desuete, di fare arte, e anche le battute appena lette si riferiscono ad una seria questione da risolvere: la rappresentazione scenica.

---

<sup>25</sup> C. VICENTINI, *op. cit.*, p. 16.

È bene evidenziare che Pirandello si scaglia contro il *modo* di fare arte, non contro l'arte stessa. L'arte è realizzabile, come già abbiamo detto, nel momento in cui autore, interprete e spettatore si pongono in un atteggiamento di intensa osservazione, quando ascoltano e vedono, entrando in empatia con la creazione pura e con l'immaginazione dell'autore e dello spettatore. Soltanto la loro dedizione, l'attenzione al personaggio e alla vicenda, possono creare la forma *realmente* aderente alla vita e al vissuto del personaggio, e fare della parola 'agita' un'azione 'parlata'. Sull'argomento un ulteriore chiarimento è proposto dallo stesso Pirandello che nel saggio *Illustratori, attori e traduttori* afferma:

Ma perché dalle pagine scritte i personaggi balzano vivi e semoventi, bisogna che il drammaturgo trovi la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'atto, l'espressione unica, che non può essere che quella, data situazione; parole, espressioni che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole. Il fenomeno più elementare che si trova in fondo all'esecuzione d'ogni opera d'arte è questo: un'immagine che tende a divenire il movimento che la effettui, la renda reale, all'esterno, fuori dell'artista. [...] Un'immagine che sia a un tempo materiale e spirituale, un'apparenza divenuta sensibile<sup>26</sup>.

La seconda questione di cui abbiamo già dibattuto è il concetto di «verità». La Figliastro espone quello che è il fatto vero, ciò che è realmente accaduto. E per quanto possa essere assurdo o

---

<sup>26</sup> L. PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori*, in *Saggi e interviste*, cit., pp. 642-643.



moralmente inaccettabile, il fatto resta quello, la verità non muta. Verità sconcertante, violenta e brutale, ma vera. E Pirandello, ancora una volta, 'usa' accenti forti, anche dal punto di vista della morale, per scuotere e scatenare una discussione. Non è, forse, la morale stessa una forma? Cosa deve fare l'arte di fronte ad una sua irrealizzabilità, dettata da convenzioni o da forme stridenti ed occlusive? Secondo Pirandello, l'arte non può che crearsi per quella che è, ed ottemperare al suo compito di rappresentare il vero senza mediazioni, senza filtri, senza sovrastrutture. La creazione artistica è pura e, allo stesso modo, la forma artistica deve seguire in una rappresentazione pura, senza sovrapporsi ad essa.

Il brano su riportato consente di affrontare anche un altro aspetto di notevole importanza. La natura cruenta di certi episodi e la forza con cui essi sono espressi o rivendicati, consente ai personaggi, e quindi all'autore, di toccare le corde più vive dello spettatore. La strategia di narrazione è imbastita in modo da coinvolgere lo spettatore che, trascinato a sua insaputa fin dentro il nucleo pulsante dei personaggi, è come magneticamente attratto dalla vicenda perché cooptato da essa.

Il *pathos*, il tempo delle battute e dei concetti e l'intrico della trama, producono un effetto di straniamento sullo spettatore-partecipante che dalla sua dimensione esistenziale-reale penetra senza riserve nella vicenda dei personaggi. Ciò è reso possibile

dalla geniale invenzione di Pirandello, ossia l'artificio del *meta-teatro*.

II. Il «teatro nel teatro», struggimento di molti analisti e critici è, come suggerisce Macchia:

uno straordinario concertato scenico articolato su diversi registri, riuscito pienamente, ove vennero utilizzate, con perizia ben maggiore che nelle novelle, le più acute dissonanze, come nella «scomposizione» cubofuturista<sup>27</sup>.

Si tratta dunque di un artificio fatto di concertazione, scomposizione, diversità di registri che necessitano di approfondimenti e chiarificazioni. Ad un esame più attento sembra che sia proprio la chiave ermeneutica (di carattere ontologico e fenomenologico) a fornire gli strumenti più utili per definire il fenomeno del *meta-teatro*: linguaggio polifonico, il piano del *meta* vige su più ordini di azione.

A proposito di rappresentazione Pirandello riconosce alcuni limiti alla messinscena tradizionale con osservazioni che troveranno riscontro nel modello teorizzato da Cesare Segre negli anni Ottanta del secolo scorso. Nel saggio *Teatro e romanzo*<sup>28</sup>, Segre evidenzia l'aspetto semantico dell'azione scenica, espresso nella relazione dialogica tra un IO emittente e un TU destinatario con l'intermediazione (nel caso del teatro) di un EGLI interprete che fa le veci dell'autore re-citando la sua opera. L'analisi che prospetta Segre individua nella funzione segnica dell'EGLI il momento

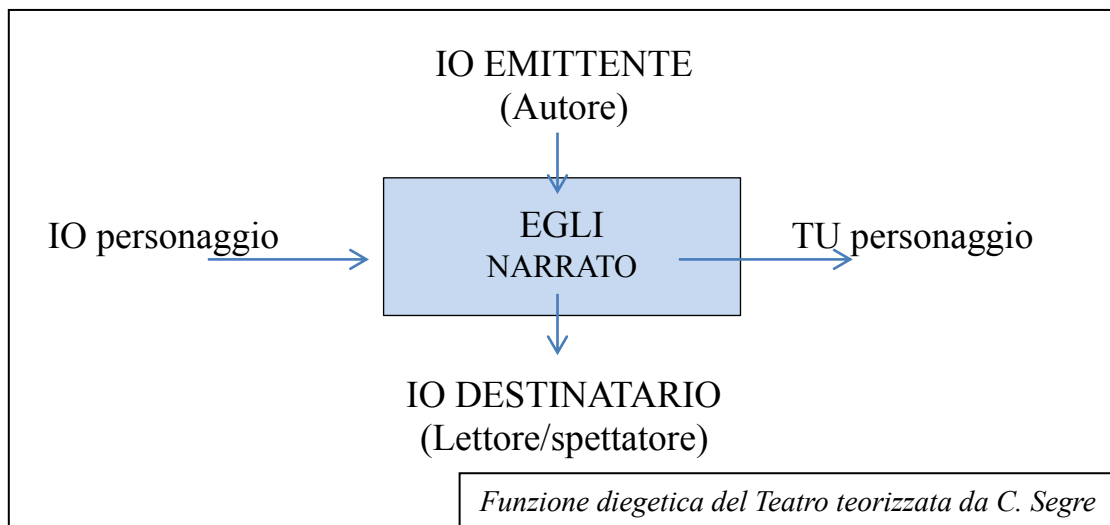
---

<sup>27</sup> G. MACCHIA, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>28</sup> Cfr. C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino, 1984.

della mediazione che di fatto rompe la perfetta e diretta diegesi IO-TU (come nel romanzo) ma assorbe in sé la funzione dell'autore (che ora è assente) per riprodurlo in azione scenica attraverso un processo mimetico di imitazione della realtà.

Di seguito l'elaborazione proposta da Segre:



Segre pone nella funzione dell'azione la differenza tra la narrazione narrativa e la rappresentazione teatrale, mentre il piano semiotico resterebbe ancorato a due soli poli, appunto l'emittente e il destinatario, e il piano della rappresentazione assolverebbe ad una pura funzione di intermediazione o di mimesi rappresentativa (imitazione della realtà). Ma proprio il concetto di «imitazione della realtà» non potrebbe bastare per enucleare il ragionamento, fin ora sviluppato, della drammaturgia pirandelliana. E difatti anche Zangrilli precisa che

Pirandello figura come autore ora omodiegetico ora

eterodiegetico ora intradiegetico, un autore onniscente che magicamente sa essere dentro e fuori i personaggi, e scegliersi un personaggio narratore o un personaggio scrittore o un personaggio attore o un personaggio ombra, fantasma, con cui instaura una rete di rapporti fantastici che, in modo drammatico, concernono la vita artistica e umana<sup>29</sup>.

Sarebbe pertanto impossibile applicare l'assioma di Segre ai testi di Pirandello; e difatti Segre stesso nel saggio *Intrecci di voci* delimita, fino a restringerlo, l'ambito di applicazione delle sue soluzioni funzionali del linguaggio, riconoscendo che «la struttura della funzione (IO-TU) appare in modo patente nei casi di «teatro nel teatro», o «scena *en abyme*», perché in essi la finzione teatrale, portata in scena all'interno di un'altra funzione teatrale, lascia apparire i suoi meccanismi»<sup>30</sup>. In realtà, l'impianto funzionale del teatro ha natura completamente diversa rispetto a quella narrativa, per struttura e genere; apparirebbe, pertanto, come una forzatura proporre un accostamento tra le due espressioni artistiche.

Chi infatti si è avvicinato ad una soluzione maggiormente esaustiva è Jacques Lacan che nel libro XI del *Seminario*<sup>31</sup> analizza il concetto di «significato» e «significante» teorizzato da De Saussure e rappresentato nei suoi *cerchi di Eulero*<sup>32</sup>. Nell'incontro dei due elementi funzionali, Lacan riconosce un terzo alveo,

---

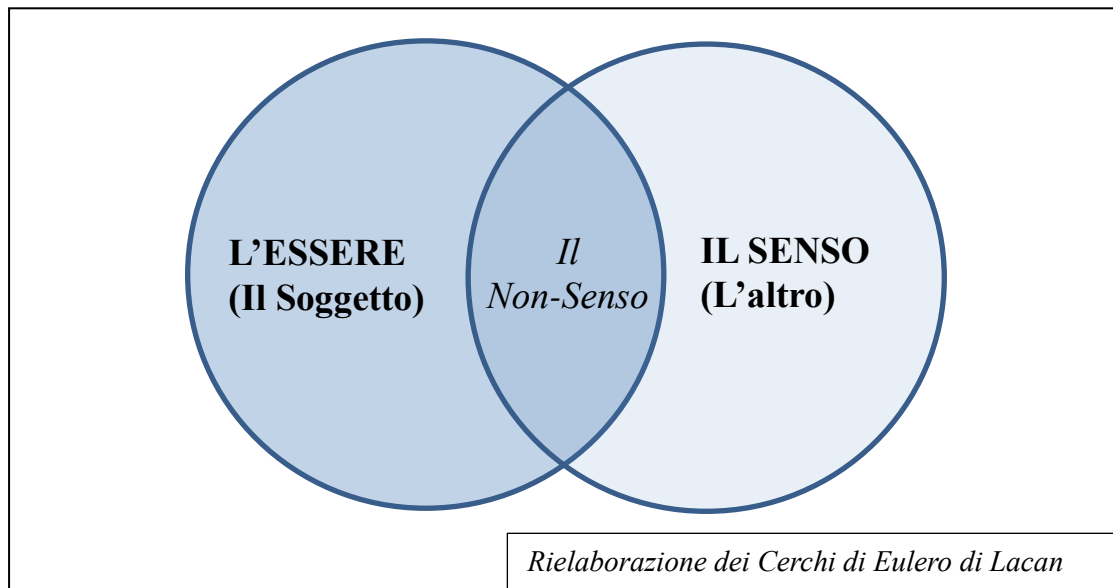
<sup>29</sup> F. ZANGRILLI, *op. cit.*, p. 183.

<sup>30</sup> C. SEGRE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991, p. 9.

<sup>31</sup> J. LACAN, *Le séminaire. Livre XI. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964), trad. it. *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, 1964, a cura di S. LOALDI e I. MOLINA, Einaudi, Torino, 1979, p. 215.

<sup>32</sup> Cfr. F. DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale* (1916), trad. it. *Corso di linguistica generale*, a cura di T. DE MAURO, Laterza, Roma-Bari, 2009.

definito *non sense*, che rimanderebbe a quel terzo livello di cui necessita un testo per divenire rappresentazione scenica<sup>33</sup>.



L'intuizione di Lacan ci sembra suggestiva e valida anche per una definizione *tout court* della struttura linguistico-comunicativa del teatro, poiché in essa si riconosce l'elemento indispensabile della intermediazione tra il Soggetto e l'Altro (ossia tra l'Autore e lo Spettatore): si tratta di una terza dimensione definita appunto «Non-Senso», in quanto alla ricerca di un senso, e quindi di una forma. Ma, a ben vedere, neanche quest'*examen* è d'aiuto per comprendere compiutamente il

---

<sup>33</sup> *Ibidem.*

concetto e la raffigurazione del *meta*-teatro. Per due ragioni. Innanzitutto, raffigurata in questo modo, sembrerebbe che la rappresentazione scenica sia soltanto un punto di concordanza tra due poli opposti, sistemati su un'unica linea: da un lato l'autore, dall'altro lo spettatore. Ciò comporterebbe, secondo quanto sostiene Segre, un atteggiamento attivo da parte dell'autore e passivo da parte dello spettatore. Il secondo motivo, per cui risulta insufficiente l'assioma lacaniano, è dato da una netta distinzione che Pirandello fa tra il mondo della forma e quello del vero. Il primo, la forma, è un ambito contro cui Pirandello si scaglia costantemente, ambito che attiene alle illusioni, i «sacchi vuoti»; il secondo, le verità, attiene ai fatti che riempiono i sacchi. Ma Pirandello che aveva ben intuito la dinamica della rappresentazione teatrale, e prima di lui i Greci e i teorici greci, comprende che il mondo della rappresentazione altro non è che la rappresentazione di un microcosmo, di un globo, *il mondo-della-vita*<sup>35</sup>, in cui interagiscono elementi vari (appunto, autore, rappresentatore, spettatore, scenotecnica, etc.), non in senso passivo, come nel caso di emittente/ricevente, bensì in modo interattivo e partecipativo. Pirandello coinvolge lo spettatore in un modo così empatico e viscerale da spingerlo ad agire, in

---

<sup>35</sup> Si rimanda alla teoria husserliana della *Lebenswelt*, ossia «mondo vitale» o «mondo-della-vita» nella sua caratteristica ambivalenza: da un lato l'universo dell'autoevidenza come fondamento antropologico di ogni relazione dell'uomo con il mondo; dall'altro il mondo della vita, concreto, visibile e pratico. La *Lebenswelt* separa nettamente il mondo della vita 'astorico' da quello storico e mutabile, tra quello universale/trascendentale e quello concreto. Su questa base, il mondo-della-vita può acquistare un significato dal punto di vista della teoria e della conoscenza in una prospettiva ontologica, oppure indicare (nell'ambito della sfera individuale) l'agire tradizionale che comprende anche l'ambiente socio-culturale storicamente dato; cfr. E. HUSSERL, *Cartesianische Meditationen* (1931), *Meditazioni cartesiane*, a cura di E. NATALINI, Armando, Roma, 2004.

qualche modo come co-autore e farlo sentire, cioè, responsabilizzato e chiamato a completare l'opera d'arte. È il concetto della «interpretazione ermeneutica» che implica la partecipazione attiva dei convenuti: con essa si ottiene la scomposizione degli elementi narrati (che a quel punto riguardano anche quelli intercettati nel vissuto dello spettatore) e si può riformulare ogni cosa in una amalgama, ora reinventata di senso. Lo stesso Padre dei *Sei personaggi* afferma:

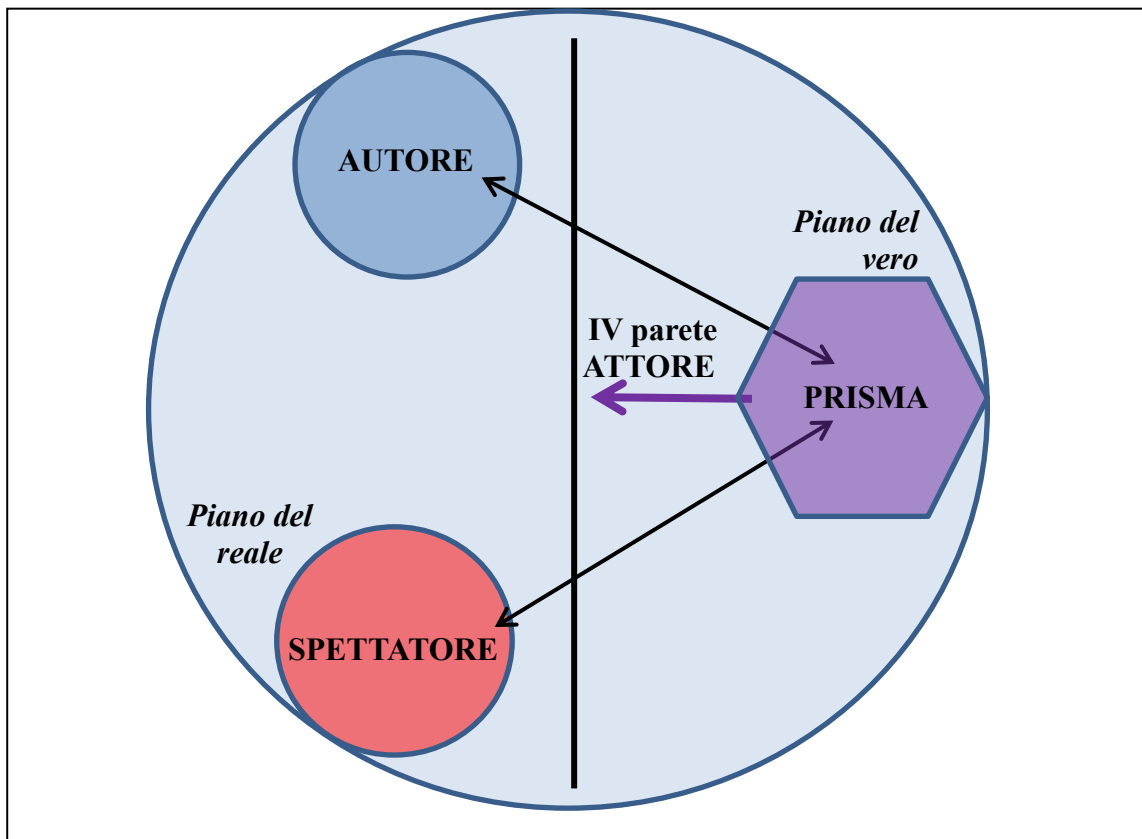
IL PADRE: Abbiamo tutti, dentro, un mondo di cose; ciascuno un suo modo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro. Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai! (pag. 36)

Ci sembra allora che la disposizione degli elementi si situi non tanto su una retta quanto all'interno di un microcosmo circolare diviso in due parti. È un riverbero di sensazioni provocate da quello che Auerbach definiva il «prisma della coscienza»<sup>36</sup>, in cui confluiscono le prerogative di tutti i convenuti, prisma che vede proiettati i vissuti di ciascuno, confondendoli e mischiandoli. In esso prisma, epifania di essenze, avviene la creazione autentica, pulsionale e vera, perché viva:

---

<sup>36</sup> E. AUERBACH, *op. cit.*, p. 138.

## NUCLEO PRISMATICO



L'analisi e l'indagine sull'opera di Pirandello ha invogliato l'elaborazione del modello appena rappresentato, in cui confluiscono, in modo organico, tutti gli aspetti sin ora esposti. L'arte che possiede la forza per figurarsi in forma estetica, rappresentandosi, sceglie un luogo reale, una dimensione spazio-temporale fisica che appare come mera soluzione finale; intercetta e sostanzia il coacervo di energie vitali, *appresentandosi* in una risultante che è sintesi di riverberi, ora dettati e creati non solo dall'artista, ma anche dagli attori e dagli spettatori. È il luogo della IV parete: un livello altro, una dimensione ulteriore che segue le prime tre, di autore, attore e spettatore.



Tuttavia la figura appena elaborata tenderebbe a spiegare il teatro pirandelliano più tradizionale, ossia quello che prevede la 'frontalità' tra lo spettatore e la scena, per intenderci, i due 'mondi' divisi da un sipario e che richiede la distinzione tra palcoscenico e platea, la separazione tra vero e reale. Come dicevamo, questa elaborazione non è sufficiente per illustrare il nucleo prismatico del *meta*-teatro. Pirandello stesso sente la necessità di realizzare un 'grado ulteriore' della rappresentazione ove possa collocarsi il suo concetto di arte 'pura'.

Una soluzione possibile è da rintracciare nelle riflessioni aristoteliche intorno al concetto di anima, elaborazioni che in questo caso appaiono di notevole quanto suggestivo conforto. La visione di globo, di circonferenza, a cui sembra afferire anche la conformazione della scrittura pirandelliana, rimanda alle definizioni di fisica, metafisica e anima. Stando agli assunti del filosofo di Stagira, le tre componenti del Tutto formerebbero un triangolo, figura basilare ed essenziale della geometria, alla base di tutte le altre forme. L'anima, a sua volta, è composta da tre elementi fondamentali: Potenza, Atto e Movimento. Nella introduzione al trattato di Aristotele, Giancarlo Movia specifica che l'anima «acquista una funzione di cerniera e di collegamento tra fisica e metafisica, che si potrebbe esprimere come il prolungamento di una psicologia sperimentale, ma sempre basata sull'ontologia, in una antropologia filosofica o addirittura in una

“filosofia dello spirito”»<sup>37</sup>. Anima come «forma vivente che dà vita» in quanto, proprio attraverso la potenza dell’anima, la forma esercita la sua attività formatrice sulla realtà materiale. Sull’argomento sono di considerevole importanza anche le indagini condotte da Edith Stein che esplora e approfondisce il significato di Potenza e di Atto<sup>38</sup>.

Ma un ragguardevole apporto è fornito anche da indagini antropologiche e filosofiche, ad esempio, sul numero tre che rappresenta il nucleo fondante ed essenziale in cui l’individuo si identifica. Il tema è stato trattato con una certa attenzione da Resnik secondo il quale ogni individuo riesce a «prendere coscienza della triade, che si completa con la distanza e il legame che emerge dalla separazione, legame che si manifesta emozionalmente come nostalgia, come desiderio di unione o riunione con l’oggetto originario»<sup>39</sup>.

Distinti i due macro ambiti del «reale» e del «vero», Pirandello li scompagina, rimescolandoli, *inter*-scambiandoli. È quanto avviene nella trilogia del «teatro nel teatro», *Questa sera si recita a soggetto*, *Ciascuno a suo modo* e appunto *Sei personaggi in cerca d’autore*. L’analisi, e ciò tende a dimostrare il presente studio, risulta valida anche per l’indagine sulla funzione rappresentativa

---

<sup>37</sup> G. MOVIA, Introduzione a ARISTOTELE, *Anima*, cit., p. 10.

<sup>38</sup> E. STEIN, *Potenz und Akt. Studien zu einer Philosophie del Sein*, (ESW XVIII), bearbeitet und mit einer Einführung versehen von H.R., SEPP, hrsg. von L. Gelber und M. LINSSEN, Herder, Freiburg, 1998; trad. it. *Potenza e Atto. Studi per una filosofia dell’essere*, a cura di A. CAPUTO, Città Nuova, Roma, 2003, p. 252.

<sup>39</sup> S. RESNIK, *op. cit.*, p. 25.

del sogno, un tema originale della scrittura pirandelliana, rintracciabile in alcune novelle, nei drammi ma anche nei romanzi.

Pirandello è stato il fautore della IV parete ma anche colui che l'ha scalfita, abbattendola del tutto. Egli continua a manovrare i meccanismi della scena, si regola tra *funzioni* e *finzioni*, muove ogni cosa verso il fondo, dove sa che risiede un *humus* inconoscibile e misterioso in grado di restituire il vero senso delle cose e della vita. Si spinge – con lo spettatore e con l'attore – verso la ricerca di una definizione, lasciando aperte tutte le soluzioni, come per un finale circolare, senza conclusioni serrate. Beatrice Alfonzetti che ha studiato la funzione dei finali nel teatro, riconosce che nel Novecento il testo, come la vita, non conclude (come con Pirandello) e allora «non c'è suono più appropriato della risata per singolari congedi fatti di attese, voli nel nulla, sparizioni»<sup>40</sup>. L'opera teatrale attinge direttamente nel fondo astratto della fantasia, fa il tentativo di materializzare la sostanza senza intermediazioni ma creando figure sciamaniche e messianiche, che assomigliano agli esseri umani per senso e ragionamento ma che hanno la potenza di essere immortali, perché figli della eterna creazione. L'opera si colora così di tinte trascendentali e metafisiche, raffigurando il senso della tragedia universale, poiché decide di trasferire il suo dramma dall'alveo

---

<sup>40</sup> B. ALFONZETTI, *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*, Bulzoni, Roma, 2008, p. 8. Della stessa autrice si veda anche *La fin de siècle e la nascita dell'epilogo*, in «Esperienze Letterarie», anno 2014, n. 3, pp. 15-25.

dell'astrazione, resa ad esempio dalle immagini oniriche, alla condizione umana del reale. L'autore crea questi artifici destabilizzando lo spettatore, da subito, minando le sue certezze, come denuncia la didascalia iniziale dei *Sei personaggi*:

Troveranno gli spettatori, entrando nella sala del teatro, alzato il sipario, e il palcoscenico com'è di giorno, senza quinte né scena, quasi al bujo e vuoto, perché abbiano fin da principio l'impressione d'uno spettacolo non preparato (p. 18).

Appena entrato nel teatro lo spettatore deve vivere una sensazione di disorientamento; deve poter abbandonare le sue riserve e gli ancoramenti alla realtà propria per accogliere e partecipare convenientemente allo sviluppo del dramma. Solo in un secondo momento, a rappresentazione iniziata, giungeranno i sei personaggi. Essi non entrano dal palcoscenico, come tradizionalmente fanno tutti gli attori/personaggi, ma dal fondo della sala, dalla dimensione del reale, e si dirigono verso il luogo della rappresentazione attuando il capovolgimento delle funzioni sceniche: l'azione è nel luogo del reale.

Penetrando il mondo degli essenti, i personaggi destabilizzano gli spettatori e provocano un urto inaspettato, uno scuotimento che diventa sommovimento interiore. Invertono la visuale e il campo di indagine: lo *sfondo* non è più il palcoscenico artificioso del teatro ma il vissuto del reale. I sei personaggi sottintendono in questo agire il fondamentale assunto che essi sono lì non per essere guardati esternamente ma per essere visti,

esplorati dall'interno. Si tratta di un procedimento ben chiarito da Di Ciaccia e Recalcati che, disquisendo intorno agli assunti lacaniani, ritengono che la creazione artistica assolve ad una funzione speculare «dando luogo ai fenomeni di transitivismo che caratterizzano il rapporto del soggetto con il suo altro speculare, nel senso che ne esprime gli effetti della captazione dell'immagine dell'altro sul (o nel) soggetto»<sup>41</sup>. La riflessione è valida anche per l'opera pirandelliana. Ancora nella didascalia iniziale dei *Sei personaggi* appare emblematico un altro punto in cui Pirandello afferma:

E così dicendo, [il Capocomico] scenderà per una delle scalette nella sala e resterà in piedi davanti al palcoscenico, come a cogliere, da spettatore, l'impressione della scena (pag. 34).

Non avendo un *habitus* proprio il teatro, per tradizione, si veste dei panni del reale; ma appare sintomatico che il Capocomico scenda dal *suo* luogo deputato, abbandoni il *suo* ruolo, e si ponga alla ricerca di una realtà da decodificare e soprattutto da agire, «da fare». Azione che si ripeterà più volte e in cui si cela un meccanismo funzionale che determina il rapporto triangolare tra rappresentazione, creazione pura e destinatario. L'azione del Capocomico assomiglia agli atteggiamenti di un analista, di un osservatore che di fronte a un problema spazia indagando tra i vari ambiti per cercare, discutere, confutare e poi agganciarsi ad una soluzione. Il suo «salire e scendere» dalle

---

<sup>41</sup> A DI CIACCIA–M. RECALCATI, *op. cit.*, p. 36.

scalette del palcoscenico contribuisce ad incentivare l'inevitabile – quanto voluta – proiezione dello spettatore nel *suo* 'personaggio', critico e dubbioso, spaventato e incuriosito dalla singolare vicenda. Un processo ontologico fondato sull'empatia che permette allo spettatore di provare le stesse sensazioni del Capocomico. È a tal punto singolare l'analisi proposta da Merleau-Ponty, che, a proposito dell'empatia e della percezione, afferma:

Il mondo si rompe in una molteplicità di *rappresentazioni del mondo* e non può più essere altro che il senso che esse hanno in comune o l'invariante di un sistema di monadi. Ora di fatto ho coscienza di percepire il mondo[...]: nell'esperienza dei comportamenti oltrepasso effettivamente l'alternativa dell'in sé e del per sé<sup>42</sup>.

Crollati i muri di separazione tra i vari mondi (reale e vero) accantonati i freni inibitori della 'distanza IO-TU' il teatro, nella sua interezza, assume l'aspetto di un NOI, inglobato in un *setting gestaltico* in cui ognuno, compreso lo spettatore, elabora ed 'esibisce' le proprie emozioni.

Con l'arrivo di Madama Pace il dramma raggiunge un momento apicale, sia per il *cursus* rappresentativo e sia per la soluzione di un *climax* ascendente e pregno di *pathos*. È un momento di intensa suggestione simpatetica che ingloba l'intero coacervo dei partecipanti: lo sconvolgimento e lo stupore, misti a terrore, coinvolgono tutti, gli attori e i sei personaggi compresi.

---

<sup>42</sup> M. MERLEAU-PONTY, *La struttura del comportamento*, cit., p. 141.

Scrive Pirandello:

Subito, all'apparizione, gli Attori e il Capocomico, schizzeranno via dal palcoscenico con un urlo di spavento, precipitandosi dalla scaletta e accenneranno di fuggire per il corridojo (p. 59).

A differenza degli altri sei personaggi, che erano entrati dal fondo della platea, Madama Pace «appare» dal fondo della scena, perché entità astratta *par excellence*. Essa rappresenta l'assoluto che si sovrappone alle altre entità astratte, ormai già più 'umanate', dei sei personaggi. Con Madama Pace i personaggi sarebbero numericamente sette, ma Pirandello non la annovera nel gruppo. È una monade, energia pura, ha la funzione di sconquassare gli animi e direzionare il corso del flusso vitale. È figura divina, esoterica, magica (e non a caso, anche il suo linguaggio è differente, per sonorità simile al portoghese)<sup>43</sup>.

Decide, in quanto altro assoluto, di mostrare le sue essenze agli astanti concedendo loro di toccare, anche solo per un attimo, la terribile e incredibile fascinazione del mistero. Concentra su di sé tutta l'attenzione e si alterano finanche le luci della scena e i suoni. Tutto prepara e vive l'evento: un vero e proprio rito

---

<sup>43</sup> Madama Pace, figura ctonia ed esoterica, consente di analizzare un altro tema che attrasse fortemente lo scrittore: lo spiritismo e l'esoterismo. Mario Tropea, rileggendo il carteggio tra Pirandello e Capuana, ha messo in evidenza il tema dello spiritismo che fu assunto dalle scienze alla medicina, dalla psichiatria, alla psicologia al centro del dibattito critico tra metà Ottocento e primo Novecento, fino a diventare argomento di moda nei salotti di quegli anni. Capuana aveva già scritto sull'argomento opere come *Spiritismo?*, *Mondo occulto*, novelle e interventi vari. Pirandello ne aveva parlato nel *Fu Mattia Pascal*, e riflessi si colgono nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, fino a *I Giganti della montagna*. La materia esoterica è chiaramente espressa anche nell'inedito *Proprio così*, oggetto di questo studio. Le lettere pubblicate sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino, una alla fine del 1905 e l'altra a inizio del 1906 mettono in risalto l'interesse per i temi esoterici e spiritistici di Capuana e di Pirandello. In questa chiave, Tropea ha percorso trasversalmente l'opera dei due autori dalla quale emerge con chiarezza il tema del 'di là', dell' 'oltre', della vita e della morte. Cfr. M. TROPEA, *Pirandello e Capuana: lettere aperte a spiriti e fantasmi*, in «Le Forme e la Storia», anno 2009, n. 1, pp. 129-156.

'liminale'. È come un sogno che si materializza: creazione pura, reflusso dell'inconscio, recesso che emerge. È la *terza dimensione*: viene alla luce, assume una forma e poi torna alle nebulose dell'inconoscibile. Il senso del suo apparire è attribuibile al bisogno di rimarcare la presenza di un mondo 'altro', un oltre puro e indefinibile, ma vivo. Madama Pace è il piano dell'*ultra-*, che consacra ed istituisce il piano del *meta-*: non può esservi una dimensione 'mediana' senza che ve ne sia una 'oltrana'. Di gran sostegno risulta una riflessione di Debenedetti secondo cui Pirandello crea «fatti visibili», colti sul lato visibile delle cose. Ma in quanto fatto «esso non si giustifica se non come allusione a ciò che sta dietro le cose, a ciò che si coglie con lo sguardo interiore, quello che si sprofonda nell'oltre<sup>44</sup>.

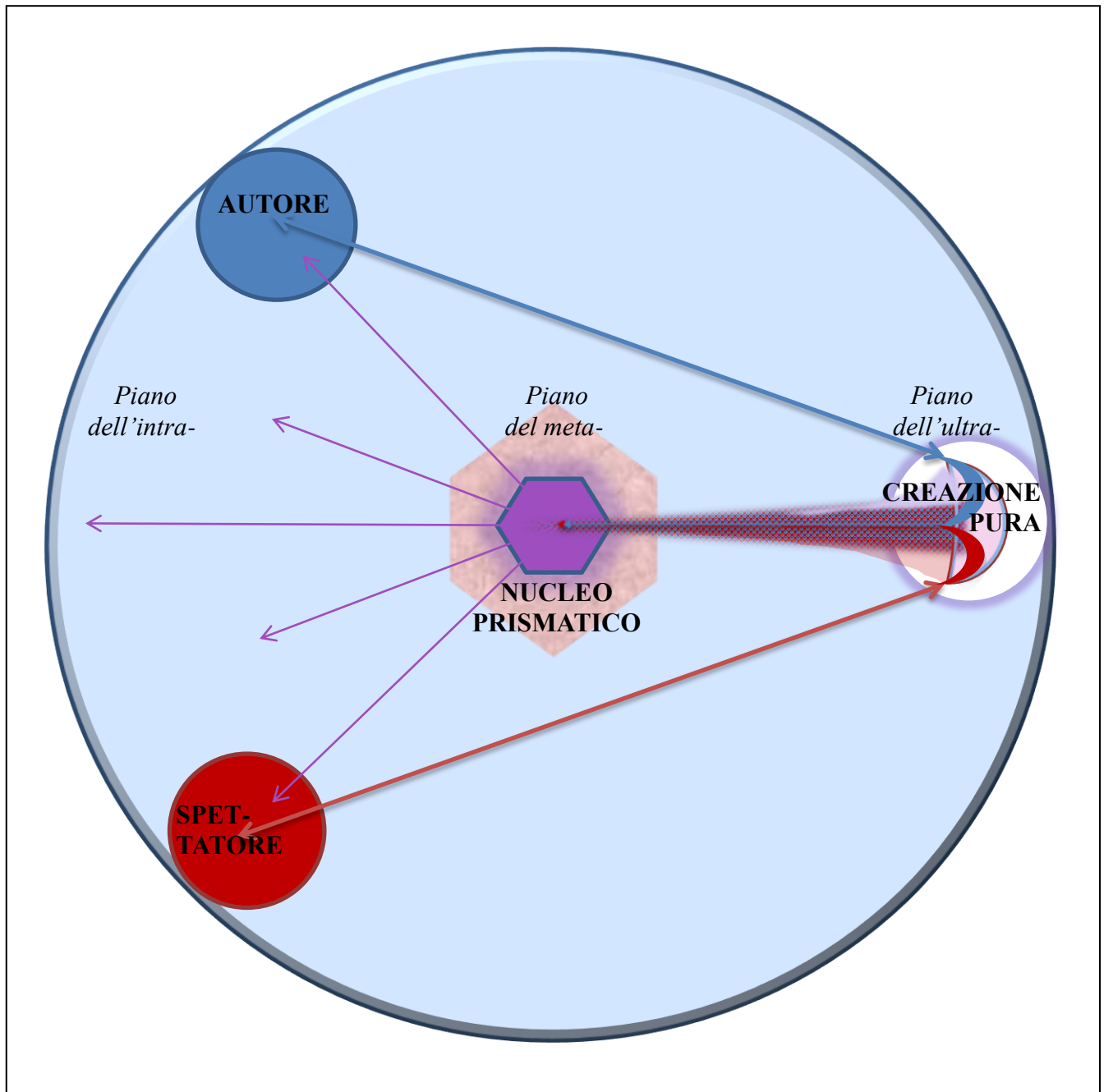
Si definisce quindi la struttura del teatro pirandelliano, tripartito secondo un *intra-*, un *meta-* ed un *ultra-*, dove per *intra-* intendiamo il luogo della realtà (quella dello spettatore), per *ultra-* il luogo del vero (quello della creazione) e il *meta-*, il nucleo di confluenza, in cui reale e vero scintillano di conflitti alla ricerca di un senso. Dall'assioma appena definito si propone, di seguito, una elaborazione grafica che cerca di rappresentarne il senso:

---

<sup>44</sup> G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., p. 267. Con l'analisi dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Debenedetti chiarisce bene il valore che Pirandello conferisce all'oltre. Riflettendo sulle reazioni della Nestoroff, (protagonista femminile del romanzo) che, di fronte alla sua immagine riflessa in sala di proiezione, resta sbalordita e né si riconosce, Debenedetti afferma: «Vede il suo oltre, e lo vede realizzato sullo schermo, ritornato anch'esso enigmatico, nella sua evidenza, come il suo di qua. Questa è la rivoluzione espressionista di Pirandello, attuata con segni opposti a ogni ermetismo o simbolismo espressionistico. [...] Si intuisce come questa visualizzazione diretta, questa antropomorfizzazione dell'oltre abbiano portato Pirandello alla soluzione del palcoscenico sul palcoscenico, della platea che entra nel palcoscenico e viceversa. Che non sono innovazioni soltanto tecniche, ma necessità inerenti a quel dualismo della facciata e dell'oltre, i quali si scambiano continuamente le funzioni: la facciata diventa l'oltre e viceversa», *Ivi*, pp. 278-9.



## NUCLEO PRISMATICO DEL *META-TEATRO*<sup>45</sup>



Il luogo del teatro, che si configura come il *teatro-del-mondo*,  
si deflagra e si amplia. Ai precedenti tre elementi, già

<sup>45</sup> La realizzazione del grafico è a cura mia.

rappresentati, di Autore-Personaggio, Rappresentazione, e alle due dimensioni di *reale* e *vero*, se ne aggiunge ancora un'altra, di natura metafisica, spirituale o surreale: *l'oltre*. È la creazione pura. Per comprenderne appieno il senso ci si avvale di una riflessione di Husserl che afferma:

Le scienze obiettive non hanno il minimo sospetto della *terza dimensione*, della profondità, della quale tuttavia il loro mondo di superfici non è che una mera proiezione. Tutto ciò di cui gli uomini possono diventare coscienti [...] rimane nell'ambito della «superficie», la quale, anche se non l'avverte, è superficie di una dimensione profonda, infinitamente più ricca<sup>46</sup>.

La *presentificazione* di questo ulteriore livello sposta il prisma – in cui confluiscono i riverberi di tutte le entità convenute – verso un centro assoluto; la dimensione del vissuto si espande, la temporalità e la spazialità si dilatano, perché l'osservazione, e quindi l'attenzione, si concentra sul «particolare», di natura strettamente sensoriale, assimilabile tramite la «percezione empatica», come in un sogno. È interessante, a tal proposito, una riflessione di Graziella Corsinovi:

Tutta una serie di fenomeni inspiegabili [...] possono manifestarsi come segnale indecifrabile di quell'*oltre* che dentro e fuori di noi manda i suoi bagliori. Questo giustifica la presenza dell'onirico, dello spiritico e del teosofico, nella produzione del razionalista Pirandello<sup>47</sup>.

La rappresentazione dei *Sei personaggi*, infatti, agisce come

---

<sup>46</sup> E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee*, cit., p. 148.

<sup>47</sup> G. CORSINOVI, *La finzione vissuta*, cit., p. 20.

avvolta da ombre oniriche in cui l'evento, per quanto assurdo, è accettato e compreso proprio perché appartenente ad un mondo completamente svincolato dalla logica del razionale; l'apparizione, la vivificazione dell'*humus* metafisico, collima per semantica con l'apparizione e la rappresentazione del sogno.

Soltanto attraverso un processo ontologico si possono descrivere, riconoscere e accogliere – rimodulandoli coi propri – gli 'oggetti' del vissuto in cui si individuano le qualità di relazione di quel «sé oggettuale» descritto da Lipps:

gli oggetti sono distinguibili in quattro tipologie: a) essere empiricamente reali (la realtà del mondo, lo spettatore); b) intuitivi, ossia oggetti che il pensiero deduce dai contenuti della rappresentazione (l'arte rappresentata, l'attore); oggetti della fantasia (la creazione artistica, l'autore); d) oggetti immaginari o impossibili (l'arte pura, l'inconscio, l'assoluto)<sup>48</sup>.

I *Sei personaggi* vanno analizzati allora non secondo un

---

<sup>48</sup> Nello scritto *Einheiten und Relationen*, Lipps tratta del rapporto fra soggetto e oggetto, fra vissuti e oggetti. Le relazioni, scrive, «sono vissuti apercettivi, cioè modi in cui, nel mio apercepire, trovo me riferito all'oggettuale, e l'oggettuale a me, oppure sono modi in cui degli oggettuali, nel mio apercepire e, mediante esso, appaiono riferiti l'uno all'altro». Il presupposto di tutte le relazioni è il riferirsi di ogni mio contenuto di coscienza oggettuale a me, ossia all'io immediatamente esperito; è attraverso l'io che i contenuti di coscienza diventano miei contenuti. Anche gli oggetti diventano tali in virtù di questa relazione: se l'oggetto è ciò che è inteso con il contenuto, allora il termine oggetto ha senso in quanto implica il soggetto, senza il quale diviene privo di senso e inutilizzabile. La relazione fondamentale è quella del «riferirsi immediatamente esperito di me all'oggettuale». I tre elementi che interagiscono fra loro, ma che Lipps vuole tenere rigorosamente distinti, sono l'io, i contenuti di coscienza e gli oggetti; essi sono distinguibili in varie tipologie: a) empiricamente reali; b) intuitivi, ossia oggetti che il pensiero deduce dai contenuti delle rappresentazioni; c) oggetti della fantasia; d) oggetti immaginari o impossibili. Ogni vissuto attuale (sensazione, percezione, rappresentazione e pensiero) possiede sia un lato oggettivo che un lato soggettivo. Questi due lati sono distinti ma non separati in quanto la mia apercezione di un vissuto non deve essere necessariamente orientata o in senso puramente oggettivo o in senso soggettivo, dal momento che io posso apercepire tanto il vissuto soggettivo quanto l'oggetto. Dall'apercezione di un oggetto «risulta la conoscenza della natura del "rappresentato", cioè dell'oggetto "inteso" per mezzo della rappresentazione, da quest'ultima risulta la coscienza della natura dell'attuale vissuto rappresentazionale, in particolare del contenuto rappresentativo». Cfr. V. RASPA, *Sul superamento dello psicologismo secondo Theodor Lipps*, in *Una «scienza pura della coscienza»: l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, cit., p. 247.

criterio funzionale dialogico ma attraverso un'indagine ontologica di tipo fenomenologico, l'unica atto a cogliere i tratti dell'*Erlebnis*, della realtà e del vero, in cui il 'dialogo' non attiene soltanto alla parola tangibile, ma agisce sul piano dell'*intangibile*, vero sentire. C'è da chiedersi intanto il motivo per cui Pirandello, avendo infranto le barriere 'tradizionali' del fare teatro che tendono alla separazione tra i due macro ambiti Autore-Attore (da una parte) Spettatore (dall'altra) non faccia interloquire direttamente gli Attori-Personaggi con gli Spettatori. Sappiamo che i piani 'dialogici' non sono più separati, che il microcosmo scenico è ormai indistinto. Perché dunque Pirandello non li fa interagire direttamente, con la parola, come in una tradizionale relazione 'dialogica', interattiva e partecipata? Pirandello avrebbe potuto chiamare *direttamente* in causa lo spettatore. Ma non lo fa. Forse la ragione consiste proprio nel voler considerare in un certo modo 'secondario' il piano formale del *logos*. Sa che la parola non è tutto, ma una parte del tutto<sup>49</sup>. E sa anche che spesso la parola lascia fraintendere il reale, rivelandosi inopportuna, illusoria e limitativa, come abbiamo appurato per il termine *allucinazione*.

Del resto, la parola è frutto di un linguaggio, è un mezzo, tra tutti, il più convenzionale e quindi formale. E Pirandello non

---

<sup>49</sup> A proposito della 'parola agita' in Pirandello, Giuseppe Genco riflette in merito alla 'teatralità' delle strutture narrative su cui si sviluppano le novelle di Pirandello, teatralità posta in relazione alla fenomenologia del personaggio che, secondo Genco, è uno dei temi centrali della scrittura pirandelliana: «è proprio nel passaggio dalle pagine delle novelle alle tavole del palcoscenico che si realizza l'assolutizzazione della condizione di tragicità vissuta dai personaggi di Pirandello» (p. 98). Cfr. G. GENCO, *La dimensione scenica delle novelle di Pirandello, ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio*, in «Rivista di Letteratura Italiana», anno 2004, n. 1, pp. 79-102.

poteva agire o restare sul piano formale per raggiungere l'obiettivo di vanificare la forma stessa del mezzo estetico. Per lui la parola, quella del personaggio, funge da grimaldello, deve agire direttamente *nella* coscienza dello spettatore, a cui ora è offerta un'occasione: riflettere sul concetto di libertà, di zavorra e di «illusione».

Se Pirandello avesse imbastito un dialogo verbale tra l'attore-personaggio e lo spettatore, ogni cosa si sarebbe ridotta al solo ragionamento cognitivo ed avrebbe perduto anche la fascinazione evocativa del mezzo teatrale, rientrando nel sistema della realtà. Ma il *logos*, la parola, il pensiero è solo una delle parti dell'essere. Non avrebbe potuto privilegiarla per raccontare la sua arte:

La realtà materiale, quotidiana della vita, limita le cose, gli uomini e le loro azioni, li contraria, li deforma. Nella realtà le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di contingenze senza valore, di particolari comuni. Mille ostacoli impreveduti, improvvisi, deviano le azioni, deturpano i caratteri; minute, volgari miserie spesso li sminuiscono. L'arte libera le cose, gli uomini e le loro azioni di queste contingenze senza valore, di questi particolari comuni, di questi volgari ostacoli o minute miserie; in un certo senso li astraе; cioè rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell'artista e aggrappa invece tutto ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. Crea così un'opera che non è, come la natura, senz'ordine (almeno apparente), ed irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. In questo senso, l'artista [...] semplifica e concentra. L'idea che egli ha dei suoi personaggi, il sentimento che spira

da essi evocano le immagini espressive, le aggruppano e le combinano<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> L. PIRANDELLO, *Illustratori, attori, traduttori*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 646-647.



## **PARTE SESTA**

Analisi del sogno nelle opere  
di Luigi Pirandello





## CAPITOLO I

### Rappresentazione di sogni nel dramma onirico

#### *Sogno ( ma forse no)*

*Sogno (ma forse no)*<sup>1</sup> è un atto unico scritto da Luigi Pirandello tra la fine del 1928 e l'inizio del 1929. Fu rappresentato la prima volta il 22 settembre del 1931 a Lisbona nella traduzione portoghese di Caetano de Abreu Beirão con il titolo *Sohnno (mas talvez nao)*; l'11 gennaio del 1936 fu trasmesso per radio dell'EIAR. In Italia fu rappresentato il 10 dicembre 1937 a Genova presso il Teatro "Giardino d'Italia" dalla Filodrammatica del Gruppo Universitario di Genova.

Il tema del sogno era già stato trattato da Pirandello in alcune novelle, ma con modalità diverse: mentre nelle novelle i due ambiti del sogno e della realtà restano separati, nella commedia e, come vedremo, nel *musical* inedito, su cui ci soffermeremo più innanzi, essi si intrecciano in modo inscindibile. Più che la *fabula* in sé Pirandello sembra interessato a creare sul palcoscenico l'atmosfera onirica che accompagna lo svolgersi dell'atto unico. Particolarmente pregnanti, in questo senso sono, oltre alle scene e ai dialoghi, le abbonanti didascalie, una peculiarità ormai ben riconosciuta dalla critica che ha individuato

---

<sup>1</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Sogno (ma forse no)*, a cura di R. ALONGE, Mondadori, Milano, 1993. Vedi anche M. J. DE LANCASTRE, *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Sellerio, Palermo, 2006.

nella rappresentazione onirica evidenti tratti espressionistici<sup>2</sup>: l'argomento rientra perfettamente nell'architettura narrativa dello scrittore: una giovane ed affascinante donna è stanca del suo amante e si sente attratta da un precedente innamorato, tornato ricchissimo da lontani paesi esotici. Nel sogno, o più precisamente nell'incubo, la giovane vede se stessa strozzata dal geloso amante che, nell'atto violento, traccia un solco livido sulla morbida carne del suo collo, lasciandole un segno evidente, come una sorta di collana, ma ben diversa da quella che ella aveva ammirato e desiderato nella vetrina di un gioielliere.

La donna finalmente si sveglia, sospirando e sollevata per essere uscita dall'incubo. Il cameriere le consegna quindi una scatola, recapitata proprio dal ricchissimo (ex) amante: contiene proprio la collana da lei tanto desiderata.

A quel punto sopraggiunge il suo fidanzato con aria mortificata. Racconta, infatti, di essere dispiaciuto per non aver potuto fare la sorpresa di regalarle la collana di perle vista il giorno prima: il gioielliere, purtroppo, l'aveva già venduta. La giovane fa finta di nulla e avvia un dialogo insensato, ordinario e melenso che cela una verità di cui solo lei è consapevole.

Il dramma *Sogno (ma forse no)* si presenta con una struttura ambigua e paradossale. Già nel titolo l'avverbio *forse* informa sulle

---

<sup>2</sup> Cfr. M. ARGENZIANO, Prefazione a L. PIRANDELLO, *Maschere nude. Tutto il teatro*, Newton Compton, Roma, 1993, p. XVIII.

incertezze della vicenda e dei suoi contenuti. Il dramma è ciò che vediamo, ma potrebbe anche essere altro. Alla rottura delle convenzioni sociali corrisponde l'exasperazione a tratti paradossale cui l'autore sottopone sia i personaggi e sia le cose a cui essi sono legati. Pirandello mina e scarnifica le strutture dell'io razionale in favore delle essenze pure che dialogano col primo per mezzo di linguaggi non convenzionali.

Eduardo Esposito ha studiato con sottile acribia questo dramma, mettendo in evidenza la centralità che assume nella scrittura pirandelliana la rappresentazione de «le côté paradoxal de l'existence»<sup>3</sup>. Lo sguardo di chi osserva, che frettolosamente giudica e condanna, va oltre le dinamiche complicate che appaiono come paradossali o dolorose. Ma il paradosso è teso proprio a mostrare le vie alternative che permettano di giungere alle verità.

I personaggi pirandelliani vivono in un costante conflitto non facilmente decifrabile: si pongono domande e, agendo, inciampano e cadono. Prede di ansie e tormenti, incapaci di attuare il senso autentico dei motivi più vivi del proprio essere, si ripiegano ad una sopravvivenza blanda, finta e illusoria, assunta per celare una felicità spesso inettamente abbandonata, i cui brandelli trasmigrano aggrovigliati in una realtà onirica, ora «disforica e traumatizzante», afferma Puppa, «a seguito della

---

<sup>3</sup> Cfr. E. ESPOSITO, *L'artifice du rêve dans une pièce de Pirandello*, in «Revue des Études Italiennes», Parigi, NS, tomo 56, n. 1-2, 2010, pp. 43 e segg.

quale ci si affretta a svegliarsi in preda all'affanno, tra convulsioni e tremori, mentre un vergognoso sbigottimento suggella l'ansioso ritorno della coscienza a se stessa»<sup>4</sup>.

In molti casi la stessa identità dei personaggi è dubbia: essi sono privi anche del nome, ossia di quel segno che permette un riconoscimento sociale. È il caso dei *Sei personaggi* o di *Sogno (ma forse no)*; in altre circostanze il nome lo perdono, o lo mutano, nel tentativo estremo di farsi finalmente la vita che desiderano, come Mattia Pascal. La privazione del nome non è dettata da un gratuito gusto cinico di alienare i personaggi, privandoli anche dei connotati anagrafici. In realtà anche il nome è una forma e in quanto tale può risultare una costrizione rispetto alla natura autentica del personaggio/persona. Ma vi è di più: il nome lega strettamente il personaggio ad una identità precisa; nelle opere di Pirandello infatti, come è stato detto, è significativa la presenza dell'*analogous name*, «ma anche di personaggi che riflettono sul proprio nome, chi prendendone le distanze [...] e chi soccombendovi».<sup>5</sup> Un campo di indagine, quello dell'onomastica letteraria, sicuramente suggestivo, solo da pochi anni oggetto di attenzione da parte della critica<sup>6</sup>, che ci fa riflettere sul particolare

---

<sup>4</sup> P. PUPPA, *Dalle parti di Pirandello*, Bulzoni, Roma, 1987, p. 9.

<sup>5</sup> Cfr. A.R. PUPINO, *Introduzione* a P. MARZANO, *Quando il nome è "cosa seria". L'onomastica nelle novelle di Luigi Pirandello*, ETS, Pisa, 2010, p. 3.

<sup>6</sup> L'interesse per questo tipo di ricerca ha ispirato la fondazione a Pisa nel 1994 dell'associazione *Onomastica & Letteratura* nell'intento di promuovere e diffondere studi di onomastica letteraria nella letteratura italiana e straniera. L'associazione si è fatta promotrice negli anni di numerose iniziative (Giornate di Studi, Seminari, Convegni). Tutti i contributi prodotti sono raccolti nella rivista «Il nome nel testo», fondata nel 2008, e sono consultabili on line al sito [www.riviste.edizioniets.com/innt/index.php/innt](http://www.riviste.edizioniets.com/innt/index.php/innt). Vedi pure, *Studi di onomastica letteraria offerti a B. Porcelli*, a cura di D. DE CAMILLI, SEI, Pisa-Roma, 2006; e ancora, *Nomina. Studi di onomastica letteraria offerti a M. G. Arcamone*, SEI, Pisa-Roma, 2013 e B. PORCELLI, *In principio o in fine il nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*,

rilievo che assumono i nomi nell'opera di Pirandello. E non è certo un caso che lo scrittore sia stato ritenuto a buon diritto «tra gli autori che più di ogni altro si prestano ad indagini onomastiche»<sup>7</sup>.

Pirandello non intende narrare le storie di quei personaggi, non possiede i mezzi degli scrittori naturalisti che raccontavano le dinamiche di *quegli* uomini e di *quelle* donne, i loro sentimenti, la loro vita sociale in una visione realistica. Egli si rivolge all'uomo e alla donna, ad ogni individuo: privando del nome i suoi personaggi, assolutizza un messaggio che in modo oggettivo riesca a raggiungere il suo destinatario. Così facendo sembra che dica al suo 'lettore': la vicenda che presento non è di quel personaggio ma potrebbe essere proprio la tua.

Nel dramma *Sogno (ma forse no)*, i personaggi *a*-nonimi, una donna e un uomo, accompagnati da un cameriere, intessono una trama impigliata ed ansiogena, frutto di smanie, pulsioni e desideri di lei. Di fondamentale importanza, come si accennava, sono le didascalie del dramma, creatrici di un inter-testo, in cui è possibile rintracciare i reali motivi dell'opera<sup>8</sup>. Pirandello fa di

---

Giardini Editori e Stampatori Accademia Editoriale, Pisa, 2005.

<sup>7</sup> Cfr. A. R. PUPINO, *Introduzione* a P. MARZANO, *op. cit.*, p. 3. Di P. MARZANO vedi pure *Echi di nomi letterari nella narrativa dell'Otto-Novecento*, in *La letteratura della letteratura*, Atti del Convegno (Sassari-Alghero 12-13 giugno 2013), a cura di A. M. MORACE e A. GIANNANTI, ETS, Pisa (in corso di stampa). Sull'argomento si veda anche A. SICHERA, «*Ecce Homo!*» *Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Olschki, Firenze, 2005; e L. SEDITA, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1988.

<sup>8</sup> Nel saggio *Le didascalie nel teatro di Pirandello* Claudia Sebastiani Nobili si sofferma appunto sull'importanza delle didascalie nelle opere di Pirandello, lungo un percorso ideale che dalle novelle giunge alla scrittura drammatica. Secondo la studiosa le didascalie, presenti nella prima fase di attività artistica di Pirandello solo per definire lo spazio scenografico e i personaggi, col passare del tempo si moltiplicano fino ad arrivare alle produzioni degli anni Trenta quando assumono un ruolo centrale per la comprensione del testo drammatico e per la sua rappresentazione. Cfr. C.

tutto per esplicitare le motivazioni che sottendono al dramma: egli, come abbiamo visto per situazioni simili, non si sofferma al dato drammatico in sé, alla vicenda *stricto sensu*, ma *si serve* di essa per enunciare un principio apodittico: la contrapposizione *essenza/esistenza* ha la funzione di far emergere il vissuto dei personaggi attraverso la narrazione del confine tra vita e forma. Ciò che a Pirandello preme è il racconto dell'essere, lo sforzo che questi compie per contrastare le illusioni e le finzioni delle forme. Invita costantemente il suo lettore ad abbandonare le proprie certezze storiche e a porsi in un atteggiamento di attenta osservazione: lo invita ad osservare come può rivelarsi il mistero. L'avverbio *forse*, ampiamente utilizzato dall'autore anche in altre opere, in questa cornice ha il compito di destabilizzare lo spettatore e il suo momento esistenziale: ha da raccontargli, mostrandoglielo, qualcosa di indicibile, di forte, di straniante, ma incredibilmente vero. È così, ma *forse* potrebbe essere diversamente. È lui, ma *forse* potrebbe essere un altro. Non è reale, ma *forse* è vero.

Già la prima, illuminante didascalia del dramma principia con questo avverbio: «Una camera: ma *forse*<sup>9</sup> no! Un salotto [...] Una giovane signora vi giace su un letto, ma *forse* no: sembra

---

SEBASTIANI NOBILI, *Le didascalie nel teatro di Pirandello*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», anno 2000, n.1, pp. 145-179.

<sup>9</sup> Si tratta di un atteggiamento sicuramente inusuale per uno scrittore che usa le didascalie per specificare l'azione e non certamente per esprimere perplessità, dal momento che la didascalia di un testo teatrale è letta, quindi conosciuta, soltanto da coloro che dovranno rappresentarla e non dagli spettatori. Ma abbiamo anche visto quanto a Pirandello stia a cuore la rappresentazione come atto sacro, rivelazione di un mistero. Le didascalie rappresentano, allora, una guida efficiente per una messinscena consapevole.

piuttosto un divano». Se Pirandello avesse ambientato la vicenda in una camera avrebbe finito per offrire un contesto specifico ai suoi personaggi che, simbolicamente, avrebbero agito in un alveo di segni simbolici di natura inamovibile. Ma egli vuole 'gestire' il suo destinatario, prendendolo per mano (sin dalle prime battute), verso un mondo in cui i segni non abbiano il significato simbolico che razionalmente si è soliti attribuire agli oggetti presenti in una camera (sia essa da letto o da pranzo).

I campi in cui si muove Pirandello sono duplici e molteplici; e non a caso Zangrilli ha osservato che le sue opere seguono una trama «scomposta ed eterogenea, fondata sull'ossimoro paradossale, per una lettura stratificata, doppia e multipla della realtà [...]: in Pirandello, un oggetto, una realtà e un soggetto, hanno il destino di comunicare il significato della duplicità e della molteplicità»<sup>10</sup>. Egli crea contesti onirici in cui i riverberi di luce assumono forme che estrinsecano il significato di un'essenza: quella pura del sognante. Gli ambienti delle opere pirandelliane, è bene ricordarlo, rappresentano quel varco tra due entità, quella fisica e quella metafisica, che si contornano e definiscono modellandosi sulle sole necessità del vissuto, in cui trovano una collocazione i tratti propri dell'individuo. La forma che gli ambienti assumono dipende soltanto da una diveniente metamorfosi, confluenza di due mondi dapprima apparentemente separati (perché sottostanti alla sola legge razionale), poi

---

<sup>10</sup> F. ZANGRILLI, *op. cit.*, p. 108.



prefigurati grazie alle rivendicazioni del mondo irrazionale. Di qui il sogno.

Come già esplicitato, il sogno rappresenta una funzione vitale di confluenza tra il mondo conscio e quello inconscio. Creato dal contatto tra le due entità, finestra tra i due mondi, esso è costituito da visioni che mostrano, tramite immagini decodificabili secondo leggi non razionali, gli elementi di cui è composto l'io subliminale. Così facendo il sogno presenta una panoramica sul mondo *altro* raccontando il vissuto dell'individuo.

È qui opportuno riservare un'ulteriore analisi al concetto di sogno come *limen*, confine tra i due mondi appena descritti, prefigurato in forma di sogno. L'argomento è stato esplorato da Fink che, a proposito del significato di «sogno come finestra» afferma:

Ogni mondo d'immagine si apre essenzialmente all'interno del mondo effettivo. Il luogo di questo aprirsi è l'immagine. Senza la finestra, che media l'aprirsi, il mondo dell'immagine non potrebbe affatto essere, un mondo di immagini senza finestre è in sé assurdo. [...] La finestra, con il suo lato reale e con quello irreali, è il vero e proprio correlato noematico di quell'atto mediale che è la "coscienza d'immagine": essa non è nient'altro che il puro fenomeno stesso dell'immagine<sup>11</sup>.

Gli ambienti rappresentati in *Sogno (ma forse no)* riproducono i luoghi onirici della protagonista/sognante;

---

<sup>11</sup> E. FINK, *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit* (1939) trad. it. *Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealità*, a cura di G. J. GIUBILATO, Mimesis, Milano-Udine, 2014, pp. 115-116.

l'incertezza descrittiva proposta dall'avverbio *forse* attiene all'impossibilità di definire, secondo tecniche razionali, la costruzione della scena. Il sogno ha una sua logica e l'abbinamento degli elementi simbolici è del tutto imprevedibile: imprevedibilità dettata soltanto dalla pura condizione emotiva ed esistenziale della sognante.

Siamo in un interno: si rappresenta, dunque, una vicenda che riguarda l'io intimo del personaggio. Una camera, ma *forse* un salotto; un letto, ma *forse* un divano «a cui per qualche molla si sia abbattuta l'alta spalliera»: sintomatico che la didascalia intenda informare su un cedimento (la molla abbattuta) umorale ed emotivo della protagonista. «Nulla si discerne bene»: in un sogno, il quadro di insieme è sempre avvolto da confini incerti a differenza di elementi e particolari di chiara evidenza che restano impressi nella mente, e quindi nel ricordo del sognante.

Su questo sfondo la visione è «stenebrata appena da un lume innaturale che emana dal tappetino verde davanti al divano». Anche questo elemento è di primaria importanza: dall'uso che se ne fa sembra che la fonte luminosa provenga direttamente dal mondo inconscio della protagonista (il «tappetino verde» rimanda alla cresta onirica sotto la quale giace l'inconscio), mondo che stabilisce da sé, e secondo le sue proprie necessità, quali oggetti, quali azioni 'mettere in luce', 'comunicandole' alla parte razionale dell'individuo, in forme che

possano, razionalmente, essere riconosciute e decodificate. E questo intento è confermato anche dall'impiego che Pirandello fa del lume, del lanternino, dell'illuminamento in generale, anche in altre opere, come nel caso della novella *L'avemaria di Bobbio*<sup>12</sup>. Dal taccuino segreto di Pirandello, raccolto e pubblicato da Annamaria Andreoli, risulta significativa una annotazione che l'autore non riportò nella stesura definitiva della novella:

Eppure, per acquistare un giusto senso della vita, [...] bisognava che il lume venisse proprio di là, da quella tenebra fitta e impenetrabile. Il lume che la fede accendeva per rischiarare quella tenebra, era un lume acceso di qua. Bisognava che il lume invece fosse acceso di là, da qualche morto caritatevole. [...] Come la fede è un lume che noi accendiamo di qua, non è forse anch'essa la morte una tenebra che proiettiamo noi di qua? L'ombra c'è perché c'è il lume: spento il lume, non ci sono più neanche le ombre. Ma qual è il lume che bisogna spegnere, perché spariscano anche le ombre? [...] Il lume che si dovrebbe spegnere non può essere altro che quello della ragione<sup>13</sup>.

Una volta spento il lume della ragione può finalmente accendersi quello dell'inconscio, del mondo-della-vita: un chiaro procedimento ontologico che mira a ribaltare la visione consueta dell'analisi e dell'osservazione e che, come col cannocchiale rovesciato, intende spostare la prospettiva osservando dal di dentro e non dal di fuori, ossia dal mondo sub-liminale verso

---

<sup>12</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *L'avemaria di Bobbio*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, tomo I, pp. 507-515.

<sup>13</sup> L. PIRANDELLO, appunti sulla novella *L'Avemaria di Bobbio*, in *Taccuino segreto*, a cura di A. ANDRIOLI, Mondadori, Milano, 1997, pp. 9-10.

l'esterno e non da quello razionale verso l'interno<sup>14</sup>.

Il lume, continua Pirandello nella didascalia di *Sogno*, sembra debba sparire da un momento all'altro, ad un primo, «lieve moto nel sonno della giovane signora dormiente», scrive nella didascalia. Subentrando lo stato di veglia, di coscienza anche solo con un lieve moto, il lume, faro dell'inconscio, non può che sparire. E continua: «Difatti, è proprio il lume di un sogno», conferma Pirandello. La didascalia informa anche su un altro elemento di notevole importanza: lo specchio. L'uso che se ne fa nel dramma chiarisce ulteriormente il senso che Pirandello attribuisce a questo misterioso oggetto che ha il potere di penetrare l'individuo sin dentro la sua parte più vera e intima.

Nella parete di destra infatti si trova un grande specchio che «sembra piuttosto una finestra». Abbiamo già visto, dalle riflessioni esposte in precedenza, quanto alcuni studiosi – come Fink o Resnik – riconoscano al sogno il ruolo di «finestra», una apertura sul (o del) mondo inconscio in relazione, proprio attraverso il varco, con quello razionale.

Pirandello giunge alla stessa conclusione. Lo specchio, nel dramma, è la 'finestra' su cui si riflette il sogno. È uno specchio grande quanto tutta la parete e su di esso si riflettono le immagini della scena; la finestra che si trova sulla parete opposta produce

---

<sup>14</sup> È probabile che Pirandello abbia ommesso questo brano nella stesura definitiva della novella per due ragioni, sia per la portata eccessivamente filosofico-teologica del contenuto e sia per l'abbondante uso che già ne aveva fatto in altre sue opere.

una moltiplicazione di azioni e immagini, come in un sogno. In tal modo lo specchio diventa un intrigante artificio scenico: un «inganno semplice; per la giovane signora che sogna, la finestra è lì dov'è lo specchio che la riflette», riporta ancora la didascalia. Di fronte allo specchio l'individuo vede una 'rappresentazione' asimmetrica del proprio io, si vede dall'esterno, invertendo il processo di visione che invece parte sempre dall'interno verso il di fuori.

Sull'argomento risulta particolarmente illuminante una riflessione proposta da Galimberti, che riconosce allo specchio significanti ulteriori, occasione di una vera indagine *su* e *nell'*individuo. Egli infatti dice:

Nello specchio non trovo la mia espressione, ma la topografia di un volto, non la mia fisionomia ma dei "tratti", da cui è difficile ricostruire il taglio del mio sguardo, lo stile del mio aspetto. La *presenza* che cercavo nello specchio mi è resa da quella *cosa* che vedo e che divento ogni volta che cesso di abitarmi, per cogliermi nella forma dell'*esteriorità*. Lo specchio, infatti, mi sorprende dall'esterno e mi spaventa quando, raggiungendomi impreparato, mi cede quel suo *segreto* che è la mia *corporeità colta dal di fuori*<sup>15</sup>.

Lo specchio è capace di sconvolgere proprio per questa causa. Nel dramma di Pirandello lo spettatore assiste ad un doppio sconvolgimento della protagonista: un gioco di concatenamenti tra onirico e reale che trovano una confluenza, un 'conflitto' sul palcoscenico del vissuto, soltanto ora,

---

<sup>15</sup> U. GALIMBERTI, *Psichiatria e fenomenologia*, Feltrinelli, Milano, 2011<sup>4</sup>, p. 280.

comprensibile. Ancora la didascalia: «Nulla atterrisce più di uno specchio una coscienza non tranquilla». Lo specchio diviene la «IV parete» dell'inconscio: su di essa si *presentificano* le immagini oniriche dell'*Erlebnis*, trasferite alla vita-del-mondo razionale.

Tra gli altri oggetti della scena si trova anche un tappeto semovente dello stesso colore delle pareti, che ha la funzione di confondere lo spazio distruggendo il concetto stesso di limitazione: il sogno non ha limiti. Una «maschera d'incubo» compare da dietro il divano, gestisce gli oggetti nello spazio, solleva la spalliera del divano, spaventa la giovane signora; esseri mutanti che cambiano aspetto: la maschera d'incubo diventa l'uomo in frak. Il tempo della scena è quello onirico: lento, dilatato, numerose le pause. Non è il tempo della realtà ma dei luoghi metafisici. La scena è infatti «mutevole, quasi sospesa nell'inconsistenza d'un sogno», dai gesti spezzati, diafani, lasciati in tronco, come fantocci posati. Sono presenti molti effetti di luce e di suoni. Tutto rimanda ad una espressione cinematografica più che teatrale e la successione delle scene è simile ai piani sequenza e alle zoomate che si possono ottenere solo con una macchina da presa. Afferma Graziella Corsinovi:

Utilizzando l'immagine come «oltre» della parola che si libra nello spazio della pagina bianca come sulla tela, *Sogno (ma forse no)*, nella declinazione espressionistica che lo caratterizza, può anche offrirsi come una suggestiva sceneggiatura cinematografica. L'invadenza dell'immagine, dell'elemento visivo-figurativo, spinge ai margini la parola, riducendo

l'attore al silenzio, privilegiando la gestualità espressiva: un silenzio derivato dallo spazio concesso al nuovo linguaggio, a «i sogni silenti», a quella evanescente «ebullizione di chimere», a quell'«oltre» che, per l'ultimo Pirandello, soltanto lo straordinario potere del film, poteva evocare<sup>16</sup>.

Come per il tempo, anche il *logos*, la parola è secondaria all'azione e risulta falsata. Il sogno è soprattutto visione, immaginario ricreato da un abile illusionista come l'inconscio che non ha bisogno di parole per esprimersi. E difatti le prime battute vedono parlare soltanto la giovane donna mentre l'uomo in frak osserva e si esprime con le sole azioni mimetico-gestuali. È imbastito un 'dialogo' su un registro diverso da quello logico-razionale. Un dialogo astratto e contrastato che risulta paradossale e quasi comico, come osserva Borsellino:

È una vera e propria variante ironico-salottiera in cui immagini e incubi di una dormiente si materializzano nella volubile incostanza di un sogno trasformando gli oggetti di scena e le angosce della protagonista, tentata per un vezzo di perle da pensieri di infedeltà<sup>17</sup>.

Le riflessioni dei due personaggi si muovono intorno al concetto di fedeltà e di tradimento. La donna rivive in sogno le angosce causate dal desiderio di ottenere quelle attenzioni (la collana di perle ne è un simbolo) che dal suo uomo non riceve più. Ma l'operazione argomentativa si staglia su registri plurimi. È difficile da seguire secondo la sola logica tutto il dialogo. Siamo nel sogno, appunto, e lo stesso uomo in frak ne denuncia il senso:

---

<sup>16</sup> G. CORSINOVI, *Il corpo e la sua ombra. Studi pirandelliani*, BEI, Foggia, 1996, p. 55.

<sup>17</sup> N. BORSELLINO, *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1983, p. 117.

«Ma io parlo in astratto».

L'astrattismo figurativo con cui si presenta il dramma è ricco di segni che assurgono a valore simbolico: ogni elemento ha un significato ulteriore e rappresenta un micro-ente all'interno del micro-cosmo. Gli stessi personaggi sono enti segnici all'interno del disegno onirico. L'uomo in frak non è che la proiezione del rimorso della giovane donna. Parla infatti di lealtà, di sincerità, di amore puro, mentre ella è ormai distratta da 'altre curiosità' che ora la tormentano. Ma basta poco per scompaginare i piani. Basta un ricordo. Entra così in gioco un'altra componente importante del sogno, ossia la rielaborazione dell'esperienza vissuta, del ricordo e della memoria. Un tema affrontato ampiamente nella II parte di questa dissertazione dove si è avuto modo di sottolineare l'importanza del vissuto nella rielaborazione onirica. Il sogno attinge al grande alveo della memoria per 'riesumere', riportare a galla, il segno rappresentativo di un messaggio. In questo dramma il passato (la memoria) della donna è affidata all'uomo in frak che le 'consegna' i messaggi del mondo *altro*, ricordandole ciò che è stata e quindi è: nel sogno la memoria si riattualizza. A proposito del concetto di tempo e della sua funzione all'interno delle attività oniriche, Resnik afferma che

Tra fantasia e realtà, normalità e alienazione, lo sguardo dell'uomo «alienato» che si è perso nella foresta cerca di ricreare attraverso i suoi sogni [...] la sua «città utopica», il suo luogo ideale, atipico e acronico. Ma Cronos, il tempo, cerca la



sua tela e la sua cornice per ricreare l'oggetto perso e trasformare il suo vuoto interiore in pienezza «colorita». [...] Tutto è questione di tempo, ma il padrone del tempo è il giocare, il ricreare. Il gioco è la fantasia e ciò che dà senso vivo all'esperienza. Come nel frammento 52 di Eraclito: «Il tempo (Aion) è un bambino che gioca a dadi: regalità di un bambino<sup>18</sup>.

L'uomo in frak ha il compito di ricomporre le tracce del vissuto. Ma tutto ciò avviene nel sogno di lei, quindi egli non è che la proiezione di un sentimento della giovane donna:

L'UOMO IN FRAK: Io ti dissi: stiamo provocando il mare a sentirci così sicuri su questo canotto che un'onda può mandare a fondo da un momento all'altro.

Il ricordo proposto dall'uomo in frak ha un duplice significato che merita una riflessione. Innanzitutto esprime il senso del ricordo. Egli rievoca alla donna un'esperienza realmente vissuta, durante la quale il passato si era rivivificato nel presente. Il secondo significato è di natura ontologica. Il ricordo, il tratto della memoria rievocato dall'uomo, esprime un concetto di indiscutibile valore: basterebbe un'onda nel mare placido dell'esistenza a far sprofondare la barca; e ciò può avvenire da un momento all'altro. Le certezze con cui si naviga placidamente possono subire alterazioni dovute a eventi improvvisi e imprevedibili (come un'onda); ciò basterebbe a far crollare le proprie strutture e a gettare l'individuo nell'angoscia. E infatti nel sogno della giovane donna si verifica il conflitto delle sue pulsioni amorose. Il sentimento che provava per il suo uomo è ormai

---

<sup>18</sup> S. RESNIK, *op. cit.*, pp. 135-136.

sopito e avverte che nuove rivendicazioni emotive fanno capolino. Queste ultime sono rappresentate nel dramma con un simbolo specifico: il «vezzo di perle». La finestra *sul* o *del* subliminale, appunto il sogno, le offre l'occasione di vedere gli elementi che ora coesistono in lei. Tutto il dialogo è, ora, serrato e accanito, addirittura violento (lui tenterà di strangolarla), ora lento, fatto di sole azioni gestuali. Pur se attratta da nuovi stimoli, ella non sa risolversi per la chiusura di un rapporto che ormai la sta logorando lasciandola nella insoddisfazione. Procede ma in modo reticente e a livello razionale e crea forme artate per procrastinare un rapporto insignificante. Pirandello ordisce la trama dell'opera su due livelli – quello del sogno e quello del razionale – testimoniando così il conflitto di due potenze, vita e forma, non tanto in chiave dialogica quanto, come stiamo appurando, in chiave ontologica ed extradiegetica. Mette in evidenza le strutture dell'io esplorandole nei loro atti più significativi, scarnificandole per essere esaminate ed elaborate in un contesto espressivo che ne delucida i criteri e le peculiarità.

Ancora Corsinovi riconosce che la connotazione più originale e di più immediata evidenza del testo è questa prepotenza del sogno che invade i tre quarti del dramma con «la pregnante corposità del reale e con una lucidità e una coerenza di scansioni fenomenologiche, da far impallidire la realtà»<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> G. CORSINOVI, *Il corpo e la sua ombra*, cit., pp. 27-28.

È emblematico inoltre il cambio di situazione che si verifica a seguito del sogno: varia magicamente lo scenario che dalla visione onirica ritorna alla dimensione reale. La donna, dopo il trauma dell'incubo vissuto con forte intensità, con violenza, percepita fisicamente, si sveglia. Gli oggetti sono sistemati nella loro postazione reale e nello specchio non si riflette più la finestra: il varco verso il subliminale è scomparso. A interrompere il sogno è anche il rumore di qualcuno che batte alla porta. Alla donna viene consegnato un *cadeau*: è il gioiello di perle che attendeva: a fargliene dono non è il suo giovane fidanzato (presentato in frak nel sogno), ma un misterioso amante. Dopo qualche attimo si presenta il giovane, non in frak, ma in abito da pomeriggio. Rispetto al sogno tutto è mutato: i ritmi sono ora reali, imbastiscono una conversazione logica basata su convenevoli, frasi affettate, smancerie e finzioni. L'affetto sincero dei sentimenti che il giovane nutre ormai non basta a persuadere la donna, che sembra felice per il dono ricevuto ma infastidita per la presenza del suo fidanzato. Allo spettatore consapevole, ormai coinvolto nel gioco scenico-esistenziale, le forme adottate dalla giovane donna non possono che risultare forzate e finte. Conosciuta nella sua parte più vera, nel sogno, ora non può che rivelarsi ipocrita. Il 'vezzo di perle' (espressione straordinaria che sostituisce la più volgare 'collana di perle'), rimanda non all'oggetto ma al vezzo, ossia al desiderio, all'atteggiamento umorale. In fondo la donna non è legata al gioiello in sé, quanto a ciò che esso significa. Non

dunque «ipseità soggettuale della cosa ma alterità oggettuale»<sup>20</sup>, per usare un assunto di Ricœur, entro cui si affida un valore ben ulteriore rispetto all'oggetto in sé. Ella non ama più il suo uomo.

Il gioco scenico imbastito da Pirandello appare come un grande artificio della fantasia; i mezzi usati (oggetti, luci, suoni, le azioni dei personaggi) 'trasferiscono' la messinscena su un piano 'altro', metafisico, straniante: tutto tende alla vivificazione delle amebe oniriche, alla *presentificazione* di essenze e di assenze che, sulla scena come nello specchio, trovano una forma intelligibile.

La messinscena, complicata e di spiccato gusto espressivo, gode di uno sgravio nel testo in sé: il dialogo denuncia immediatamente la condizione umorale e riflessiva dei personaggi e si impernia intorno ad un unico concetto: l'amore nelle sue declinazioni di tradimento e di fedeltà. Il merito di Luigi Pirandello è di aver ottenuto, attraverso la scrittura del dramma, gli esiti auspicati: trascendere nella coscienza pura del personaggio che nella sua visione *coincide* con l'inconscio affinché questi sia tirato fuori dalle caverne del subliminale e mostrato – *sic et simpliciter* – al suo *com-patente* spettatore che, conoscitore consapevole dei veri sentimenti della donna, è ormai complice delle sue 'magagne', né può restare indifferente.

La comprensione nata dall'*ap*-prensione, ossia dall'aver appreso i contenuti dell'azione e dalla conseguente partecipazione

---

<sup>20</sup> P. RICŒUR, *Sé come un altro*, cit., p. 133.

empatica, fa dello spettatore, secondo un concetto teorizzato da Heidegger sull'empatia, un «essere-gettato-progettante: un modo fondamentale dell'essere nell'Esserci»<sup>21</sup>. Egli *auscultatore* è direttamente ed empaticamente coinvolto nell'azione. Sa, non può far finta di non sapere; è finalmente lì, nel dramma, insieme coi personaggi della scena. Per un gioco di proiezioni può soltanto reinterpretare il *proprio* dramma nella *propria* dimensione esistenziale. La riflessione è sostenuta anche da Gadamer che infatti afferma:

La verità (*alétheia*) è apertura, manifestazione di un mondo di cui si è parte e partecipi. Da ciò l'ermeneutica della comprensione in cui interprete e interpretato si appartengono perché agiscono l'uno sull'altro: ogni comprensione è interpretazione<sup>22</sup>.

Cedono i muri e le resistenze, le barriere degli spazi scena/realità sono abbattuti in favore di una suggestiva idea: il «teatro *koinè*», in cui ognuno, spettatore *in primis*, non è passivo all'azione ma – in compartecipazione ad essa – ha un ruolo da interpretare.

---

<sup>21</sup> M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Max Niemeyer, Tübingen, 1927; trad. it. *Essere e tempo*, a cura di P. CHIODI, Longanesi, Milano, 1970, p. 224.

<sup>22</sup> H-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode* (1983), trad. it. *Verità e metodo*, a cura di G. VATTIMO, Bompiani, Milano, 1983, p. 542.

## CAPITOLO II

### Rappresentazione di sogni nel *musical* inedito

#### *Proprio così\**

Il 29 luglio del 1930 il «Corriere della Sera» annuncia con clamore l'uscita di una nuova opera di Pirandello destinata, per una serie di circostanze, a restare inedita tra le sue carte.

Una commedia musicale di gusto americano e scritta per il pubblico americano da Luigi Pirandello: non è una cosa destinata a sbalordire? Il titolo della commedia è *Just like that*, cioè *Proprio così* e le sue canzoni saranno vestite di note da due famosi compositori di "jazz", Jack Berls e Gad Gherson.

Questa fu in assoluto la prima notizia relativa allo straordinario scritto di Pirandello di cui esistono, a quanto risulta a tutt'oggi, due redazioni: una in francese, dal titolo *C'est ainsi* e l'altra in inglese, appunto *Just like that*, entrambe custodite nella biblioteca della Fondazione Torre Gherson di Latisana in un fondo che raccoglie anche altre carte e numerose lettere dello scrittore agrigentino<sup>1</sup>. Del *musical* si conserva anche la versione, probabilmente dalla redazione francese, di Giacomo S. Pedersoli sulla quale è condotto il presente studio<sup>2</sup>.

---

\*Questo capitolo è già stato pubblicato in veste autonoma col titolo: *Proprio così: La rappresentazione dell'inconscio nell'inedito di Luigi Pirandello. Un'importante scoperta*, in «Misure critiche», anno XI, n. 1-2, 2012, pp. 191-200.

<sup>1</sup> Cfr. G. PARON – G. S. PEDERSOLI, *Un amico di Pirandello. Il periodo parigino del Premio Nobel*, Fondo Torre Gherson, Latisana (Ud), 2008, p. 158.

<sup>2</sup> Questa versione mi è stata segnalata dal regista Antonio Calenda che ne ha acquisito i diritti per un progetto di

Il *musical*, l'unica opera musicale di Luigi Pirandello, non fu per altro mai rappresentato a causa di una serie di contese sui diritti di pubblicazione e di rappresentazione con il friulano Torre Gherson che dal 1928 al 1931 fu suo stretto e proficuo collaboratore. Torre Gherson, dopo la precoce morte di Rodolfo Valentino di cui fu agente, conobbe Pirandello all'*Opèra Garnier* di Parigi dove entrambi assistevano ad una replica della *Traviata*: era il settembre del '28 e si trattò per entrambi di un incontro veramente produttivo. L'agente, entrato immediatamente nelle simpatie di Pirandello, cominciò a sottoporgli una serie di progetti, non solo teatrali ma anche cinematografici, destinati in gran parte al mercato americano (come il *musical* in questione o il favoloso contratto di 40.000 dollari con la Metro Goldwin Mayer per la versione cinematografica del *Come tu mi vuoi*). Il rapporto risultò sicuramente proficuo e non solo dal punto di vista economico; esso fu per lo scrittore anche un'occasione per rimodulare la visione della vita e del mondo: le frequentazioni, gli ambienti e gli stimoli nuovi degli anni parigini consentirono a Pirandello di concedersi un respiro nuovo rispetto all'asfissia depressiva che di lui si era impadronita fin da quando era fallita l'esperienza del Teatro d'arte ma anche a causa del tormentato rapporto sentimentale con Marta Abba<sup>3</sup>.

---

messinscena al quale sta lavorando con la produzione del Teatro Brancaccio di Roma. La messinscena è prevista per la Stagione 2017/2018. Da qui in avanti le citazioni del testo sono tratte da questa traduzione.

<sup>3</sup> Del rapporto tra Pirandello e Marta Abba e dell'esperienza del Teatro d'Arte, Cfr. C. VICENTINI, *Pirandello il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia, 1993, pp. 119 e segg.

Va subito detto che il testo *Proprio così* è stato citato solo di sfuggita e scarse finora sono le notizie che a questo proposito è stato possibile reperire.

Indubbiamente preziosi risultano due scritti conservati nella Biblioteca Museo “Luigi Pirandello” di Agrigento: una lettera in cui è esplicitamente citato il titolo del testo ed un riassunto dattiloscritto del 1930, con correzioni autografe dello stesso Pirandello, dal titolo *Riassunto di Just like that (Proprio così)/Commedia musicale di Luigi Pirandello*<sup>4</sup>. Si tratta di nove pagine in cui l'autore redige un regesto, quasi un libro di regia che, in modo sintetico ma con puntuale riferimento ad ogni scena, riporta l'intera opera illustrando le azioni e le ambientazioni dei vari personaggi.

Altri contributi relativi al *musical* inedito e al Fondo Torre Gherson sono offerti dagli Atti del Convegno tenutosi a Latisana (Ud) il 10 dicembre 2010 e dalla citata pubblicazione *Un amico di Pirandello*, a cura di Giuseppe Paron e Giacomo Sebastiano Pedersoli, che prima d'altri hanno avuto l'occasione di studiare le carte del Fondo e riportare alla luce un materiale che risulta ancora in parte inedito. Al *musical Proprio così* fanno riferimento anche altri studiosi: nel saggio *Pirandello e il cinema* (1991) Francesco Callari fa un chiaro riferimento al *musical* allorquando afferma: «Pirandello, estensore del testo *Proprio così-Just like that*,

---

<sup>4</sup> Il dattiloscritto è conservato nella Biblioteca-Museo “Luigi Pirandello” di Agrigento, Raccoglitore n. 38, Fascicolo 6263.



scritto tra il 1929 e il 1930 per una commedia musicale di Jack Berls e Gad Gherson, sfruttava il sogno ricorrendo a tecniche plastico-realistiche di materiale non simbolico ma reale»<sup>5</sup>; il «Corriere della Sera» del 26 agosto 2006 dedica a firma di Annamaria Andreoli un ampio articolo tutto incentrato intorno al *musical*; nel IV volume dei Meridiani (2007) Alessandro D'amico elenca le opere drammatiche di Luigi Pirandello e riconosce l'esistenza di un «testo non reperito» dal titolo *Just like that* – libretto per una commedia musicale scritto tra il 1929 e il 1930.

I. Il Fondo Torre Gherson è costituito da opere, lettere e documenti, tutti inediti, che riguardano per gran parte il rapporto tra Luigi Pirandello e Guido Torre Gherson dal 1929 al 1936<sup>6</sup>. Tra i materiali del fondo si conservano:

- 1) Un'opera musicale dal titolo *C'est Ainsi*, del 1930, in lingua francese, a parere di Pedersoli redatto da altri per conto di Pirandello. Si tratta dell'unica commedia musicale scritta dal maestro. Fu tradotta in inglese da studiosi dell'*équipe* dei fratelli Isola ed "americanizzata" da Irma Bacharach che aggiunse alcune liriche, poi musicata da Jack Berls e Gad Gherson (pseudonimo di Guido Torre) con il titolo *Just like that (È proprio così)*. Il Fondo contiene in originale sia il dattiloscritto francese e sia quello in inglese e in inglese americanizzato.

---

<sup>5</sup> F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Padova, 1991, p. 76.

<sup>6</sup> Per una descrizione del Fondo Torre Gherson cfr. G. PERON-G. S. PEDERSOLI, *Un amico di Pirandello*, Appendice, cit., pp. 149 e segg. I materiali descritti sono conservati a Latisana (Ud) presso la sede della Fondazione Torre Gherson.

- 2) Una busta contenente un sonetto inedito dattiloscritto<sup>7</sup>, intitolato *Invocazione* datato «Parigi 1931» e una fotografia di Marta Abba.
- 3) Una tragedia dal titolo *Le folgore* (1902), dattiloscritto in tre atti, attribuita a Luigi Pirandello. Tratta dell'assassinio di Maria Goretti. La sceneggiatura è tipicamente pirandelliana. L'opera esprime giudizi spregiudicati su persone ancora viventi e Pirandello ritenne di lasciarla inedita e di consegnarla a Torre Gherson che ne conservò gli originali. Alcune correzioni autografe e l'esame del dattiloscritto ne confermerebbero l'autenticità. Il testo è steso su 20 carte fascicolate fittamente scritte.
- 4) Un dramma dal titolo *Le nozze di Rossana* in tre atti del 1936. Si tratta di 25 fitte pagine dattiloscritte in cui si allude alla vicenda amorosa di Pirandello con l'amata Marta, relazione giunta ormai alla fine.
- 5) Una commedia recuperata da fogli dattiloscritti sparsi, acefala, ambientata in un latifondo, rappresenta la lotta tra una famiglia di castellani e un gruppo di piccoli borghesi. È una commedia degli equivoci di genere grottesco da recitare in maschera.

---

<sup>7</sup> Sonetto *Invocazione*: «Bocca amata, soave e pur dolente / quale già finser l'arte e il sogno mio / ambigua forma tolta a un semidio / al bello ermafrodito adolescente. / O bocca sinuosa, umida ardente / che a me, immerso in un profondo oblio, / a me dove più forte urge il desio / suggi la vita infaticabilmente! / O gran chioma diffusa in sui ginocchi / nel dolce atto! o fredda man che spandi / il brivido e mi senti abbrividire! / E voi tra i lunghi cigli umidi occhi / che, socchiusi, al mio grido ultimo grandi, vi schiudete guardandomi morire!», cfr. G. PERON-G. S. PEDERSOLI, Appendice al volume *Un amico di Pirandello*, cit., pp. 156.

- 6) Una tragedia breve dal titolo *L'anticamera della morte*, incompleta, dattiloscritta, contenente un colloquio tra un medico che va in pensione e un anziano sacerdote suo amico. Il medico è innamorato della sua giovane inserviente, stupita dalle *avances* di lui.
- 7) Un dattiloscritto in tre atti della presentazione sul mercato americano della commedia *Nostra Dea* di Massimo Bontempelli (1925)<sup>8</sup>, con vari stralci tradotti in inglese. La presentazione, formata da 24 carte non numerate, è di Irma Bacharach, che ha apportato alcune correzioni autografe.
- 8) Una commedia musicale dal titolo *Rudy*, in tre atti, scritta da Arline Ludovici e Lily Rambo, con musiche di Berls e Gherson: 74 pagine contenenti il testo e gli spartiti musicali della commedia. Tratta della vita di Rodolfo Valentino e non fu mai rappresentata per la sopravvenuta morte del protagonista che avrebbe dovuto interpretarla<sup>9</sup>.

Il *musical* in cinque atti rappresenta la storia di una

---

<sup>8</sup> L'opera, molto nota, fece conoscere le doti interpretative di Marta Abba che, proprio in occasione di questa rappresentazione, conobbe Luigi Pirandello, che curò la regia nell'allestimento andato in scena al Teatro degli Undici di Roma nel 1925.

<sup>9</sup> Tra gli altri documenti del Fondo Torre Gherson, inoltre, si conservano: il contratto privato, datato 18 marzo 1930, tra Luigi Pirandello, Guido Torre e Irma Bacharach, nel quale sono indicate le percentuali sui diritti di *Just like that*, in caso di rappresentazione; due lettere manoscritte di Luigi Pirandello inviate a Guido Torre che informano sulle motivazioni della mancata rappresentazione del musical; una lettera di Luigi Pirandello a Guido Torre del 14 luglio 1930 in cui si autorizza a musicare una commedia basata su *Lumie di Sicilia*; un blocchetto di assegni di una banca francese, intestato a Guido Torre, da cui risultano pagamenti eseguiti a favore di Luigi Pirandello; una caricatura di Guido Torre autografata da Luigi Pirandello; una fotografia che ritrae Luigi Pirandello e Guido Torre davanti alla sede della massoneria di Parigi, Cfr. G. PERON-G. S. PEDERSOLI, *Un amico di Pirandello*, cit., pp. 155 e segg.

giovane, di nome Lorna, nel giorno in cui festeggia il suo diciottesimo compleanno. È figlia di Norton Page, un importante esponente della società americana; l'azione infatti si svolge nel loro sontuoso *bungalow*, a Palm Beach in Florida. All'elenco dei personaggi<sup>10</sup> segue l'ampia didascalia del I atto. La scena rappresenta il salone piccolo del sontuoso bungalow del signor Norton Page a Palm Beach, in Florida, dove si tiene una serata per la ricorrenza dei 18 anni di Lorna, unica figlia del signor Page.

La sala non è da ballo ma è stata liberata per la danza; in un angolo si trova un bar, piccolo ma attraente. Le grandi porte-finestre sullo sfondo sono aperte e, all'esterno, si intravede una terrazza. Le porte sulla sinistra conducono ad una sala da ballo. Una piccola porta, di fronte a sinistra, conduce nel vestibolo e agli appartamenti. Una porta a destra conduce negli uffici. Quando si alza il sipario, Lily, una bella cameriera creola di vent'anni, si sporge dal bar mentre asciuga dei bicchieri. Un campanello squilla; Lily esce a destra e ritorna velocemente seguita da un'orchestra di neri, composta da un capo orchestra e da sei uomini con i loro strumenti (pp. 13-14).

Il primo atto rappresenta la festa organizzata in onore di Lorna, a cui prendono parte le persone vicine alla protagonista (tra cui il padre, i suoi tre spasimanti, gli amici), mentre il secondo atto inscena il mondo onirico e inconscio della protagonista, che vivrà sotto forma di immagini rielaborate appunto dal sogno alcune emozioni vissute durante il giorno precedente.

Come in *Sogno (ma forse no)* anche nel *musical* è presente

---

<sup>10</sup> Personaggi del *musical*: Lorna Page, Signor Norton Page, Charles Berton, Lily White, Amada (conosciuto col nome di Jimmy), René, Conte di Maurois, Winston Fairchild, Don Pablo Rodriguez, Edith, Kate, Anne, Rogers, il capo dell'orchestra, Simmons, il maggiordomo, Domestici, Musicisti, Invitati.

una collana di perle che 'gioca' un ruolo di assoluta importanza. Essa, donata a Lily dal suo spasimante Amada (Jimmy), è carica di poteri esoterici e misteriosi; Lily, data la gioiosa ricorrenza, la presterà alla sua giovane padrona come portafortuna; la stranezza di alcuni sogni, inspiegabili e singolari, sarà attribuita proprio al gioiello e ai suoi poteri occulti. Seguono cinque quadri onirici realizzati con un sagace gioco di incastro scenico, che hanno come contenuto la raffigurazione delle sensazioni della protagonista Lorna maturate nei confronti dei suoi spasimanti e che rappresentano alternativamente Lorna nel sogno, reso come la normale quotidianità, e Lorna cosciente, ma dormiente, nella sua camera da letto. Interessanti e significative, anche ai fini di una analisi psicologica, sono le didascalie dei quadri onirici.

Nell'atto II, scena II, la didascalia ci dà l'ambientazione del sogno: il salone del Castello della signora di Maurois, madre di Renè, in un vecchio castello di Francia.

Le pareti sono ricoperte di bella tappezzeria, l'ambiente è arredato con mobili antichi. Dappertutto c'è un'atmosfera d'altri tempi e si avverte che in questo ambiente nulla è cambiato da più di cent'anni. Quando la scena s'illumina, si scorge la signora di Maurois con un enorme mazzo di chiavi nella mano sinistra e passa un dito della mano destra qua e là su tutti i mobili, verificando che non vi sia polvere. Benché non abbia che cinquant'anni, ha l'aria di una donna vecchia, pettinata come quando aveva vent'anni, porta un vestito senza stile e senza tempo. Ci sono larghe porte doppie a destra, altre uguali in fondo a sinistra e una porticina davanti a sinistra. Sono le quattro del pomeriggio (p.34).

La didascalia appena riportata insiste su concetti spesso trattati da Pirandello. Sovente egli ambienta le sue opere in abitazioni antiche, affastellate di mobili vecchi, in cui si sente il tipico tanfo delle case vecchie. Numerose le novelle che agiscono in questo scenario (di seguito ne troveremo un riscontro in *E due!*, *Effetti di un sogno interrotto* e *Una giornata*). L'abitazione, la casa, non sono che una rappresentazione tipicamente inconscia del proprio io e raffigurano quella struttura del sé che informa su auto-percezione e auto-considerazione. Si tratta di una descrizione simbolica e funzionale che esprime il mondo di un io così come si percepisce. Lorna avverte che il suo pretendente Renè, Conte di Maurois, è un giovane già vecchio, all'antica, radicato a convenzioni ormai desuete. In una simile raffigurazione non è difficile scorgere una certa vena ironica, se non polemica, di un Pirandello sempre più attratto dalle novità d'oltre oceano, le nuove sollecitazioni provenienti da quella Broadway che tanto lo stava affascinando, a sfavore di una Francia o di un'intera Europa che in un certo senso lo affaticava ed esasperava. Il giudizio negativo sul giovane-vecchio francese, del resto è riservato anche allo spasimante inglese Winston Fairchilden (letteralmente piccolo fuoco o, se vogliamo, fuoco di paglia) e all'ispanico don Pablo Rodriguez.

L'America, rappresentata nel sontuoso e arioso bungalow dei signori Page, è la rappresentazione del sogno americano che

con chiara evidenza si contrappone agli ambienti quasi lugubri dei vecchi saloni opprimenti di una stanca e matrona Europa. La stessa descrizione della Signora de Maurois, con i suoi abiti «senza stile e senza tempo», vecchia già a cinquant'anni, è molto significativa se si considera il personaggio come il simbolo e la metafora di una società cristallizzata, arroccata ai suoi antichi e vetusti valori, ormai insignificanti quanto inapplicabili nel panorama di una civiltà interessata da profondi rinnovamenti. Le «larghe porte doppie» non fanno che acuire il senso di oppressione che traspare da ogni lato: per di più, esse sono gestite direttamente dalla matrona; ella ne decide arbitrariamente l'apertura e la chiusura tramite chiavistelli da lei opportunamente fermati o liberati: come un'austera carceriera, è l'unica a governare le chiavi raccolte in un enorme mazzo. Il sogno non fa che mostrare le conflittualità di due generazioni e di due visioni in forte contrapposizione tra loro, mondi che non usano più linguaggi comuni tali da consentire l'approdare ad un'unica, risoltrice definizione.

Ancora un contrasto tra due poli opposti, nel caso specifico, tra generazioni appartenenti ad epoche sideralmente lontane. Materia consueta per l'autore che in diverse opere imbastisce i piani rappresentativi intorno alle divergenze generazionali. È lo stesso *leitmotiv*, ad esempio, de *I vecchi e i*

*giovani*<sup>11</sup> del 1913, che ritrae personaggi «intrecciati da fili angosciosi, le cui passioni e miserie svaniscono – nella morte o nella follia – nello scacco irrimediabile delle illusioni»<sup>12</sup>. La didascalia di scena che apre la scena III dell'atto II rappresenta la riva di un ruscello in Scozia.

Il ruscello si trova sul bordo della scena, così che la riva fronteggi il pubblico. Ci sono arbusti e piccoli alberi; il suolo della riva è umido e fangoso. È mattina, di buon ora. Quando la scena inizia, Winston arriva lungo il sentiero a destra. Veste vecchi abiti adatti alla pesca ed è carico di una canna da pesca. Si può notare il suo entusiasmo dal passo e dai modi di fare. Lorna, vestita con un grazioso abito sportivo, è qualche passo indietro: cammina con meno entusiasmo (pp. 41-42).

Come per la scena precedente anche in questa didascalia è possibile rintracciare alcuni elementi che consentono una chiara lettura ontologica. Quello più significativo risulta essere proprio il ruscello, un luogo di separazione tra due mondi, l'uno fatto di terra, l'altro di acqua. Lo scenario in cui si riversa l'azione incide in modo significativo sullo sviluppo dell'azione (nel capitolo successivo l'elemento del fiume sarà analizzato in modo ancor più specifico nell'esame della novella *E due!*). Nella scena in questione

---

<sup>11</sup> Cff. L. PIRANDELLO, *I vecchi e i giovani*, in *Tutti i romanzi*, cit.

<sup>12</sup> R. CAVALLUZZI, *Pirandello: la soglia del nulla*, Dedalo, Bari, 2003, p. 23. Lo studioso, analizzando i «mondi illusori» della scrittura pirandelliana, riconosce che «l'inclinazione di fondo dello specifico letterario de *I vecchi e i giovani* mira a dissolvere, in vera conclusione, nello spazio e nell'opacità temporale del nulla la ruvidezza e l'incomprensibilità, l'impossibilità di senso del reale, contro cui i destini di «vecchi» e «giovani» vanno fatalmente a cozzare sicchè, i «mondi illusori» non finiscono per costituire, per Pirandello, solo l'obiettivo di un assunto critico demistificante, bensì la realtà che tende a permeare interamente di sé la sua stessa visione delle cose», *ivi*, pp. 22-23. L'osservazione appare di notevole significato non soltanto per l'immediata questione dello scoglio generazionale ma anche (e forse soprattutto) per la disamina delle opposizioni interiori, a cui ci stiamo dedicando in questo lavoro. Il contrasto tra i mondi dormienti dell'io, che giacciono nei fondali del subconscio, e quelli più vivaci, alla costante ricerca di forme nuove, sembra decalcare i temi ontologici della osservazione, l'indagine dell'io e delle sue autenticità. Questo contrasto trova un *limen*, proprio nei punti di congiunzione tra le due entità: il sogno.



il fiume non rappresenta soltanto il luogo ambito per esercitare uno sport, appunto la pesca, ma è anche il bordo su cui la protagonista si trova, sospesa tra dimensioni incerte e franose: la riva è infatti ricoperta da una fanghiglia umida e scivolosa che non solo fa vacillare la protagonista, ma si rivela come un contesto inopportuno per la grazia e le aspirazioni di lei, che ora sopporta lo “svago” del suo spasimante senza entusiasmi, invasa dalla noia.

Il fiume è un altro *limen*, una separazione netta tra mondi ormai incerti, un bordo esistenziale che spinge protagonisti irresoluti a compiere salti verso l'ignoto. Oltre *quel* bordo, nell'acqua di *quel* fiume, giace l'abisso indecifrabile del subliminale, il proprio inconscio che, a differenza dell'ignaro mondo razionale, sa che determinate scelte potrebbero rivelarsi infauste. La certezza dell'inconscio lucido e consapevole si spinge fin nel conoscibile della logica e della ragione per gettare gli illuminamenti necessari ad una più autentica comprensione e valutazione. L'inconscio usa il linguaggio del vero formando un fastello di segni che 'parlano' di necessità esistenziali e che escludono forme asettiche ed estranee. Il mondo e il modo in cui questi segni si riproducono è quello del sogno. Lorna, trasferita nell'itinerario onirico costruito dal suo subliminale, ha l'occasione di percepire quanto la sua entità vera intenda rivelarle: Winston, René e Pablo non sono gli uomini adatti a lei.

Le incertezze del razionale, legato a dinamiche estrinseche

e illusorie, crollano di fronte alla spinta propulsiva delle necessità e delle prerogative autentiche dell'io, fatte di sostanze vitali assolute e irreprensibili. Lorna, rosa dalle incertezze, trova quale sodale amico il suo inconscio che attraverso la finestra sull'*oltre* le mostra la strada giusta da seguire. L'inconscio ha consapevolezza di ciò che la razionalità ignora. Nella scena IV dell'atto II l'ambientazione è un *cabaret* di Buenos Aires:

Il locale è affollato da allegri invitati a nozze, che si lanciano coriandoli, rubini di carta e piccole palle di cotone. Tutti i tavoli sono occupati, tranne uno, il primo a sinistra, che è riservato. Un'orchestra sulla scena sta terminando il ritornello di *In Argentina*. Qualche istante dopo, la scena si illumina. Lorna e Pablo entrano dal fondo. Il direttore d'orchestra, il cameriere, le venditrici di fiori e sigarette festeggiano rumorosamente l'arrivo di Pablo. Tutti lo conoscono (p. 47).

Lorna è una giovane donna pura. La sua ingenuità nei confronti della vita e del mondo la fa apparire, per alcuni tratti, una ragazza sprovveduta e frivola. Attraverso questo personaggio sembra che Pirandello abbia voluto esaltare le virtù (anche morali) di una generazione di giovani ritenuti da alcuni ribelli e irriverenti, che invece posseggono le doti giuste e sane per rifondare una società di sicuri valori. In questo ritratto forse si cela una fiduciosa aspirazione che un intellettuale come Pirandello (insieme a tanti altri intellettuali a lui coevi) nutriva fortemente. È la ragione per cui una certa immoralità del 'donnaiolo' Pablo non può che infastidire Lorna che nonostante la giovane età possiede

già spiccate capacità di discernimento. I luoghi frequentati da Pablo, i bordelli argentini, non potrebbero mai diventare i suoi luoghi. Ed è ironica e delicata quando nel sogno fa capire al suo spasimante che in fondo loro due hanno ben poco da condividere. Ma ciò che risulta davvero eclatante è l'artificio adottato da Pirandello poiché una tale consapevolezza, ancora una volta, non proviene dal mondo razionale di Lorna ma da quello irrazionale e subliminale direttamente suggerito dalle latebre inconoscibili dell'io, da quel «sottosuolo di memorie»<sup>13</sup>, per parafrasare il noto testo di Dostoevskij, unico comparto dell'io atto al disvelamento delle verità, per quanto spaventevoli ed orribili esse siano.

L'inconscio di Lorna non riesce a non essere sincero con ella; esso sa e tenta il rinsavimento del razionale suggerendo una soluzione dettata dalle espressioni del sogno che ora si configurano come risultato di un naturale sincretismo tra le aspirazioni vere e le logiche della ragione. Nella scena I dell'atto III l'ambientazione è la giungla amazzonica:

Ci sono immense piantagioni di cocco. In fondo a sinistra un baobab gigantesco stende i suoi rami enormi. Nel fondo si trovano dei massicci indigeni selvaggi. L'orchestra dà inizio ad un blues che si trasforma, poco a poco, in musica di tempesta, mentre tuona e lampeggia. La tempesta all'improvviso si fa violenta, poi si infuria durante la cerimonia di danze che segue.

---

<sup>13</sup> Cfr. F. DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, Garzanti, Milano, 2011. Significativo il seguente passo: «Nei ricordi di ogni uomo ci sono cose che egli non svela a tutti, ma forse soltanto agli amici. Ce ne sono altre che non svelerà neppure agli amici, ma forse solo a se stesso, e comunque in gran segreto. Ma ve ne sono, infine, di quelle che l'uomo ha paura di svelare perfino a se stesso, e ogni uomo perbene accumula parecchie cose del genere. Anzi: quanto più è un uomo perbene, tante più ne ha. [...] Si può essere completamente sinceri almeno con se stessi e non avere paura della verità intera?», *ivi*, p. 46.

È mezzanotte, e i Futù – una tribù selvaggia di negri brasiliani – celebrano una cerimonia religiosa per calmare gli dei del tuono e dei lampi. Quando il sipario si alza, sei negri, imbacuccati con strane maschere che raffigurano teste di tori e leoni, si slanciano sulla scena danzando. Si preparano all'ingresso del loro capo. Il corpo di questi uomini è completamente unto di olio e il loro sommario abbigliamento consiste in alcune pelli di animali. Fanno il giro della scena; poi, il loro capo, Bakar Demba, entra danzando anche lui. La danza continua e lo stregone della tribù entra, accelerando il ritmo. Tuttavia, tutta la danza, dall'inizio alla fine, risulta molto sensuale. La maschera dello stregone è davvero impressionante e porta dei campanelli sopra le pelli. Arriva infine una strega, la sola donna ammessa a prendere parte alla cerimonia religiosa. Il suo corpo è tutto unto come quello degli uomini e anche lei porta una maschera. A partire dal suo ingresso la danza si fa ancora più sensuale e veloce. Proprio dopo un lampo e un colpo di tuono, si sente il rumore di un aereo. I negri, atterriti e superstiziosi, diventano adesso frenetici, credendo che questo suono sconosciuto significhi la visita di spiriti malvagi. Quando arrivano al colmo dell'esaltazione, Charles e Lorna appaiono al centro della scena, dallo sfondo, pallidissimi e biondissimi: Lorna ha perso il suo cappello e i suoi capelli d'oro fanno contrasto in mezzo a tante pelli nere (pp. 53-54).

Un'altra scena di forte impatto è quella successiva che rappresenta un nuovo sogno della protagonista, ora ambientato nella foresta amazzonica. Tra i regali offerti a Lorna per il suo compleanno quello che certamente aveva assunto per lei un forte valore simbolico era stato il brevetto di volo donatole dall'amico fraterno Charles. Decidono così di partire l'indomani per una città del sud America e la sola idea stuzzica visibilmente la protagonista che fremente e vuole subito mettersi al volante del veivolo.

L'ultimo sogno rappresenta il gruppo dei quattro amici (Lorna, la sua cameriera Lily, Charles e il suo assistente Jimmy), costretti ad improvvisare un atterraggio di emergenza a causa di un'avaria al motore dell'aereo. Ma i superstiti dovranno scontrarsi con una tribù di cannibali, già pronti a divorare le carni bianche di Charles e di Lorna. Jimmy, prendendo in mano la situazione, ostacola il violento piano del capo tribù asserendo di essere lui stesso appartenente alla loro stirpe poiché nipote di un vecchio loro capo. A riprova esibisce la collana di pietre che, in segno di simpatia, aveva donato a Lily, e che a sua volta aveva prestato a Lorna come portafortuna per il viaggio. La collana e la parola magica "Hamadaluh" pronunciata da Jimmy, dissuadono i neri ad uccidere la coppia a patto che Lorna accetti di prendere come suo sposo proprio l'amico fraterno Charles.

La didascalia riporta ai primi studi di poeti e di artisti di matrice espressionista e surrealista, come Strindberg, Artaud, Van Gogh, e inscena il turbamento estremo della protagonista, nella sua dimensione più lugubre e angosciante. L'aereo su cui viaggiano Lorna e i suoi amici più intimi, tra cui Charles, crolla in un luogo selvaggio della foresta amazzonica. È come se il suo inconscio avesse deciso finalmente di scuoterla facendola piombare nella sua profondità più ancestrale, agli albori di una civiltà che ancora venera animali ed elementi della natura.

La protagonista è giunta alle sue verità originali; e lì che

incontra i simboli di una «storia da fare», tutta da scrivere, data alla sua sola purezza selvatica. E in un gioco turbolento di effetti e artifici scenotecnici, tra lampi e rumori stridenti, danze tribali, musiche inquietanti, le angosce di Lorna trovano una chiarificazione ulteriore, ora determinante<sup>14</sup>. Le sue incertezze, ormai delucidate attraverso i linguaggi onirici dell'inconscio, ricevono il colpo ferale nella scena topica di tutta l'azione: messa alle strette dai 'folli' selvaggi e vedendo minacciata l'incolumità del suo Charles, Lorna comprende che non potrebbe fare a meno di quell'uomo, fin ora visto solo come amico.

Tutte le forze arcaiche del suo vissuto, mosse dalla necessità di rivendicare il proprio ruolo all'interno del suo *Erlebnis* esistenziale più autentico, pervengono alla coscienza di Lorna attraverso i mezzi dirompenti dell'inquietudine e della paura. Irrompono drammaticamente azionando i sensi più vulnerabili e vitali della protagonista-sognante e si trasferiscono in forme espressive assurde, destabilizzanti, angosciose. Orribili e violente, le pulsioni subliminali dell'io, ormai intrattenibili, transitano sul piano razionale sospinte con energia dalle forze del subliminale.

I selvaggi della tribù dei Futù, i folli, ritratti come aborigeni di una civiltà abbozzata, hanno ben chiaro il senso della ritualità e del sacrificio; usano i segni e i simboli conferendo ad essi quell'ineludibile senso che rivela, celandolo, il mistero;

---

<sup>14</sup> Si tratta dell'unica scena dal sapore tipicamente pirandelliano accostabile, per tipologia di contenuti, a quelli rappresentati in *Sogno (ma forse no)*, precedentemente analizzato.

distribuiscono all'interno della dimensione grupppale i ruoli deputati dell'autorità (come il capo tribù, lo stregone, la maga, etc.), e con essi regolano il vivere civile. Il senso alto del loro agire assume aspetti di un elevato valore tragico come nella costruzione di un *epos* collettivo ed esistenziale; sono anzi alla ricerca di un *tragos*, una vittima sacrificale da offrire alle loro divinità. Spaventati dal crollo dell'aereo che vedono come un segno divino, individuano nell'uomo bianco Charles la vittima da offrire agli dei. Colta da terrore, spaventata per l'imminente morte del suo amico, Lorna comprende che non potrebbe sopravvivere senza di lui. *L'auctoritas* dei selvaggi, ossia la preminenza delle entità autentiche del subliminale, mostreranno alla giovane donna il naturale approdo del suo sentimento: è Charles che ora ella amerà con consapevolezza.

Come in *Sogno*, (*ma forse no*) anche nel *musical Proprio così* assume un valore singolare la collana di perle, che qui ha il senso di un vero e proprio viatico, elemento ermetico che, grazie ai suoi poteri magici, ha la capacità di trasmigrare da un piano all'altro, dal cosciente all'inconscio. Una trovata 'esoterica', mondo da cui Pirandello era fortemente affascinato che lascerebbe, avvolto nelle nebulose dell'inconoscibile, il mistero dell'incerto, dei luoghi *oltrani*, perpetuando così il loro potere di fascinazione. La I scena dell'epilogo è in questo senso illuminante. L'ambientazione ritrae ora la camera da letto di Lorna:

È il mattino successivo alla festa in suo onore. Quando si alza il sipario, la scena è avvolta dall'oscurità poi, pian piano, si vede spuntare il sole attraverso le tendine della finestra e si vede Lorna ancora addormentata nel suo letto. Lily entra vestita da aviatrice. Va alla finestra e la spalanca. La luce del giorno penetra dappertutto. Lorna si sveglia dal suo lungo sogno, stira le braccia e sbadiglia (p. 68).

Lorna 'cosciente' non aveva adeguatamente riflettuto su chi dovesse diventare il suo fidanzato (e quindi il suo sposo), e forte era stata la pressione esercitata dagli spasimanti e dagli amici che la spingevano verso una pragmatica conclusione. Tutta la tensione del razionale si era riversata nel mondo incosciente in cui ogni pulsione si era rivelata con precisione e chiarezza, mostrando addirittura gli inconvenienti ai quali Lorna sarebbe potuta incorrere nel caso in cui avesse optato per l'uno o per l'altro spasimante. In tal modo si esplicita quel comparto emozionale così vero e intimo, fino a quel punto sconosciuto alla stessa Lorna 'cosciente', ora tangibilmente rivelato e visibile anche a chi è fuori dal sognante, quindi allo spettatore. E come nella straordinaria «triangolazione delle ambiguità»<sup>15</sup>, teorizzata da Fraenkel, e così tante volte riscontrata ad esempio nelle opere di Sofocle, lo spettatore diventa testimone delle emozioni e dei pensieri della protagonista addirittura prima che ella stessa possa maturarli.

Le scene a ridosso tra il secondo atto e l'epilogo sono tra le più significative, sia per contenuto che per costruzione testuale.

---

<sup>15</sup> E. FRAENKEL, *Pindaro, Sofocle, Terenzio, Catullo, Petronio: corsi seminariali di Eduard Fraenkel, Bari, 1965-1969*, a cura di R. RONCALI, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1994, p. 73.



La quinta scena del secondo atto infatti è basata su un forte quanto sottile inganno per lo spettatore: è davvero difficile stabilire se si tratti di un sogno o della realtà, se la scena rappresenti, cioè, il dialogo tra Lorna e la cameriera prima, e Lorna e l'amico Charles dopo, ritratti nella loro dimensione reale, oppure in un altro sogno di Lorna. Una questione davvero complicata che sarà rivelata soltanto alla fine.

L'epilogo inscena il risveglio di Lorna. Impressionata dai suoi presunti poteri si spoglia della collana – che Lily realmente le aveva fatto indossare – facendo intuire che quei sogni così strani potrebbero essere causati proprio da quell'oggetto. Si prepara e torna in sala. Tutti attendono la bella signorina Page, soprattutto i tre spasimanti che sono ansiosi di conoscere il suo responso. Ed ella li accontenta comunicando il nome di colui che sarà il suo fidanzato: non si tratta del francese René, ma neanche dell'inglese Winston, né tantomeno dell'argentino Pablo. Lorna ha finalmente capito che il suo sposo ideale è Charles, l'uomo che da sempre le è stato accanto e che ama profondamente. Tuttavia invita il prescelto a stare attento perché lei sa di essere una ragazza esigente e gli concede un ultimo consiglio: il suo uomo deve essere come un cocktail, deve avere un po' tutto ciò che è buono, ossia l'eleganza di René, la giocosità di Winston e la passionalità di Pablo. Insomma deve essere un amore d'uomo.

Il teatro e il sogno, abili giochi espressivi, entrambi

connaturati all'individuo ed insopprimibili per loro stessa natura, ubbidiscono a principi di finzione e di premeditazione:

Il *musical Proprio così* tratta, in forma leggera ed innovativa, il problema *dell'altro io*, mettendo in scena una sorta di conflitto tra l'io subcosciente e quello cosciente: in *Just like that* è il sogno che crea la catarsi necessaria perché, senza soluzioni di continuità, il sogno divenga la catarsi stessa<sup>16</sup>.

La *finzione* è più facilmente assimilabile alla dinamica del sogno e assume senso e valore attraverso strutture che si sostituiscono con altre: la contiguità fra sogno e finzione si determina proprio per l'evanescenza dei due elementi; la *premeditazione*, il «teatro come il sogno», esiste soltanto nella mente di chi l'ha immaginato. Il racconto del teatro è più che altro ubbidiente a un principio ossessionante in ragione del quale tutto ciò che è pensato deve essere necessariamente costituito<sup>17</sup>.

La produzione letteraria risalente agli anni maturi vede lo scrittore siciliano alle prese con vivaci sperimentazioni, sia per tematiche e contenuti e sia per generi di scrittura: il *musical* e il cinema rientrano proprio in questa fase di nuove frontiere; nel *musical Proprio così* il sogno è al contempo fine e mezzo, in una sovrapposizione dai bordi quasi perfettamente aderenti, dove l'onirico e la realtà sono fusi in un'unica essenza.

Il sogno crea la realtà e determina la scelta che la

---

<sup>16</sup> L'espressione, di mano anonima, è tratta dal primo foglio del regesto conservato nella Biblioteca- Museo "Luigi Pirandello" di Agrigento, Raccoglitore n. 38, Fascicolo 6263.

<sup>17</sup> Cfr. A. MANGO, *op. cit.*, pp. 7 e segg.

protagonista Lorna persegue nella sua sfera vitale. Ciò è reso possibile dalla stessa natura del sogno in relazione al vissuto del sognante. Durante l'azione del tempo onirico il personaggio che sogna è colto nel momento di massima intimità, nell'attimo in cui difese e resistenze sono annullate; stando a quanto suggerisce Baldi, la scelta del narratore – di inserire il sogno all'interno di una sua opera – «è un modo per ovviare alla caduta delle barriere della repressione, concedendo al lettore (e allo spettatore) uno sguardo “mediato” nella psiche dei personaggi»<sup>18</sup>. Il sogno, che è visione di pulsioni e desideri, funge da caleidoscopio per una lettura ermeneutica dell'individuo; per quanto illusorio possa apparire si presenta con una sua trama, rappresenta una vicenda che è sempre espressione di un *Erlebnis*. L'analista o il creatore d'arte che decidessero di esplorare o usare il sogno come narrazione hanno l'onere di comprenderne i linguaggi e di scandagliarne i contorni. Soltanto la comprensione dei veri significanti allusivi e metaforici delle 'apparenze' oniriche, possono condurre ad un risultato analitico o espressivo. È nella prerogativa del creatore d'arte trasferire gli elementi dal piano metafisico della fantasia, e quindi del sogno, a quello fisico della rappresentazione: una «metafisica di linguaggi e gesti» per parafrasare un pensiero di Artaud<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> V. BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia, 2010, p. 73.

<sup>19</sup> Risulta appropriata e suggestiva la riflessione di Artaud allorquando afferma: «Trarre le estreme conseguenze dai mezzi di spettacolo significa farne la metafisica, e penso che nessuno possa opporsi a questo modo di considerare il problema. E fare la metafisica del linguaggio, dei gesti, degli atteggiamenti, della scenografia, della musica, dal punto di vista teatrale, significa, mi sembra, considerarli in rapporto a tutti i modi in cui possono entrare in contatto col tempo e

Pirandello usa la materia del sogno proprio perché essa è intrisa di purezza, di fascinazione misterica e sensazionale e ne avverte la potenza evocatrice; egli ha il merito di riprodurla con finezza artistica in azione, trascinandola dal mondo della fantasia a quello del reale.

Tutti questi aspetti trovano spazio nella produzione di Pirandello in una fase che definisce il sentiero dell'onirico come materializzazione di una realtà *altra*. Il sogno sembra avere una vita tutta sua, autonoma anche rispetto al sognante. A conforto di questa tesi è la stimolante riflessione proposta dalla De Lancastre, allorché afferma che in Pirandello «il sogno transita sul piano del pragma: [...] la realtà è una continuazione del sogno»<sup>20</sup>. Con questa chiave di lettura si apre un nuovo orizzonte di riflessione su una drammaturgia già così ricca di sollecitazioni, una prospettiva in cui il testo *Proprio così* tende a significare un nuovo, ulteriore spartiacque tra un prima e un breve poi dell'autore stesso. Egli stesso sembra trovare una gratificazione inaudita e fibrillante dalle intuizioni della sua attività creatrice. In una lettera del '29, indirizzata a Marta Abba, Pirandello, con un certo entusiasmo e il candore solito che contraddistingue soprattutto una certa scrittura, dice:

---

col movimento. Dare esempi obiettivi di questa poesia mi sembra difficile, quanto comunicare a parole il senso della qualità particolare di un suono [...]. Ciò è prerogativa dello spettacolo, e può determinarsi soltanto sulla scena». Cfr. A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double* (1964), trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. MORTEO e G. NERI, Einaudi, Torino, pp. 163-164.

<sup>20</sup> M. J. DE LANCASTRE, *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Sellerio, Palermo, 2006, p. 101.

Non ho mai tanto desiderato d'esser folle quanto adesso. Soltanto la follia può darci tutto ciò che la sorte ci ha negato (e) [...] tutti dormendo siamo folli; (con la sola differenza che) ai folli il sogno dura anche coi sensi svegli. E di questi giorni (cosa per me rarissima) provo – e non so da che cosa dipenda – il piacere e l'angoscia dei sogni. Ah, vendicarsi, dormendo, di tutti i pudori e di tutta la logica del giorno! Rovesciare con beata tranquillità tutte le cosiddette verità più fondate! Ammettere con salutare soddisfazione le più ridicole contraddizioni a codeste rispettabili verità! Moltiplicare tre per tre diciotto, quattro per cinque sessantanove, con l'agile sicurezza di chi possiede ormai istintivamente la più elementare e ovvia delle nozioni, e praticarla così, con la massima serietà e senza far ridere nessuno. Ora, se il sogno è una breve follia, pensa che la follia è un lungo sogno, e immagina come debbano essere beati i folli<sup>21</sup>.

Nella commedia musicale coesistono caratteri nuovi, per genere e struttura, che si impernano intorno a quelli più tipicamente tradizionali della nutrita scrittura pirandelliana; fattori che abbisognano di ulteriori approfondimenti, che ancora chiedono di essere decifrati ed analizzati ai fini di una esplorazione chiarificatrice dell'universo esistenziale, mentale e letterario dello scrittore.

---

<sup>21</sup> Cfr. B. ORTOLANI (a cura di) *Lettere a Marta Abba*, Meridiani-Mondadori, Milano, 1995, p. 208.

## **PARTE SETTIMA**

Per un approccio ermeneutico delle novelle

di Luigi Pirandello



## CAPITOLO I

### Racconti di sogni nelle novelle

*Tu ridi, La realtà del sogno ed Effetti di un sogno interrotto.*

Sono molte le opere in cui Pirandello affronta il tema del sogno, sia con funzioni e sia come traiettorie varie, ma sempre utili a illuminare l'aura inconoscibile che compendia l'Io assoluto. L'uomo non può ignorare l'esistenza di luoghi nascosti e misteriosi della mente e dell'inconscio: commetterebbe l'errore di limitarsi al visibile e al razionale, tralasciando un intero comparto, vivo e pulsante, che di fatto determina azioni, scelte quotidiane e sentimenti. Si tratta di un campo di riflessione di elevato ingegno che nasce dall'esigenza di ricollocare l'individuo in una sfera più autentica, esigenza che trova una risposta nel riequilibrio tra la componente razionale e quella irrazionale.

La materia del sogno nella scrittura pirandelliana afferisce, come si è visto, soprattutto alla produzione novellistica, ma anche ai romanzi e ai drammi. In una fase più matura Pirandello sperimentò il forte potenziale evocativo e onirico anche in altre forme espressive, come il cinema o la pittura.

Il sogno è uno «psico-oniro-dramma», per citare



un'espressione di Resnik<sup>1</sup>, in cui personaggi ed elementi sono una parte della psiche del sognante e un suo riflesso; lo psicodramma si rivela come la sede più congeniale per ridare vita alle astrazioni dei sogni.

Anche nel romanzo *Il turno*<sup>2</sup> del 1902 emergono, come polvere sedimentata dall'inconscio del personaggio di Bettina, alcuni elementi che forniscono un'idea dell'uso che Pirandello fa delle visioni oniriche: per quanto irreali ed irrazionali, i sogni nascondono germi di verità sopite e affidate ai recessi della memoria per riaffiorare improvvidamente, senza volerlo, a suggerire un messaggio. Ne *Il turno* si narra del progetto di don Marcantonio Ravì di dare in moglie la giovane figlia Stellina a Don Diego Alcozèr, che è vecchio ma assai ricco e veterano di ben 4 matrimoni e altrettante vedovanze. Se la figlia lo sposterà, alla morte del vecchio (morte che non può tardare!), ella sarà ricca e potrà sposare il suo spasimante Pepè Alletto, un giovane un po' sciocco e vanesio di cui ella è innamorata, il quale perciò dovrà attendere il suo "turno". Il progetto va in porto: don Diego Alcozèr sposa Stellina tra i commenti malevoli della città. Avviene però che don Diego, vicino alla giovane sposa, si sente sempre più arzilla e vegeto e non mostra nessuna intenzione di lasciare questo mondo, con il disappunto di Stellina che non si rassegna ad un matrimonio così assurdo. A questo punto interviene

---

<sup>1</sup> S. RESNIK, *Sul fantastico*, cit., p. 184.

<sup>2</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Il turno*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, pp. 257 e segg.

l'avvocato Ciro Coppola, cognato di Pepè, essendo vedovo di una sorella di lui. L'avvocato è un uomo violento e irascibile che con modi piuttosto brutali riesce ad ottenere l'annullamento del matrimonio di Stellina per vizio di consenso. Ma nemmeno questa volta è arrivato il suo turno. Stellina, ricevendo insistenti richieste dall'avvocato, decide di sposarlo. Giungerà infine il turno di Pepè soltanto quando l'avvocato muore di colpo apoplettico durante una furibonda discussione in tribunale col procuratore del re.

Un punto chiave della vicenda è proprio un sogno della signora Alletto. Ella nella rappresentazione inconscia decide di offrirsi in moglie a Diego Alcozér in cambio di Stellina:

Contemporaneamente, nel lettuccio accanto, donna Bettina, che non aveva più, proprio, la testa a segno, faceva un sogno assai strano. Le pareva di vedersi comparire don Diego sorridente, e cerimonioso; le si inchinava con una mano sul cuore, le s'inginocchiava ai piedi, poi le prendeva una mano e gliela baciava sospirando: «Oh, Bettina, in grazia dell'antico amore!». Allora ella scoppiava a ridere, e don Diego, ferito da quel riso, le proponeva questa tarda ammenda: avrebbe ceduto la moglie troppo giovine per lui, a Pepè, a patto che donna Bettina lo accettasse per marito: «Unione dei due vecchi che pensano alla pace, unione di due giovani che ardono d'amore...»<sup>3</sup>

Se da un lato il sogno conferma il possessivo amore materno della donna, dall'altro ne rivela la non sopita vitalità erotica. Al tempo stesso, conferma Ganeri, esso ha «lo scopo di introdurre un elemento riequilibratore, di fronte a tanta dilagante

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 266.

«pazzia» senile»<sup>4</sup>. La funzione che il sogno esercita in quest'opera è, come in altri casi, funzionale alle rappresentazioni delle vere istanze dei personaggi. Il sogno è un ambito 'puro' dell'individuo; in esso coesistono le componenti essenziali della persona, caratterizzate da un fortissimo vitalismo e raccolte dal grande contenitore della memoria. Esse emergono irrazionalmente, rielaborate da criteri che secondo Pirandello, come abbiamo visto, restano inconoscibili e inafferrabili, avvolti da un'aura di mistero.

Il caso del sogno della signora Bettina induce a credere che ella abbia rielaborato nella visione onirica sensazioni e riflessioni maturate nella dimensione reale e razionale. Forse prova un certo rimorso per aver indotto il figlio Pepè ad accettare una situazione decisamente 'forzata' e trascurando ciò che invece il giovane vive con un certo imbarazzo nel vedere la giovane amata data in sposa ad un vecchio per puro opportunismo. Come è anche probabile che ella proietti sul figlio quelle aspirazioni carnali apparentemente sopite ed ora rivivificate, anche se vissute solo come sublimazione. Fatto sta che dopo il sogno ella è come se si rabbonisse, come se diventasse più remissiva, come se avesse compreso il vero delle cose, grazie alle assurdità, ma anche alle verità espresse dal mondo onirico.

Ma ancora più eclatanti risultano le rappresentazioni oniriche nelle novelle. In esse il concetto di *funzione*, di cui si è

---

<sup>4</sup> M. GANERI, *Pirandello romanziere*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz), 2001, p. 49.

appena discusso, diventa ancora più evidente ai fini di una trattazione ontologica delle opere di Luigi Pirandello.

Le novelle in cui sono esplicitamente presenti racconti onirici sono: *Tu ridi*, *La realtà del sogno* e *Effetti di un sogno interrotto*.

I. Pubblicata nel 1912 sul «Corriere della sera», la novella *Tu ridi*<sup>5</sup> fu successivamente inserita nella raccolta *Novelle per un anno*. Il titolo si rifà alle parole intrise di rabbia della moglie del 'povero' signor Anselmo che è accusato di ridere, ogni notte, nel sonno. Si tratta forse di sogni liberatori o di piacevoli compensazioni di una vita reale piuttosto squallida e fin troppo ordinaria; ciò che traspare con evidenza è che quel riso ha il sapore di una liberazione che alla fine della novella si rivela illusoria. Ogni notte dunque egli è svegliato dalla moglie che, indispettita per le sue risate, scarica su di lui gelosie e frustrazioni. Egli non ricorda mai quello che sogna e spera che quei sogni lo facciano volare lontano dalla realtà. Il conforto del sogno, però, decade quando Anselmo se ne ricorderà i contenuti: un quadro anomalo e grottesco che ha per protagonisti i suoi colleghi di lavoro. Nella delusione amara egli si rassegna sentendosi sfortunato anche nel sogno.

Che birbonata – scappò detto allora al signor Anselmo. – Dico esser lieto, almeno in sogno, signor dottore, e non poterlo sapere! Perché io le giuro che non ne so nulla!! Mia moglie mi scrollò, mi gridò: «*Tu ridi!*» e io resto balordo a guardarla in

---

<sup>5</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Tu ridi*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. II, tomo I, pp. 391-398.

bocca, perché non so proprio né d'aver riso, né di che ho riso. Ma ecco qua, ecco qua: c'era alla fine! Sì, sì. Doveva esser così. Provvidenzialmente la natura, di nascosto, nel sonno lo aiutava. Appena egli chiudeva gli occhi allo spettacolo delle sue miserie, la natura, ecco, gli spogliava lo spirito di tutte le gramaglie, e via se lo conduceva, leggero leggero, come una piuma, pei freschi viali dei sogni più giocondi. Gli negava, è vero, crudelmente, il ricordo di chi sa quali delizie esilaranti; ma certo, a ogni modo, lo compensava, gli ristorava inconsapevolmente l'animo, perché il giorno dopo fosse in grado di sopportare gli affanni e le avversità della sorte<sup>6</sup>.

Il signor Anselmo è egli stesso stupito delle sue reazioni, di un comportamento non propriamente idoneo al suo modo di essere e di comportarsi; ma resta affascinato e quasi confortato da quella che qualifica come occasione: il mondo dei sogni, la sua parte irrazionale gli permette di vivere le gioie che la realtà del quotidiano stenta a mostrargli; si bea così di inconsapevoli delizie, che hanno il sapore della beffa proprio perché concesse ma non ricordate: una felicità inconsapevole di cui egli non può avere memoria. E meglio sarebbe non averne se si considera la reazione scatenata a seguito del sogno.

Purtroppo però anche questa illusione doveva perdere il signor Anselmo. Gli avvenne una volta, per combinazione, di ricordarsi d'uno dei sogni che lo facevano tanto ridere ogni notte. (...) Il signor Anselmo, svegliandosi, col riso rassegnato d'improvviso su le labbra, sentì cascarsi l'anima e il fiato. Oh Dio, per questo dunque rideva? Per siffatte scempiaggini? Contrasse la bocca, con profondo disgusto e rimase a guardare innanzi a sé. Per questo rideva! Questa era tutta la felicità, che

---

<sup>6</sup> L. PIRANDELLO, *Tu ridi*, cit., pag. 767.

aveva creduto di godere nei sogni! Oh Dio.. Oh Dio..<sup>7</sup>

Nel sogno il protagonista ride per una proiezione della realtà che si paleserà presto come illusoria, teatrale e assurda, più di quella che egli è costretto a vivere nella blanda reiterazione dei gesti quotidiani: un accenno al gesto grottesco. Scrive Bronowski: «Riso inconsapevole e riso irrisorio sembrano costituire i due poli dialettici di una fase evolutiva della natura umana e rimanda all'umorismo esteriorizzato, al paradosso degli eventi che da un lato coglie il grottesco e dall'altro mostra la illusorietà della vita»<sup>8</sup>.

Nella novella *Tu ridi*, Pirandello utilizza il sogno per esporre la sua concezione umoristica della vita. Nemmeno nel sogno è data la felicità, soprattutto quando non se ne ricordano i contenuti, né si possono decrittare secondo mezzi cognitivi e razionali. La conoscenza, il ricordo del sogno e la sua trama, procurano nel protagonista una ennesima infelicità: è così deludente quanto ha sognato che quel riso ora diventa amaro, provocando una profonda insoddisfazione.

II. *La realtà del sogno* (1914)<sup>9</sup>, insieme con le novelle *Nel gorgo* e *Cinci*, darà vita nel 1934 al dramma *Non si sa come*.

Nella novella *La realtà del sogno*, oltre a quello onirico, si trattano anche altri aspetti particolarmente cari a Pirandello come

---

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 769-780.

<sup>8</sup> C. BRONOWSKI, *Ridere e non ridere. Una trasposizione tematica della novella Tu ridi di Luigi Pirandello*; in *Dalla letteratura al film*, Atti del convegno internazionale, (Omoluc 20-21 ottobre 2005), in «Romanica Olomucensia XVI», numero monografico, 2006, p. 181.

<sup>9</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *La realtà del sogno*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, tomo I, pp. 480-490.

il rapporto tra *finzione* e *realtà*. Un rapporto complesso, metafora del conflitto tra le relazioni del mondo fisico e quello metafisico, razionale e irrazionale, conscio e inconscio. Su questo tema una riflessione suggestiva è stata proposta da Enzo Lauretta che ha osservato come la realtà sospinga l'uomo «verso sentimenti mutabili e che generano sovente un vero e proprio mascheramento sociale»<sup>10</sup>.

Nella novella *La realtà del sogno* Pirandello torna sul concetto di *finzione*, sicuramente frequente in tutta la sua produzione, che egli definisce ora in modo chiaro e preciso:

Fingiamo tutti spontaneamente, non tanto innanzi agli altri, quanto innanzi a noi stessi; crediamo sempre di noi quello che ci piace credere, e ci vediamo non quali siamo in realtà, ma quali presumiamo d'essere secondo la costruzione ideale che ci siamo fatta di noi stessi<sup>11</sup>.

Per Pirandello il mondo onirico, della immaginazione, dell'irreale ha una potenza ulteriore, più vera, un carattere di assoluta autenticità rispetto al mondo del concreto e del reale, spesso imbrigliato da schemi sociali che ne condizionano l'agire. L'inconscio, il mondo puro dell'io, è così il linguaggio più vero e naturale, in grado di assumere una forma nel sogno.

Ancora, nella *Realtà del sogno*, la protagonista, oppressa dalla gelosia, sfoga le sue pulsioni nel sogno, arrivando nella elaborazione onirica a tradire il marito. Pur trattandosi di un

---

<sup>10</sup> E. LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio «fuori chiave»*, Milano, Mursia, 1980, p. 147.

<sup>11</sup> L. PIRANDELLO, *La realtà del sogno*, cit., p. 484.

accadimento non reale ella sente veramente il peso del tradimento fino a scagliarsi contro il marito e il suo migliore amico, coprotagonista della trama onirica. L'inevitabile esito è quello di passare per matta.

Fu nel sogno la rivelazione. Cominciò come una sfida, quel sogno, come una prova, a cui quell'uomo odiosissimo la sfidasse, in seguito alla discussione avuta con lei tre sere avanti [...]. Che c'era di male? No no, nulla, nulla di male. Ma... oh Dio, no... egli s'indugiava perfidamente nella carezza... no, no... troppo... e... Vinta, perduta, dapprima senza concedere, cominciava a cedere, non per forza di lui, no, ma per il languore spasimoso del suo stesso corpo; e alla fine... Ah! Balzò dal sogno convulsa, disfatta, tremante, piena di ribrezzo e d'orrore. Guatò il marito, che le dormiva ignaro accanto [...]. Ecco: ella lo aveva tradito in sogno; tradito, e non ne aveva rimorso, no, ma rabbia per sé, d'essere stata vinta, e rancore, rancore contro di lui, anche perché in sei anni di matrimonio non aveva saputo mai, mai farle provare quel che aveva or ora provato in sogno, con un altro. Ah, tutta nei sensi... Dunque, era vero? No, no. La colpa era di lui, del marito [...]. La aveva voluta lui, il marito. E questo era il castigo. Ne avrebbe goduto, se dalla gioja maligna che provava al pensiero del castigo di lui, avesse potuto staccare l'onta che provava per sé. E ora?<sup>12</sup>

Il brano è di particolare interesse per comprendere la motivazione profonda di alcuni fenomeni. Innanzitutto *l'incipit*. Pirandello esordisce parlando di «rivelazione». E di questo si tratta, se si considera che il sogno è una esplicitazione del mondo 'altro', più consono e inerente alle naturali aspirazioni dell'individuo, alle sue componenti più vere, spesso represses a causa di pressioni esterne. Di questo stesso parere è anche

---

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 73-74.



Rodolfo Quadrelli, autorevole osservatore dei fenomeni onirici:

È noto che il sogno, per Freud, è la rivelazione camuffata di desideri sessuali repressi nella veglia. Ed è chiaro che l'analisi del sogno diventa demistificazione, ove riveli che dietro una certa apparenza seducente si nasconde una realtà che il soggetto nega di riconoscere<sup>13</sup>.

Pur trattandosi di sogno, momento immateriale e irreali, la protagonista subisce uno scombussolamento di carattere fisico, sensoriale, materiale e reale. Non le era mai capitato di provare quel che ora vive nel sogno: emozioni di tipo carnale, «tutta nei sensi, dunque era vero». L'espressione si presta ad una fondamentale considerazione: la pulsione che si trasferisce dal livello inconscio a quello cosciente ha la stessa funzione che assume il rapporto dicotomico di reale/surreale o, ancora, in modo traslato ma semanticamente affine, di «avvertimento del contrario» e «sentimento del contrario».

In molti suoi scritti Pirandello ci illustra la sua filosofia umoristica ponendo l'accento sulla differenza tra quanto esteriormente si percepisce e quel che veramente è, appunto l'*avvertimento* e il *sentimento*. Il sogno ha di fatto la stessa funzione; esso mostra, attraverso l'elaborazione delle pulsioni, il sentimento più autentico che concretamente riesce a trasferirsi sul piano cognitivo, del razionale, conoscibile o *ri*-conoscibile, così come accade alla protagonista dell'inedito *Proprio così* dove il sogno è

---

<sup>13</sup> R. QUADRELLI, *I diritti dell'apparenza. Una critica alla demistificazione*, in *La filosofia nella Mitteleuropa*, Atti del Convegno, Gorizia 28 settembre-1 ottobre 1974, ICM, Gorizia, 1981, p. 128.

ancora una volta presa di coscienza, chiarificazione di istinti veri, causa di *quel* determinato immaginario onirico. Nella chiusa «E ora?», che conclude il brano, sembra si racchiuda il senso della riflessione pirandelliana. «E ora» implica un agire, essendo finalmente chiarita la motivazione, l'essenza e l'origine dei fenomeni. Il personaggio sa, è posto cioè in una condizione di consapevolezza, quindi di azione e di scelta.

III. Appartenente al gruppo postumo *Una giornata*, la novella *Effetti di un sogno interrotto*<sup>14</sup> è una degli ultimi scritti di Pirandello; fu pubblicata sul «Corriere della sera» il giorno prima della sua morte, il 9 dicembre 1936. Anche in questa novella il tema portante è quello del sogno e, soprattutto, le inquietudini che esso produce, materia che per sostanza e forma era già stata esposta in altri testi e in particolare nel dramma *Sogno (ma forse no)* del 1930.

L'argomento evoca in qualche modo quanto lo scrittore russo Gogol' ha esposto nel racconto *Il ritratto* riportato nella prima parte di questa dissertazione; numerose sono difatti le affinità dei due intellettuali che partecipano attivamente alla cultura mitteleuropea. Marco Manotta ha messo in luce i contatti prolifici tra Pirandello e alcuni artisti europei che rappresentavano i drammi di Gogol', mettendo in rilievo il caso ad esempio di Everinov che ancora agli inizi degli anni Venti, «era

---

<sup>14</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Effetti di un sogno interrotto*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, tomo I, pp. 683-688.

assai proclive alle sperimentazioni» e che dal punto di vista ideologico «avrà suggestionato Pirandello anche per la sua teoria del panteatralismo»<sup>15</sup>.

La novella *Effetti di un sogno interrotto* narra di un uomo che vive nell'abitazione di un amico, casa che ha più le sembianze di una bottega da rigattiere che di una abitazione vera e propria, colma com'è di stoffe e tendaggi impolverati, mobili e suppellettili. Sulla mensola di marmo del camino troneggia un quadro di stile secentesco che rappresenta la *Maddalena in penitenza*: il volto, i capelli fulvi e sciolti, la spalla e il seno scoperti sono bellissimi. Un giorno un antiquario amico del protagonista accompagna un cliente in quella casa per mostrargli il quadro della Maddalena. Il cliente arriva parato di strettissimo lutto: era stato di recente colpito dalla morte della amatissima moglie. Giunto dinanzi al quadro della Maddalena, sbalordito, scoppia in un irrefrenabile pianto. Per un caso che ha del beffardo, quella Maddalena assomigliava in tutto e per tutto alla sfortunata defunta. Il vedovo dà così inizio ad una imbarazzante supplica implorando il nostro protagonista di vendergli quel quadro. Ma l'uomo, non essendo l'opera di sua proprietà, non si sente in diritto di cederla.

Mi sentii afferrare per il braccio da quel signore [...] scongiurandomi che glielo cedessi, a qualunque prezzo: era lei, sua moglie, lei tal'è quale, lei così, tutta, come lui soltanto, lui,

---

<sup>15</sup> M. MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano, 1998, p. 93.

lui marito, poteva averla veduta nell'intimità (e così dicendo, alludeva chiaramente alla nudità del seno), non poteva più perciò lasciarmela lì sotto gli occhi, dovevo capirlo, ora che sapevo questo.<sup>16</sup>

Colpito da tanta insistenza, del tutto inopportuna e forse frutto di pazzia, il protagonista scatta involontariamente a ridere, rassicurando il vedovo che non solo non gli era mai capitato di conoscere la povera sfortunata, ma che non nutriva per lei nessuna forma di interesse. La reazione astiosa del vedovo indusse l'antiquario ad accompagnarlo via da quella casa. Il nostro protagonista rimase così impressionato da quanto accaduto che la notte successiva fece un sogno davvero singolare.

Il sogno dovette avvenire nelle prime ore del mattino e proprio nel momento che un improvviso fracasso davanti all'uscio della camera, d'una zuffa di gatti [...] mi svegliò di soprassalto. Effetto del sogno così di colpo interrotto fu che i fantasmi di esso, voglio dire quel signore a lutto e l'immagine della Maddalena diventata sua moglie, forse non ebbero il tempo di rientrare in me e rimasero fuori, nell'altra parte della camera oltre le colonne, dov'io nel sogno li vedevo; dimodoché, quando al fracasso springai dal letto e con una strappata scostai il cortinaggio, potei intravedere confusamente un viluppo di carni e panni rossi e turchini avventarsi alla mensola del camino per ricomporsi nel quadro in un baleno; e sul divano, tra tutti quei cuscini scomposti, lui, quel signore, nell'atto che, da disteso, si levava per mettersi seduto, non più vestito di nero ma in pigiama di seta celeste a righe bianche e blu, che alla luce man mano crescente delle due finestrelle s'andava dissolvendo nella forma e nei colori di quei cuscini e svaniva. Non voglio spiegare ciò che non si spiega. Nessuno è mai riuscito a penetrare il mistero dei sogni. Il fatto è che, alzando gli occhi, turbatissimo,

---

<sup>16</sup> L. PIRANDELLO, *Effetti di un sogno interrotto*, cit., p.685.

a riguardare il quadro sulla mensola del camino, io vidi, chiarissimamente vidi per un attimo gli occhi della Maddalena farsi vivi, sollevar le palpebre dalla lettura e gettarmi uno sguardo vivo, ridente di tenera, diabolica malizia. Forse gli occhi sognati dalla moglie morta di quel signore, che per un attimo s'animarono in quelli dipinti dell'immagine.<sup>17</sup>

Il sogno è per molti aspetti emblematico e si presta ad una riflessione oltre che ontologica, anche psicanalitica. Una attenzione particolare va riservata ad alcuni passaggi soprattutto per il valore semantico che assumono. Innanzitutto Pirandello colloca il sogno, ossia alcune espressioni della sfera onirica, «nell'altra parte della camera, oltre le colonne». Il rimando immediato è alle colonne d'Ercole e quindi alla conoscenza razionale. Il sogno appartiene al mondo inconoscibile e irrazionale, e in un passaggio successivo specifica: «Non voglio spiegare ciò che non si spiega. Nessuno è mai riuscito a penetrare il mistero dei sogni». Si tratta di un'espressione sintomatica, dichiarata in una fase matura della sua attività intellettuale e artistica: nonostante le scoperte proposte da una certa scienza, Pirandello ritiene che l'insondabile mondo dei sogni resti – e debba rimanere – avvolto da meccanismi irrazionali, quindi misteriosi.

Non tutto è decifrabile dall'analisi scientifica. Esistono fenomeni, come quelli onirici, ma anche l'arte stessa, che non afferiscono agli ambiti del razionale, né vanno analizzati soltanto

---

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 620-621.

secondo le leggi della logica. Ripetutamente in opere letterarie, e anche nei suoi saggi, Pirandello dichiara:

Quante volte l'arte non precede la scienza che pur contiene in sé naturalmente, non riassume nelle sue opere tante e tante leggi svolte poi lentamente, dopo lungo e paziente studio, dall'analisi scientifica. Come l'azione sintetica del genio spontanea si trova nella scienza, opera del pensiero riflesso, così nell'opera d'arte, libera creazione, si trova inclusa una scienza che ignora se stessa. La logica che qui è istintiva, là è riflessa; la fantasia che qua è cosciente è la incosciente<sup>18</sup>.

L'unica possibilità per comprendere il mondo *altro* dell'inconscio, della fantasia e dell'arte stessa è applicare il pensiero riflesso che non segue tanto le leggi della scienza quanto quelle, se così impropriamente si può affermare, dell'istinto. Nel saggio *Ogni opera di scienza è scienza e arte* Rosalma Salina Borello molto opportunamente ha osservato

[in Pirandello] finché c'è semplice conoscenza non ci può essere altro che astrazione: cioè la forma astratta, oggettiva, meccanica dell'individuale. Ogni attività teoretica, nel suo pensiero più maturo, è infatti accompagnata dall'interazione tra *riflessione* e *sentimento* che costituisce il lato soggettivo della coscienza individuale. Attraverso la riflessione si può cogliere la logica interna di ogni opera d'arte<sup>19</sup>.

Una teoria che trova riscontro nella novella in questione.

Significativa e assurda appare la conclusione: il 'gioco' si è

---

<sup>18</sup> L. PIRANDELLO, *L'Umorismo in Saggi e interventi*, cit., p.780.

<sup>19</sup> R. S. BORELLO, "Ogni opera di scienza è scienza e arte"–*Scienza e critica estetica in Pirandello*, in «Nello specchio dell'altro–Quaderni di Arte e Scienza», Roma, 2011, p. 126. La studiosa osserva: «Pirandello rileva la presenza di una scienza implicita, ragion per cui un critico deve intraprendere una strada ardua per scoprire il sistema di rapporti, le leggi di una scienza che l'artista scopre istintivamente: l'arte infatti è governata da una logica cui obbedisce in modo tanto spontaneo quanto necessario, una complessa rete di rapporti razionali che vivono nell'istinto dell'artista» (*Ivi*, p. 127).

invertito perché ora è il nostro protagonista ad implorare il povero vedovo di rilevare il quadro della Maddalena. L'inquietudine avvertita, sentita a seguito del sogno, è resa ancor più gravosa dall'abbigliamento del vedovo; questi infatti indossa lo stesso pigiama celeste a righe bianche e blu del sogno. L'amico antiquario, piuttosto sconcertato, liquida la faccenda esclamando: «Allucinazioni!». E a questo punto è clamorosa l'osservazione di Pirandello/personaggio:

Quanto sono cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola che non dice nulla e in cui così facilmente s'acquetano. Allucinazioni!<sup>20</sup>.

Appartenente al contesto delle forme, la parola talvolta non basta ad esplicitare compiutamente pensieri o sensazioni, né a rappresentare vissuti. Stando a quanto affermato in precedenza il linguaggio parlato è esso stesso un artificio: il senso vero si cela spesso oltre la parola stessa. Assunto a cui è approdato anche un prestigioso filosofo del linguaggio come Wittgenstein che infatti ha precisato: «I nominalisti fanno l'errore di interpretare tutte le parole come nomi, non descrivendo dunque realmente il loro impiego»<sup>21</sup>.

La parola chiave della chiusa, *Allucinazioni!*, chiarisce una posizione ferma di Pirandello: il sogno, fenomeno del mondo irrazionale, è collocato oltre le 'Colonne d'Ercole' ed è frutto di dinamiche e impulsi capitati nel mondo subliminale dove non

---

<sup>20</sup> L. PIRANDELLO, *Effetti di un sogno interrotto*, cit., Vol. III, p. 621.

<sup>21</sup> L. WITTGENSTEIN, *Die Philosophische Untersuchungen* (1953), trad. it. *Ricerche filosofiche*, a cura di R. PIOVESAN e M. TRINCHERO, Einaudi, Torino, 1967, p. 129.

sussistono apparenze o illusioni e da cui risalgono trasferendo con sé le essenze vere degli individui.





## CAPITOLO II

### Lettura fenomenologica delle novelle

#### *E due! e Una giornata*

In molte novelle Pirandello adotta il processo empatico per favorire l'emersione di fenomeni oggettivi dei Personaggi/Individui. L'indagine fenomenologica dell'*ego sentio* è una vera costante della sua scrittura, e ciò tende a dimostrare questa dissertazione.

Il caso, ad esempio, del personaggio Gabriele Orsani, protagonista della novella *Formalità*, è molto simile a quello di tanti altri personaggi: di fronte alle inconciliabilità scaturite da forme ostative od occlusive, da contingenze avverse o favorevoli, l'animo del protagonista subisce una 'ebollizione', un 'surriscaldamento' provocato da un'eccessiva pressione umorale quasi sempre indotta da fattori esterni.

Il personaggio *percepando*, «avvertendo» – per usare un chiaro concetto pirandelliano – una situazione di conflittualità, *empatizza* con essa, entrandovi in sintonia e lasciandosi inevitabilmente travolgere dalle naturali reazioni che si producono. La *riflessione*, la considerazione della propria

condizione spesso infelice cede il passo ad una dimensione ideale, vera, ma soprattutto necessaria. Subentra il *sentimento*, ossia la consapevolezza di ciò che è, compiendosi in quella che Ricoeur definisce «l'ermeneutica del sé».

I. Come per le altre novelle analizzate, anche per la novella *E due!*<sup>1</sup> si propone un'analisi di tipo ermeneutico-ontologico, trattandosi di un racconto che si presta in maniera evidente ad una simile indagine, sia per i contenuti narrati e sia per la presenza di elementi e fattori i cui significati traslocano dalle incertezze delle formalità a livelli ulteriori. È infatti possibile osservare i personaggi, e in particolare il protagonista, colti in un momento di originale metamorfosi interiore che prevede il passaggio da una contrizione emotiva, derivante da non poche problematiche esistenziali, ad un atto risolutore, come il suicidio, per quanto estremo possa sembrare.

L'esplorazione segue un modello tipicamente ontologico, grazie al quale è stato possibile rilevare le discrasie e le inconciliabilità, appartenenti alla forma, e comprendere il procedimento seguito ed applicato da Pirandello per risolvere il conflitto drammatico in favore di una più consona evoluzione.

La novella *E due!* è ricca di elementi significativi. Essi non appartengono soltanto ai personaggi, presenti o evocati, alle loro caratteristiche personali, all'indole che rappresentano, ma anche

---

<sup>1</sup> Cfr. *Appendice*, pp. 393-402.

agli oggetti, ai luoghi, ai tempi. Simbolicamente corrispondono a funzioni, sono tracce di sensi ulteriori che nell'economia del racconto attengono – ed in maniera evidente – ad una riflessione puramente fenomenologica.

Pubblicata la prima volta col titolo *Strigi* nel 1901, la novella fu ristampata col titolo definitivo *E due!* nel 1919<sup>2</sup>.

Il racconto ha inizio con la tranquilla passeggiata dell'inquieto quanto geniale protagonista, il giovane scrittore Diego Bronner, tra le strade del quartiere Prati di Castello, un quartiere avvolto nel buio della notte e nel sonno: «Le case, avvolte nell'ombra e stagliate nere nel chiaror lieve e ampio che, di là da esse, la città diffondeva nella notte. Immobili, le foglie degli alberi del viale, lungo l'argine»<sup>3</sup>.

Questa l'ambientazione della novella. Mentre continua la sua passeggiata tra i viali a ridosso dell'argine, Bronner sente un rumore di passi, non lontano dal ponte Margherita e si volge a guardare:

un po' infastidito della presenza di quell'ignoto, che gli turbava il triste piacere di sentirsi solo. Ma egli, qua, era nell'ombra degli alberi: pensò che colui, dunque, non avrebbe potuto scorgerlo: e quasi per accertarsene, si voltò di nuovo a guardare<sup>4</sup>.

Il protagonista scorge da lontano un uomo in ombra

---

<sup>2</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *E due!*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, tomo I, pp. 176-185.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 176. Cfr. *Appendice*, p. 393.

<sup>4</sup> *Ibidem*. Cfr. *Appendice*, p. 394.

appoggiato alla cimasa del ponte. Lo osserva mentre si toglie il cappello e si arrampica sul parapetto, scavalcandolo. «Possibile? Istantaneamente il Bronner si trasse indietro col busto, protendendo le mani e strizzando gli occhi; si restrinse tutto in sé; udì il tonfo terribile nel fiume. Un suicidio? – Così?»<sup>5</sup>. Diego Bronner allora guardò verso il fiume. L'acqua era nera. Non un grido!, si guardò intorno ma tutto era avvolto dal silenzio e dalla quiete. Quell'uomo intanto affogava mentre lui, interdetto non riusciva a muoversi né a gridare.

Troppo tardi, ormai. Raggomitolato nell'ombra, tutto tremante, lasciò che la sorte di quell'uomo si compisse, pur sentendosi schiacciato dalla complicità del suo silenzio con la notte, e domandandosi di tratto in tratto: «Sarà finito? Sarà finito?» come se con gli occhi chiusi vedesse quell'infelice dibattersi nella lotta disperata col fiume. Riaprendo gli occhi, risollemandosi, dopo quel momento d'orribile angoscia, la quiete profonda della città dormente, vegliata dai fanali, gli parve un sogno. Ma come guizzavano ora quei riflessi dei lumi nell'acqua nera! Rivolse paurosamente lo sguardo al parapetto del ponte: vide il cappello lasciato là da quell'ignoto. Il fanale lo illuminava sinistramente. Fu scosso da un lungo brivido alle reni, e col sangue che gli frizzava ancora per le vene, in preda a un tremito convulso di tutti i muscoli, come se quel cappello là potesse accusarlo, scese e, cercando l'ombra, s'avviò rapidamente verso casa<sup>6</sup>.

La novella potrebbe anche concludersi qui. La storia ha già una sua compiutezza: un evento tragico si è verificato, uno scombussolamento interiore si è prodotto nell'animo del

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 177. Cfr. *Appendice*, p. 394.

<sup>6</sup> *Ibidem*. Cfr. *Appendice*, p. 394.

protagonista che, sconvolto, si avvia verso casa. Ma la narrazione prosegue e ben presto si capirà che questo sarebbe stato solo l'*incipit* di un processo interiore che chiedeva soltanto un evento scatenante per essere azionato.

Prima di procedere è opportuno porre l'accento su alcuni elementi significativi che attengono al tipo di analisi e la completano. Innanzitutto l'ambientazione. La novella descrive uno scenario preciso: è notte, la città è addormentata, lontana. Le luci sono sullo sfondo, "al di là"; l'*hic et nunc* del personaggio è collocato dentro al buio fitto, silenzioso, 'apparentemente' calmo della notte fonda. Tutto è immobile o così appare. Il personaggio è dunque ritratto nella sua dimensione più intima, più profonda. Siamo nelle sue latebre cavernose, in cui l'altro, il mondo, non è presente. Potrebbe trattarsi di un tranquillo momento come tanti, ma qualcosa sconvolge quella parvente quiete. Dapprima un rumore di passi. Un dato, questo, che ci fa comprendere come il mondo vero dell'io si ridesti improvvisamente senza una ragione logica ma soltanto secondo una propria prerogativa esistenziale. Diego avrebbe potuto non sentire quei passi, o sentirli, e non rimanerne attratto. Ma avrebbe potuto anche assistere al suicidio e non reagire in maniera così sconvolgente se si fosse trovato in una condizione esistenziale diversa da quella che ora viveva. È il suo momento storico, il suo vissuto: l'*Erlebnis* intercetta la storia del mondo e crea un contatto che, date le sue condizioni emotive ed

esistenziali, produrrà inevitabilmente uno sconvolgimento. A quei passi l'immediata reazione di Diego è quella di provare un certo fastidio: non erano ammesse in quell'istante incursioni esterne, fastidio o incursione talvolta rappresentati anche solo da un umore o da un pensiero. Egli sembra chiedere a sé stesso le ragioni del suo turbamento che tuttavia non gli impedisce di sentirsi al sicuro: «egli, qua, era nell'ombra, degli alberi: pensò che colui, dunque, non avrebbe potuto scorgerlo; e quasi per accertarsene, si voltò di nuovo a guardare». All'ombra del proprio io convenzionale, Bronner si sente al sicuro, barricato nelle sue certezze. Ma intanto quel 'sentire', quel 'percepire' ha innescato un processo che segue una direzione diversa, che lo spinge non a procedere ma a fermarsi e ad osservare.

Come nel processo empatico il livello primordiale della percezione definisce la traiettoria di un interessamento, di un rivolgimento verso un elemento nuovo da cui si decodificano e riconoscono i tratti autentici della propria esistenza. Diego dapprima sente, quindi percepisce, una 'alterità' che ora lo porta ad osservare e comprendere. Il motivo di una simile necessità è compiutamente spiegato come atteggiamento e comportamento da Edith Stein che riflette sul significato della percezione e dell'empatia, in un passaggio che risulta di grande illuminamento:

Io mi *presentifico* intensamente una gioia trascorsa: mi *trasferisco* in essa e, stando in essa, mi *volgo* all'avvenimento gioioso, rappresentandomelo in tutta la gioiosità. Mentre compio questo

atto, mi rendo improvvisamente conto che io, l'io originario che ricorda, sono pieno di gioia, cioè rievocando nella memoria l'avvenimento gioioso, *provo* la gioia originaria relativa all'avvenimento ricordato. Questa gioia originaria che si prova tornando con la mente agli avvenimenti passati è possibile coglierla anche direttamente con la semplice presentificazione dell'avvenimento stesso, senza che si renda necessario ricordare la gioia di allora, senza che prima si verifichi il passaggio dal vissuto ricordato al vissuto originario<sup>7</sup>.

La percezione della gioia è chiaramente rivolgibile a qualsiasi altro sentimento umano, come il dolore o l'angoscia, che ad esempio ora attanaglia Diego. In particolare, due considerazioni della Stein vanno messe in evidenza: il *vissuto* e la *memoria*. Diego si sente impossibilitato a procedere, seppur spaventato o disinteressato. Ma non può. Si ferma. Sente. Vede. Un reflusso della propria memoria si è presentificato trovando un punto di concordanza tra l'evento tragico appena capitato e il vissuto del protagonista, colto nel suo *hic et nunc*.

Altri elementi posseggono un incisivo valore. Al di là del parapetto o dell'argine vi è il fiume. Come il mare, o l'acqua in generale, esso rappresenta l'inconscio soprattutto quando è ritratto in modo fosco, poco chiaro, simile ad una visione onirica.

Se il sistema inconscio funziona attraverso le dimensioni del non essere assoluto e dell'essere assoluto, esso interpreterà non solo l'*assenza* di qualcosa ma anche la *presenza* di qualcosa attraverso tali dimensioni. Una riflessione di Pulli ci aiuta a

---

<sup>7</sup> E. STEIN, *Il problema dell'empatia*, cit., p. 82.



cogliere esaustivamente il senso di questo assunto:

Come ciò sia possibile lo si comprende immediatamente se si riferisce il non essere del mare alla materia di cui è fatto. Il mare come un tutto nella veste di mare, il tessuto della cui veste è il nulla. O viceversa, ma comunque della stessa materia di cui sono fatti i sogni<sup>8</sup>.

Il tuffo dello sfortunato sconosciuto nell'acqua del fiume significa dunque il tuffo nell'inconscio. In altri termini, il tuffo rappresenta la necessità di rivolgersi e dare ascolto a quella parte del Sé, inconoscibile razionalmente, ma vera. Il parapetto, la cimasa, rappresentano il punto di confine, il *limen* dell'aldilà qua con l'al di là, l'oltre misterioso e inafferrabile, contrapposto al mondo razionale. Diego Bronner non può restare indifferente a questo processo, e ben presto ne capiremo il motivo. Avviandosi verso casa, psicanaliticamente, rientrando nel proprio io, Bronner vive una svolta, una rivelazione. È ancora turbato per l'accaduto, incontra sua madre (che immediatamente si accorge del suo stato) e va subito a rintanarsi nella sua stanza, nella sua intimità. Anche in questo caso risulta emblematica l'ambientazione, come la precedente, ricca di 'oggetti' significativi:

[la madre] rimase lì ad aspettare, senza sapere perché, né che cosa, in quella tetra saletta d'ingresso che aveva il soffitto basso basso, di tela fuliginosa, qua e là strappata e con lo strambello pendente, in cui le mosche s'erano raccolte e dormivano a grappoli. Vecchi arredi decaduti, mescolati con rossi mobili e oggetti nuovi di sartoria, stipavano quella saletta: una macchina da cucire, due impettiti manichini di vimini, una tavola liscia

---

<sup>8</sup> G. PULLI, *L'inconscio, le immagini, le parole*, Liguori, Napoli, 2007, p. 18.

massiccia per tagliarvi le stoffe, con un grosso pajo di forbici: il gesso, il metro e alcuni smorfiosi giornali di moda. Ma, ora, il Brunner, percepiva appena tutto questo. S'era portato con sé, come uno scenario, lo spettacolo di quel cielo corso da quelle nuvolette basse e lievi; e del fiume, con quei riflessi dei fanali; lo spettacolo di quelle altre case nell'ombra, là dirimpetto stagliate nel chiarore della città, e di quel ponte con quel cappello... È l'impressione spaventosa, come di sogno, dell'impassibilità di tutte le cose ch'erano con lui là, presenti, più presenti di lui, perché lui, anzi, nascosto nell'ombra degli alberi, era veramente come se non ci fosse. Ma il suo orrore, lo sconvolgimento, adesso, erano appunto per questo, per essere rimasto lì in quell'attimo come quelle cose, presente e assente, notte, silenzio, argine, alberi, lumi, senza gridare ajuto, *come se non ci fosse*; e il sentirsi ora qui stordito, stralunato, come se quello che aveva veduto o sentito, lo avesse sognato.<sup>9</sup>

Irrompe improvvisamente il grosso gatto di casa, bigio, con due occhi verdi, immobili e vani. Trovandosi al cospetto di quegli occhi luminescenti, Diego ha un momento di terrore e aggrota le ciglia, urtato. Il gatto, qualche giorno prima, si era reso artefice di un evento poco felice: con un balzo era saltato sulla gabbia del cardellino (che sua madre allevava con amorosa cura) e, con una industriosa e paziente ferocia, aveva tratto fuori il malcapitato volatile e se l'era mangiato.

Diego proietta in quell'animale le sue ansie, le pulsioni che ora lo attanagliano e vede quel gatto come l'ennesima prova contro di sé. Due eventi che lo turbano ulteriormente: il suicidio del ponte e la visione improvvisa di quel gatto che orribilmente e inconsapevolmente aveva compiuto quel gesto.

---

<sup>9</sup> L. PIRANDELLO, *E due!*, cit., p. 178. Cfr. *Appendice*, p. 395.

Una prova: che egli non poteva essere come quel gatto là che, compiuto uno scempio, un momento dopo non ci pensava più; l'altra prova: che gli uomini, alla presenza d'un fatto, non potevano restare impassibili come le cose, per quanto come lui si sforzassero, non solo a non parteciparvi, ma anche a tenersene quasi assenti. La dannazione del ricordo in sé, e il non poter sperare che gli altri dimenticassero. Ecco. Queste due prove. Una dannazione e una disperazione. Che modo nuovo di guardare avevano acquistato da un pezzo in qua i suoi occhi?<sup>10</sup>

La donna, preoccupata e inquieta, non si scosta dalla porta della camera; ella riflette sulle sfortune del figlio, sulle cattive frequentazioni, sognando per lui un futuro più gratificante, semmai in America, a esercitare la sua bravura e la sua scrittura.

Ad un certo punto, ella sente come un singhiozzo. Le sembra che il figlio pianga. Chiama, restando per molto tempo in silenzio e in ascolto. Si accosta all'uscio per origliare poi spia dalla serratura. Diego sta leggendo ancora quei giornali che raccontavano i giorni del processo, accusato dai suoi amici per i bagordi, gli eccessi romani. Schiude timidamente l'uscio e chiama ancora il figlio ma Diego la scaccia ed ella per tutta risposta lo esorta a gettar via quei giornali evitando così di prolungare uno strazio eccessivo. E lui:

Brava. Come se, non pensandoci più io, per questo poi non dovessero più pensarci gli altri. Dovremmo metterci a fare i distratti, tutti quanti... per lasciarmi vivere. Distratto io, distratti gli altri... – Che è stato? Niente. Sono stato tre anni «in villeggiatura». Parliamo d'altro... – Ma non vedi, non vedi come mi guardi anche tu?

---

<sup>10</sup> *Ivi*, pp. 178-179. Cfr. *Appendice*, p. 395.

– Io? – esclamò la madre. – Come ti guardo?  
– Come mi guardano tutti gli altri!  
– No, Diego! Ti giuro! Guardavo.. ti guardavo, perché.. dovresti passare dal sarto, ecco..  
Diego Bronner si guardò addosso il vestito, e tornò a sorridere.  
– Già, è vecchio. Per questo tutti mi guardano.. Eppure, me lo spazzolo bene, prima d’uscire; mi aggiusto.. Non so, mi sembra che potrei passare per un signore qualunque, per uno che possa ancora indifferentemente partecipare alla vita... Il gajò è là, è là... – aggiunse, accennando i giornali su la scrivania. – Abbiamo offerto un tale spettacolo, che, via, sarebbe troppa modestia presumere che la gente se ne sia potuta dimenticare... Spettacolo d’anime ignude, gracili e sudicette, vergognose di mostrarsi in pubblico, come i tisici alla leva. E cercavamo tutti di coprirci le vergogne con un lembo della toga dell’avvocato difensore. E che risate il pubblico! Vuoi che la gente, per esempio, si dimentichi che il Russo, noi, quel cagliostro, lo chiamavamo *Luculloff* e che lo paravamo da antico romano, con gli occhiali d’oro a stanghetta sul naso rincagnato? Quando lo han veduto là con quel faccione rosso brozzoloso, e han saputo come noi lo trattavamo, che gli strappavamo i coturni dai piedi e lo picchiavamo sodo sul cranio peloso, e che lui, sotto a quei soldi, rideva, sghignava, beato<sup>11</sup>.

Molto provata, la madre tenta di dissuadere Diego da quei cattivi pensieri, esortandolo a riprendere le sue attività e anche il piacere della vita e a cercare le occasioni che possano finalmente riscattarlo. A quel punto, annebbiato, inquietato dal ricordo dell’uomo annegato nel fiume, le racconta del terribile suicidio, a cui ha assistito interdetto, rimanendo inerme, senza gridare, né agire, lasciando quello sconosciuto affogare e infine scappando via impaurito.

---

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 179-180. Cfr. *Appendice*, pp. 398.

A quelle parole, scossa dal dispiacere e mossa da materna commiserazione per il figlio, la donna tenta di tranquillizzarlo, di rassicurarlo, usando tenere parole di conforto. Ma a nulla valgono quegli amorevoli tentativi. Dopo circa un'ora, Diego si trova di nuovo sull'argine del fiume, al posto di prima, con le gambe penzoloni. Il cappello sul parapetto non c'è più. Forse le guardie, passate di là, lo hanno preso e portato via. All'improvviso si reca proprio sul ponte. Si toglie il cappello e lo posa allo stesso posto di quell'altro.

– E due! – disse.

Ma come se facesse per giuoco; per un dispetto alle guardie notturne che avevano tolto di là il primo. Andò dall'altra parte del fanale, per vedere l'effetto del suo cappello, solo là, su la cimasa, illuminato come quell'altro. E rimase un pezzo, chinato sul parapetto, col collo proteso, a contemplarlo, come se lui *non ci fosse più*. A un tratto rise orribilmente: si vide là appostato come un gatto dietro il fanale: e il topo era il suo cappello... –  
Via, via, pagliacciate!

Scavalcò il parapetto: si sentì drizzare i capelli sul capo: sentì il tremito delle mani che si tenevano rigidamente aggrappate: le schiuse; si protese nel vuoto<sup>12</sup>.

Per Diego Bronner il processo empatico ha funzionato come un grimaldello, scollando le discrasie che, per anni, si erano sedimentate nell'animo suo. Giunte ormai ad un punto di non sopportazione, le pulsioni, le emozioni e di conseguenza i pensieri torvi e crudeli hanno prodotto un accumulo di sensazioni negative che si erano inevitabilmente trasformate in malessere.

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 180. Cfr. *Appendice*, p. 401.

La visione del gesto suicida agisce come possibile azione risolutrice anche per lui, per i suoi guai, i suoi problemi, i pensieri che ormai lo affliggono. L'esperienza dell'altro fa breccia nel vissuto proprio, Diego ne riconosce la valenza e l'utilità, per associazione procede sia a livello emotivo e sia a livello agente, *malgré lui*. Pur non volendo, egli ha ormai consapevolizzato; ha posto i sensi in una posizione di osservazione, procedendo con il *sentire* e con il *vedere*. Ciò che soltanto percepiva, ora assume il valore di una *rivelazione*, di una conoscenza. Ora sa. Sa che deve tuffarsi per raggiungere il luogo della risoluzione. Si è finalmente riconosciuto e rivendica giustizia per l'affermazione del suo ruolo.

Sul concetto di «riconoscimento» appare interessante una riflessione di Ricœur che afferma: «Il riconoscimento è una struttura del sé riflettente sul movimento che porta la stima di sé verso la sollecitudine e questa verso la giustizia. Il riconoscimento introduce la diade e la pluralità nella costituzione stessa del sé»<sup>13</sup>.

Il groviglio di oggetti, di mobili e di cose futili affastellate lì nella sua casa, non gli appartengono, non possono appartenergli, e non hanno un *sensu* nella sua dimensione esistenziale. La visione improvvisa del gatto, con quegli occhi verdi, inquietanti, empaticamente osservato, gli ricorda ciò che lui non potrà mai diventare, ossia un essere impassibile, lontano dal ricordo e dal rimorso. Questa consapevolezza ora gli arreca ora soltanto

---

<sup>13</sup> P. RICŒUR, *Sé come un altro*, cit., p. 407.

dannazione e disperazione. Sente che deve fare qualcosa, che deve necessariamente *in-contrarsi*, conoscersi, non può ancora soprassedere né restare inerme, deve agire.

Il percorso di coscienza e autocoscienza ricadono all'interno di un contesto intersoggettivo e duale, non solipsistico. L'estraneo suicida, il gatto, la madre, entrano in relazione con Diego, scombuscolando la sua tranquillità. Ma proprio grazie a questi dati estrinseci che, come si diceva, trovano un'adiacenza nel proprio vissuto, Diego sente finalmente di essere diventato padrone della sua vita e di non essere più un suo servo.

È emblematica la funzione del personaggio della madre. Immediatamente vicina all'individuo protagonista, ella svolge il ruolo degli 'altri', il mondo, spesso inconsapevole e sordo, incapace di riconoscere le vere essenze degli individui. Ella sa, ma legge gli eventi non solo con gli occhi di una madre, quindi con la commiserazione e il compatimento (altro rapporto empatico), ma con gli occhi del mondo, di quanto possa credere e ritenere chi non è direttamente coinvolto né dagli eventi né dalle verità.

Soltanto Diego è al corrente delle sue verità ed è stanco di procrastinare forme inconsistenti di apparenza. Non gli interessa più essere l'uomo civilmente corretto, la sua forma esatta; si è stancato di mostrare il suo «spettacolo d'anime ignude, gracili e sudicette, vergognose di mostrarsi in pubblico, come i tistici alla

leva»<sup>14</sup>. Sente, adesso, il peso non della morale civile, dell'etica comune, ma della propria: chi rivendica un ruolo, adesso, uno spazio adeguato, è la propria verità, l'io puro.

Il gesto del suicidio è da leggere in chiave allegorica. Ad un primo acchito potrebbe apparire come il gesto malsano di un debole e, in troppe occasioni, la critica ha relegato Pirandello in un pessimismo esasperato, trascurando forse il senso più pregno della sua scrittura. Il dato non è il suicidio. Esso risulta piuttosto come un mezzo funzionale, il dato fenomenico per comprendere e attuare l'entità essente. Il *co-sentire* di un tale dato conduce all'oggetto vero. E adesso questo oggetto va sprigionato.

L'elemento dativo e fondativo risiede nella parte più profonda di Diego, nel suo io irrazionale e inconscio. «Come un sogno.. come in un sogno»<sup>15</sup>, ma sogno anche come desiderio, come aspirazione. Il tuffo non è verso la morte ma verso la vita, verso la liberazione sana di quegli elementi restati per troppo tempo inascoltati, nascosti, coperti dalla vergogna di un'etica indifferente e fredda, di una forma inconciliabile.

Letto come metafora, aspetto che intendo rimarcare, l'apparente suicidio è in realtà un *andare verso* l'oggetto, l'io puro. Diego solo in questo modo, posto di fronte allo 'specchio', può attuare e completare quell'azione di conoscenza e il conseguente

---

<sup>14</sup> L. PIRANDELLO, *E due!*, cit., p. 178.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 177.



disvelamento della identità nelle sue forme più autentiche. Con la consapevolezza, dunque, chiara ed evidente che procrastinare *forme* non sue avrebbe soltanto spostato in avanti le sofferenze e le angosce che da tempo lo attanagliavano. Il suicidio è l'atto che segue la presa di coscienza.

Quello del suicidio non è il gesto infame di un debole, ma l'azione coraggiosa di chi decide di porre fine ad una esistenza di mortificazioni, di premorienze lente e continue, per cominciare finalmente a vivere e ad esistere. Nel gesto suicida dello sconosciuto, Diego ritrova una necessità propria. Il gesto, che cela ad un tempo la necessità e l'opportunità, è adottato come soluzione necessaria nella coscienza del protagonista. Si genera un 'campo di annientamento' che mette in relazione il sé con l'altro e l'io con sé stesso: gli elementi ora si misurano sul piano dell'esperienza vissuta (*Erlebnis*). Questa esperienza agisce come chiave ontologica su cui si fonda la consapevolezza delle componenti vere che a quel punto rivendicano un ruolo nella parabola esistenziale dell'individuo. Egli può finalmente procedere in *potenza* e in *atto*. È la libertà quella a cui adesso Diego anela intesa sia pure in ultima analisi come libertà di *non-essere* (come per il suicidio o la mortificazione di parti del sé): oltre ad un certo punto, più nulla. Ben a ragione Di Petta ritiene che «il vissuto della libertà dà adito alla libertà del vissuto»<sup>16</sup>. È da leggere in questi termini, come liberazione in atto, il gesto estremo

---

<sup>16</sup> G. DI PETTA, *Il mondo tossicomane*, cit., p. 74.

di Diego.

II. Anche la novella *Una giornata*<sup>17</sup> risulta significativa per il tipo di indagine a cui si presta. Narra di un uomo che improvvisamente si trova catapultato fuori da un treno, in una stazione sconosciuta. Preso dallo scoramento, comincia ad indagare, a esplorare, a capire chi sia e dove si trovi. Vaga per la città, scopre mano a mano elementi che gli danno informazioni sul suo vissuto ma non li riconosce. In una bustina trova la foto che ritrae una giovane e bella donna e il biglietto di una banca. Poi si guarda intorno, entra in una trattoria e si rende conto che gli altri lo conoscono più di quanto egli conosca sé stesso: lo salutano, gli riservano gentili convenevoli, lo osservano con riguardo. Consigliato dall'oste in merito al valore di quel biglietto, si reca in banca: è di grosso valore e molte altre banconote, di cui non conosce l'entità, verranno versate sul suo conto. Torna in trattoria. Uscendo trova un'automobile con un autista che lo attende. Questi lo fa salire e lo guida fino a casa. Un edificio bello, antico che egli non riconosce. Confuso, come in un sogno, non sa orientarsi. Entra nella stanza da letto e vi trova la donna della foto che lo attende a braccia aperte. Poi svegliandosi scopre che quella donna non c'è più; al suo posto il vuoto, freddo come di tomba. Entrano a fargli visita i figli, con i rispettivi bambini. Scopre che i figli sono maturi (lo vede dai loro capelli bianchi): eppure egli osservava

---

<sup>17</sup> Cfr. L. PIRANDELLO, *Una giornata*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. III, tomo I, pp. 782-788. Cfr. *Appendice*, pp. 401-406.

con occhi che sembravano di bambino! A questo punto non può che commiserare sé stesso e i suoi figli, continuando a guardarli con profonda compassione.

Nella novella, tra le ultime scritte da Pirandello, è possibile rintracciare gran parte dei caratteri fin qui evidenziati nella prospettiva di una lettura di tipo ermeneutico-fenomenologico. La struttura, i contenuti, il linguaggio, la narrazione tutta, di fatto si sviluppano su caratteri di indubbia originalità. Il lettore vive, dal primo momento, un effetto di straniamento. L'incertezza delle ambientazioni, lo stato di confusione del protagonista, la descrizione sempre sommaria degli elementi 'altri' (siano essi persone o luoghi o cose), non informano precisamente se si tratti del racconto di uno stato confusionale del protagonista o di un suo sogno.

Pirandello scrittore è nel personaggio. Si muove con lui, nell'incertezza dell'agire; parla con lui in prima persona ed esplora, osserva, con animo ora curioso, ora atterrito, ora preso da «maraviglia e riprensione»<sup>18</sup>, gli avvenimenti, gli spazi, il fluire sconnesso del tempo.

Ad primo acchito si ha l'impressione di leggere la storia di un folle, di un personaggio – che poi scopriremo anziano – che ha perduto la memoria. E in questa novella, la privazione della memoria è di primaria importanza anche per giungere ad una

---

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 783. Cfr. *Appendice*, p. 402.

riflessione di carattere fenomenologico. È davvero complicato stabilire se nella novella si narrino implicitamente i sogni del protagonista o la sua improvvisa pazzia. Se ci attenessimo al solo dato fenomenico, noteremmo subito l'aspetto naturalistico, 'ciò che realmente appare', ossia la storia di un uomo e della sua pazzia. Ma non è così.

Come abbiamo avuto modo di constatare per altre opere, Pirandello predilige una struttura narrativa fondata su metafore: rappresenta una vicenda ma, in sostanza, propone riflessioni di denso carattere esistenziale.

Acquisita questa chiave di lettura, è possibile procedere verso l'analisi della novella. È opportuno cominciare dall'ambientazione, lo sfondo su cui si materializzano le varie entità, legate al quadro esistenziale del protagonista (e vedremo come una certa lettura psico-ontica si presti alla rivelazione dei significati di queste entità). È notte. L'uomo, ignaro di tutto e anche di sé stesso, ormai smemorato, scende da un treno: «Strappato dal sonno, forse per sbaglio, e buttato fuori dal treno in una stazione di passaggio. Di notte; senza nulla con me»<sup>19</sup>.

Già dalle prime battute è possibile evidenziare alcuni elementi topici. La notte, il treno, la stazione di passaggio, il protagonista strappato dal sonno: si tratta di vettori importanti che immettono dentro campi semantici di notevole importanza

---

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 782. Cfr. *Appendice*, p. 401.

per la comprensione del testo e dell'*intentio operis*. Il momento notturno è tipicamente senza i lumi del giorno (o della ragione). Il contesto, dunque, è quello del sonno: il protagonista è infatti strappato dal sonno, potrebbe quindi trovarsi in un sogno. Resnik a questo proposito osserva:

Le forme del pensiero onirico acquistano valore di *monstrum* patetico, grottesco, religioso, profano. Il sogno è il mito di una cultura che si desta ogni notte, quando l'occhio magico del sogno si risveglia. Il sogno è memoria, memoria onirica, e la capacità di ricordare nel sogno è profonda e inaccessibile alla memoria della veglia<sup>20</sup>.

Non è chiaro, è bene ribadirlo, se si tratti di sogno o di perdita di memoria, e questo dubbio permane per tutta la novella. Ma è necessario attenersi alla chiave metaforica per riflettere sulla *essenza* dei dati. Il treno rappresenta un movimento, mezzo che trasferisce da un luogo ad un altro; l'io del protagonista è, dunque, in movimento, azione non regolata dalla volontà della ragione ma dagli impulsi istintivi: è notte. Potremmo dedurre che Pirandello intenda rappresentare un personaggio che si trasferisce dal suo stato di veglia a quello del sonno. Il viaggio termina in una stazione di passaggio: un confine, un luogo liminale (nei capitoli precedenti ci siamo soffermati sulle questioni relative al concetto di limite). Presso la stazione il treno si ferma e l'uomo è fatto scendere, 'strappato' dal sonno. Ma quale sonno? Intende

---

<sup>20</sup> S. RESNIK, *Sul fantastico*, cit., p. 160.

che stava dormendo sul treno o che è strappato da un mondo diverso da quello in cui ora si trova?

È bene considerare che in molte sue opere Pirandello ci chiede di spostare il campo visivo, di ribaltarlo, per guardare dalla postazione opposta: basti riportare, a titolo di esempio, la teoria del «cannocchiale rovesciato» del Dottor Fileno. Dunque, non osservazione razionale ma visioni del mondo subliminale.

La sensazione è che in questa novella Pirandello voglia narrare i guizzi delle visioni oniriche, giocando tra l'artificio del sogno e la perdita della memoria, con l'effetto di produrre uno spiazzamento, la destituzione delle proprie certezze, affinché il lettore, insieme col personaggio, possa chiedersi: ma dove mi trovo? Sembra che Pirandello voglia procedere *à rebours*, partendo dal subliminale per tentare di raggiungere il mondo reale e razionale, e creando una narrazione avvolta da un'aura di mistero, onirica e metafisica. Il procedimento espositivo della novella si appoggia su terreni incerti, inconsistenti, che fungono quasi da viatico verso una soluzione che, in un certo modo, si avverte, ma non si chiarifica. Ciò risulta ancor più suggestivo se si considera che questa è, insieme con *Effetti di un sogno interrotto*, tra le ultime novelle scritte dall'autore. È infatti del 1935 e sarà pubblicata postuma nel 1937. Dà inoltre il titolo all'intera, ultima raccolta di novelle, rappresentando così un testamento artistico dell'autore, ma anche la sua proiezione verso un inconoscibile, quanto

irrealizzabile, mondo metafisico ed ultraterreno.

Pirandello è nell'io del personaggio e con esso procede ed esplora. Lo 'strappo' dal reale è trasferito nelle nebulose surreali. Follia? Sogno? Sono diverse le motivazioni che creano uno straniamento nel protagonista di *Una giornata*. Innanzitutto non riesce a comprendere dove si trovi, non ha «neppur l'ombra confusa d'un ricordo»; né vede i segni di una eventuale violenza che egli sente, nel fisico, causata da quello strappo: il suo corpo è intatto. Intravede soltanto un lanternino cieco, che era andato a prelevare alle porte del treno, ma che tuttavia non riesce a seguire.

Abbiamo già avuto occasione di riflettere sull'importanza che Pirandello attribuisce alla luce, ai lumi, alle lampade e all'uso che ne fa nella sua scrittura. Come per *Sogno (ma forse no)*, o *Il fu Mattia Pascal*, i lanternini (o i lumi) altro non sono che i riverberi dell'inconscio, fatti di luminescenze che si materializzano poi in visioni, flussi energetici e bagliori<sup>21</sup>. E come uno sprazzo agisce il lanternino cieco del ferroviere: arriva, espelle dal treno l'uomo, in altri termini, lo strappa dal sonno e lo conduce in un sogno, o nella follia, e poi svanisce. L'uomo si ritrova, così, immerso nel suo flusso vitale. Il treno, il lanternino, la stazione, sono alcuni dei segni propri del flusso vitale, dell'*Erlebnis*, dotato di cinestetica,

---

<sup>21</sup> A tal proposito si veda la riflessione di Dante Della Terza che analizza il rapporto tra verosimiglianza e verità partendo proprio dal ruolo che assolve il 'lanternino' nella scrittura di Pirandello, ed in particolar modo nel *Fu Mattia Pascal*. Nella visione creativa di Pirandello il lume, specularmente, 'mette in luce' le verità all'interno delle vicende dei personaggi, in base al *sentimento della vita* che, appunto, come un lanternino proietta attorno agli uomini la luce colorata dell'illusione. Cfr. D. DELLA TERZA, *Gli espedienti della 'Lanterninosofia'. Come opera l'illusione nella trama de Il fu Mattia Pascal di Pirandello*, in «Pirandelliana», anno 2007, n. 1, pp. 19-32.

potere e atto. L'inconscio, l'irrazionale, possiede una forza sua che è capace di esprimersi in forme intelligibili e riconoscibili. L'uomo cade nello sgomento perché non ritrova i suoi riferimenti razionali: il treno è ripartito, il «lume vano» (o lume-vano) è scomparso nella stazione. E lui non ricorda da dove sia partito, non ricorda nulla. L'angoscia che prova non gli consente nemmeno di ricordare l'attimo in cui è salito sul treno.

Pirandello priva il suo personaggio della ragione, scorpora dall'io compiuto la parte «finita» che lascia andare via con il treno nella notte. È il tempo dell'io «infinito» quello che adesso Pirandello vuole raccontare: in *Una giornata* non fa che rappresentare i riverberi sfavillanti del mondo inconscio, soggiacenti a leggi proprie, e di difficile decifrazione. Egli produce, in modo analitico, lo sdoppiamento delle componenti dell'io, e le analizza separatamente. Quello che crea l'universo dell'identità è un doppio mondo. Pirandello sa che è questo l'io vero e puro di ogni individuo, irrazionale e inconscio: a questa verità egli guarda con interesse. Fondamentale risulta una riflessione di Di Iorio che si sofferma sugli sdoppiamenti prodotti dal contrasto tra mondo reale e inconscio:

Questi stati di sdoppiamento narrano di un inconscio che emerge continuamente attraverso il mancato controllo dello stato reale, che in ognuno di noi l'Io non ha altra forma o realtà che quella che gli danno gli altri. L'Io si afferma come l'alienazione stessa del soggetto allo sguardo o alla coscienza dell'altro. L'immagine di noi stessi, isolata ed imposta dal



prossimo, non ha sempre un ruolo arbitrario o istituzionale, ma è essa stessa un atteggiamento che muta di continuo, oppure è una trappola, la “forma” nella quale si è fissata la “vita”. Il doppio si propone come chiave di lettura dell’animo, che comprende lo studio dell’Io più profondo, attraverso cui ogni individuo può capire qualcosa di più di sé<sup>22</sup>.

L’angoscia dell’incertezza fa addirittura chiedere all’uomo: «È dunque forse la cosa più normale che a questa stazione si scenda così?». Il protagonista non possiede più i riferimenti della logica razionale. «Nel vuoto di questa orribile incertezza» non discerne né il nome della stazione, né riconosce la città. È per lui un luogo anonimo, quindi puro. Il lettore è condotto, col personaggio, in un ambiente metafisico in cui i rudimenti del reale non trovano una corrispondenza diretta con una realtà prestabilita, ma posseggono un senso assoluto, privato della fisica collocazione spazio-temporale. A questo punto il personaggio, interdetto dallo sgomento e dall’angoscia, dovrebbe fissarsi in una posizione di inerzia o chiedere l’aiuto di qualcuno, semmai reperibile nell’unico luogo più vicino: la stazione dei treni; invece si mette alla ricerca di notizie che diano informazioni su chi egli sia. Comincia infatti a vagare «sotto i primi squallidi barlumi dell’alba», con una luce livida ma sufficiente a permettergli l’identificazione del luogo. Trova una piazza dove c’è un fanale ancora acceso (altra luminescenza subliminale): grazie ad esso può sperare di raccogliere qualche nuovo indizio, qualche «spiraglio di verità» che lo aiuti a ridefinire una identità al

---

<sup>22</sup> E. DI IORIO, *Il doppio nella narrativa di Pirandello*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 2010, p. 61.

momento perduta<sup>23</sup>.

È così assente la percezione che egli ha di sé e del suo stesso corpo che resta sbalordito dall'eco dei suoi stessi passi. Questa espressione poetica, tanto accuratamente voluta da Pirandello (poi riusata nella seconda parte della novella), rimanda ad una sinestesia di pregevole senso: il contatto dei piedi con la terra è sensorialmente riconosciuto soltanto nell'attimo in cui esso si rinfinge nell'udito come suono.

Anche i sensi sono sconnessi: l'io è frammentato e scomposto ed ogni micro evento, il più semplice o anche banale, interdice il personaggio, straniandolo. Egli percepisce con stupore il sapore di ineunte sensazioni e ne resta affascinato. Con lo stesso stupore osserva le sue mani e si rende conto, come se fosse la prima volta, che si tratta proprio delle sue mani: «mi tasto con esse, mi cerco addosso, anche per sapere come sono fatto, perché non posso più esser certo nemmeno di questo: ch'io realmente esista e che tutto questo sia vero»<sup>24</sup>.

Si tasta e si cerca, in altri termini si osserva e si scopre, procedendo come in un tradizionale modello ontologico, alla ricerca di sensi perduti o mai conosciuti, definiti da fenomeni

---

<sup>23</sup> Afferma Di Iorio: «La realtà, vista nella sua crudeltà è spesso tragica e incontrollabile, muta continuamente, e così muta anche ciò che noi pensiamo di essa. Ad ogni nuovo dettaglio, che si aggiunge a quanto già sappiamo di essa, si aprono nuovi spiragli di verità, per cui la verità non è una ma tante, quante sono le possibilità che ognuno ha di conoscerla. In ogni novella si percepisce che Pirandello ama il suo personaggio-narratore, e condivide con lui il fatto di non essere onnisciente, di non sentirsi ristretto alla vita del testo che sta creando, che se è necessario può ricorrere alla sua memoria, e a quella dei suoi personaggi». Cfr. DI IORIO, *op. cit.*, p.76.

<sup>24</sup> L. PIRANDELLO, *Una giornata*, cit., p. 783. Cfr. *Appendice*, p. 402.

sensibili che lo conducono in un alveo sensoriale più ampio e misterioso: sapere come si è fatti. Riconosce, pur possedendo pochi mezzi, che il suo non è un semplice *Körper*, cioè un agglomerato di carne viva, ma sente che quella vita ha un senso ulteriore, è un *Leib*, un corpo vivente, che possiede un trascorso, un vissuto, un *Erlebnis*.

È stata già sottolineata, in precedenza, la specificità del termine *consapevolezza*, frequentemente usato nella scrittura di Pirandello. In tale contesto risulta sintomatico, e merita una chiarificazione, l'uso dell'espressione «per *sapere* come sono fatto»; lo scrittore avrebbe potuto usare l'espressione «per *capire* come sono fatto», ma adotta il verbo *sapere*, certamente più consono ai fini della sua trattazione e della indagine fenomenologica. La differenza tra i due verbi è notevole e rimanda a due contestualizzazioni oppostive, in un certo senso, antitetiche. L'atto del «capire» concerne la facoltà che possiede la mente di identificare e di elaborare, a livello cognitivo, un dato, ricavandone un pensiero. L'azione del «sapere» è di ordine completamente diverso. È infatti relativo all'avvertimento di una sensazione che segue una graduale e duplice compilazione: è sensoriale, ossia di ordine fisico-corporeo, rintracciabile nella sfera materiale dell'individuo; ma è anche sensibile, riconoscibile per mezzo di una *auscultazione* ulteriore, necessaria per conferire senso e valore all'evento empaticamente percepito. È un processo

che appartiene ad una sfera 'oltrana', intuitiva e metafisica, talmente presente da creare un sentimento. Trasferito nell'ordine cogitante, il sentimento diviene *con*-sapevolezza: la ragione ne ha inquadrato i crismi. È in sostanza il processo intrigante esposto nel saggio sull'umorismo: *avvertimento* e *sentimento* del contrario.

Il protagonista, acquisita una consapevolezza fisica e metafisica del proprio essere, procede verso la ricerca di una contestualizzazione esistenziale. Le tracce che vede e sente intorno a sé gli fanno intuire che quel luogo è abitato anche da altri consimili. Agevolato dal suo naturale intuito, l'*io* diventa un *sé*, secondo la già riportata accezione di Ricœur, ponendosi alla ricerca dell'altro: di sé stesso, nell'accezione del proprio divenire, e degli altri individui. Questo punto del racconto risulta particolarmente significativo perché Pirandello ha l'occasione di esplicitare una riflessione di carattere squisitamente esistenzialista. Il protagonista ha sì preso consapevolezza del proprio essere, soprattutto del proprio corpo e quindi dell'esserci, ma non ha ancora reperito le informazioni utili ad una giustificazione storico-identitaria. Sa che è, ma non sa chi è, e per questo vive una crisi d'angoscia. Come tenta di risolvere questa crisi? Cercando l'altro da sé. Si rivolge agli altri e alla sua dimensione riflessiva storica, spazio-temporale. Colloca le definizioni della sua esistenza nella società, negli altri, si pone alla ricerca di risposte a domande di cui conosce la irrealizzabilità

nella sola sfera soggettiva: percepisce, in tal modo, il suo essere *oggettivo* o con-esserci. Questo concetto è enucleato in modo sintomatico da Heidegger:

L'esserci si comprende in prima istanza e per lo più a partire dal suo mondo e il 'con-esserci' degli altri si incontra in vario modo a partire dall'ente alla mano nel-mondo [...]. Noi usiamo il termine 'con-esserci' per designare *quell'essere*, in vista del quale gli altri che ci sono è fatto è fatto luogo nel mondo. Questo 'con-esserci' degli altri è dischiuso nel-mondo per un esserci solo perché l'esserci è, in se stesso, essenzialmente essere-con. L'enunciato fenomenologico: l'esserci è essenzialmente essere-con, ha un senso esistenzial-ontologico<sup>25</sup>.

Il protagonista si addentra nella città inciampando, e ciò lo stupisce. Ma rimane ancor più sbalordito dall'incedere sicuro degli altri che, per quanto suoi simili, agiscono con determinazione, con tranquillità, in modo naturale e solito: «Mi sento come trascinare, ma anche qui senz'avvertire che mi si faccia violenza»<sup>26</sup>. Trattiene lo sbalordimento, non volendosi mostrare diverso dalle forme di quella apparente normalità, «di quelle cose che pajono più comuni e più facili», perché ha il desiderio «acutissimo» di sapere chi egli sia. Ne ha bisogno, ed è tutto qui il suo dramma: «Non so da che parte rifarmi, che via prendere, che cosa mettermi a fare». Come può accadere che egli, adulto e non più bambino, abbia agito, operato e vissuto senza poter, ora, ricordare nulla? Il senso dell'angoscia continua ad addensarsi. Ma ad un tratto, quasi per confortare il personaggio (e quindi, il

---

<sup>25</sup> M. HEIDEGGER, *op. cit.*, pp. 176-177.

<sup>26</sup> L. PIRANDELLO, *Una giornata*, cit., p. 784. Cfr. *Appendice*, p. 402.

lettore), Pirandello riutilizza la chiave del sogno che ora assume un preciso valore catartico: l'azione si sposta su un piano ulteriore, appunto surreale, consentendo un respiro di speranza, una possibilità e una soluzione: «Avrò forse lavorato in sogno, non so come?»<sup>27</sup>. Al personaggio sorge il dubbio che, a fronte di una inspiegabilità dei fenomeni, la soluzione possa essere collocata nelle latebre offuscate ed indecifrabili del sogno, o della follia. Pirandello attribuisce l'impossibilità di ottenere risposta ai suoi quesiti relativi alla stessa natura del mondo subliminale: in altri termini se i requisiti di una personalità non risultano decifrabili, non possono che appartenere ad un mondo ulteriore, per sua natura inesplicabile, perché misterioso.

Ma la perplessità del personaggio è sintomatica. Egli forse ha lavorato in sogno. Ma quando? Prima? Cioè nella fase che ora non ricorda? O adesso, che sta agendo e non comprende chi e dove egli sia? Effetto straniante, magistralmente creato dall'autore che conforta, ma anche destabilizza il suo lettore. È un sogno? È la realtà? E cosa avviene nell'un caso e nell'altro? Pirandello invita cioè il suo lettore a spostarsi su un altro piano, ben diverso da quello razionale e logico. Lo induce a cogliere il mistero, a maturare il dubbio, a chiedersi quale sia la dimensione esistenziale del suo 'malcapitato' protagonista e, in qualche modo, ad appropriarsi delle sensazioni che scaturiscono da questo viaggio nell'ignoto. Il fine è quello di suscitare una riflessione sul

---

<sup>27</sup> *Ibidem.*

proprio essere: soltanto spostandosi su una prospettiva diversa da quella puramente razionale, è possibile rintracciare i segni veri dell'esistenza.

Il personaggio continua ad osservare gli altri e nota, da come lo guardano, che essi lo riconoscono, finanche lo salutano o si rivolgono a lui con sorrisi ossequiosi. Gli altri sanno di lui ciò che lui non sa di sé stesso: mirabile equazione per indagare nell'universo delle identità. Tuttavia questi gesti, i saluti, l'essere riconosciuto turbano ancor di più il personaggio che sente un tale impaccio da nutrire dubbi o, peggio, inquietanti sospetti, sulla propria identità (abito-maschera): «Non sono sicuro dell'abito che ho addosso; mi sembra strano che sia mio; e ora mi nasce il dubbio che salutino quest'abito e non me. E io intanto con me, oltre a questo, non ho più altro!»<sup>28</sup>. Si esplicita in questi termini uno dei concetti portanti della scrittura pirandelliana, ossia il gioco tra l'io e la sua maschera; e questo caso risulta in tal senso ancora più sintomatico: mentre in altre opere il dualismo tra essere e apparire si combatte tra due parti conosciute con cognizione di causa (la casistica è ampia: basti pensare a Mattia Pascal/Adriano Meis, etc.), per questa vicenda il gioco si fa ancora più complicato, poiché il nostro personaggio, grazie al confronto con gli altri, riesce ad attribuire un valore all'abito che indossa, ma non sa assolutamente nulla della sua identità. Il rapporto, quello tra abito e identità, è stato ben esplorato da diversi studiosi, tra

---

<sup>28</sup> *Ibidem.*

cui Cristina Giorcelli che rintraccia nell'oggetto 'vestito' un tratto dell'esistenza<sup>29</sup>. Il valore allusivo dell'abito rimanda, o abilita, a una identità mostrandola, in taluni casi, per ciò che non è. Ma per il protagonista è necessario invertire i fattori, creando uno spostamento semantico: bisogna cioè proiettare l'*ipotetico sé* su un dato estrinseco, appunto l'abito che, per la natura che rappresenta, è l'unico fattore che al momento possa informare sull'identità del personaggio. Questi si sta orientando tra le poche entità messe a sua disposizione. È bene, prima di procedere, sintetizzarne il processo. Il protagonista prende consapevolezza di essere, ma non sa chi sia; prende quindi consapevolezza del suo corpo, ma non sa a chi esso appartenga; cerca infine le risposte negli altri, maturando il senso di un io che diventa sé e trova infine alcune 'tracce' (innanzitutto l'abito) che assumono valore di segni del 'vissuto'.

Il protagonista procede dunque nel suo «viaggio a doppio verso»: mentre, per una direzione, avanza temporalmente in senso progressivo, per l'altra è impegnato a recuperare quelle tracce del passato che possano consentirgli la composizione del suo obliato vissuto. Ma a un tratto una sorpresa. Nella tasca interna della giacca dell'abito sente (io «tasto») una bustina di cuoio. La tira

---

<sup>29</sup> Cfr. C. GIORCELLI, *Abito e identità*, Edizioni Associate, Roma, 1995. La studiosa precisa: «L'abito (come vestiario, ma anche come atteggiamento mentale e comportamentale) può essere assunto come «maschera» – che può fuorviare gli altri, ma che può proteggere la libertà interiore dell'individuo – di un'identità che si percepisce come così ambigua o complessa, da eludere ogni imbrigliamento, anche da parte del costume. Ma se è apparenza (superficie) di un'essenza (contenuto) che si maschera, l'abito può essere visto anche come epifenomeno di una mancanza di essenza, di un vuoto d'essere. La dialettica tra abito e identità sfiora, quindi, le categorie del pensiero metafisico [...] e produce una informazione che partecipa alla più generale illusorietà, allusività e simulazione: l'io si veste e si tra-veste nel grande teatro del mondo, una finzione speculare ad altre finzioni, come sintetizza Pirandello», *ivi*, p. 6.



fuori, «certo che non appartenga a me ma a quest'abito mio», è di un giallo sbiadito, come se fosse caduta in acqua e da lì ripescata. La apre e la osserva. Dal contenitore smarrito della propria memoria possono riaffiorare tracce vive, sbiadite o smangiate dal tempo, cadute nei recessi dell'oblio. Il loro significato resta, tuttavia, intatto e si riattualizza nell'attimo del ritorno, contaminate dal presente. Nella bustina di cuoio il nostro personaggio trova una piccola immagine sacra ingiallita, «di quelle che nelle chiese si danno ai bambini», la fotografia di una bellissima donna in costume da bagno, col vento tra i capelli, e nell'atto di salutare: per quanto si sforzi, egli non riesce a riconoscerla. «È mai possibile che una donna così bella mi sia potuta svanire dalla memoria, portata via da tutto quel vento che le scompiglia la testa?»<sup>30</sup>. Frugando ancora nella bustina, in una tasca segreta, trova un biglietto bancario con su scritte alcune cifre. Ma non sa, non riesce a dare un valore a quei numeri. Cerca di raccapezzarsi, si guarda intorno. Sente ancora la necessità di risalire alla sua identità. Immagina quindi che gli altri possano rivelargli quel che a lui resta ignoto. Vede una trattoria. Entra per chiedere lumi. Individua il padrone, gli si avvicina e gli mostra il grosso biglietto. Quegli con un certo stupore lo osserva e gli indica la banca, poco lontana, dove potrà versare quel biglietto. L'uomo va in banca e mostra il biglietto ad un banchiere che si congratula con lui per la grossa somma di danaro che la cedola consente di

---

<sup>30</sup> L. PIRANDELLO, *Una giornata*, cit., p. 785. Cfr. *Appendice*, p. 403.

ottenere. Parte di quel danaro è consegnata all'uomo, altro è depositato su un conto. Le sue «risorse» sono finalmente garantite da una istituzione che riconosce non solo l'uomo ma anche ciò che possiede. Con quel danaro in tasca torna in trattoria ma non vi trova cibo che desti il suo appetito. I suoi bisogni sono altri, e hanno un'impellenza maggiore. Comprende che con quelle risorse è più ricco ma ha la necessità di inscrivere quelle tracce in un quadro che ancora gli sfugge. Gli 'altri' lo aiutano a recuperare i segni di un vissuto che, a quanto appare, hanno un significato importante nell'ambito della sua parabola esistenziale; purtuttavia egli ancora non trova quel che si aspetta di conoscere; e questa impossibilità non deriva da una sfiducia verso gli altri o verso le forme degli altri: «Il torto è mio, è mio»<sup>31</sup>. Anzi la relazione con l'altro si è rivelata fondamentale per riesumare i primi indizi di una identità sepolta. In definitiva stando alle osservazioni di Salsano:

[quello di Pirandello è] una visione del mondo radicata in *dramatis personae* concepite come una condizione ontica e ontologica, a significare possibilità di un confronto stretto e pragmatico con l'"altro", confronto che [...] minaccia sempre di condurre il personaggio-uomo sull'orlo del fallimento tragico del rapporto interpersonale, ritornando nello scivolamento verso una più deserta realtà, all'ombra di un naufragio<sup>32</sup>.

Nonostante la relazione con gli altri, foriera di utili inquadramenti esistenziali, l'uomo vive ancora nell'angoscia: egli

---

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 783. Cfr. *Appendice*, p. 402.

<sup>32</sup> R. SALSANO, *Pirandello in chiave esistenzialista*, Bulzoni, Roma, 2015, p. 40.

permane nell'atto tragico di non sapere chi sia, è incapacità di conformare l'essenza nell'esistenza. È improcrastinabile, a tal punto, lo sforzo di ricucire i propri frammenti in una sintesi delucidante.

La narrazione procede con un autista che attende l'uomo all'esterno della trattoria. Con la sua automobile lo porterà a casa. Un altro mezzo, un'altra risorsa, un'altra relazione con un ignoto 'altro'. Qualcuno, quindi, potrà condurlo finalmente a casa sua? Anche se non sa dove quell'uomo lo stia conducendo, il personaggio si sente rinfrancato: potrà conoscere la sua casa, in senso psicanalitico, sé stesso.

E adesso il racconto segue un andamento complesso che agisce su piani non facilmente decodificabili. Descrive innanzitutto la casa: «una bellissima casa antica dove certo tanti prima di me hanno abitato e tanti dopo di me abiteranno»<sup>33</sup>. Di colpo egli si chiede se tutti quei mobili siano proprio suoi. Si sente estraneo, come un intruso. Non sorprende questa affermazione. Rientra, anzi, nell'itinerario analitico con cui sta procedendo l'autore. Questa espressione conferma che, parlando di casa, Pirandello si riferisce, come in psicologia, alla struttura del sé, alle sue forme. Il protagonista non riconosce sé stesso e, di conseguenza, non riconosce nemmeno la sua casa, fino a sentirsi estraneo. E di nuovo avverte l'eco dei suoi passi, e solo dal suono

---

<sup>33</sup> L. PIRANDELLO, *Una giornata*, cit., p. 786. Cfr. *Appendice*, p. 404.

che producono riesce a sentirne l'appartenenza: quei passi sono i suoi e ne ha paura. Apre un uscio e si trova nella camera da letto. Sul letto vede distesa la giovane della fotografia: «viva», ancora con le braccia aperte, festante, pronta ad accoglierlo. Lui continua a non raccapezzarsi e si chiede: «È un sogno?»<sup>34</sup>. E come in un sogno lei, la mattina all'alba, non c'è più.

E come un sogno è sviluppata l'intera narrazione. Vi è uno scoordinamento temporale e spaziale, una descrizione veloce e ricca che strania il lettore. Non si capisce bene quando l'uomo sia arrivato a casa, se quella donna è la giovane della foto o adesso è più matura, cosa sia successo dall'incontro all'alba e come sia potuta sparire così. Allora viene da pensare che sia davvero il racconto di un sogno.

Ma certo se l'approccio è quello di capire e di pensare, probabilmente ad una soluzione sarà difficile giungere. Forse è più opportuno tentare di 'comprendere' che di 'capire'; l'atteggiamento consono è accogliere il vissuto del protagonista e auscultare le sue angosce, i suoi patimenti: è un modo per poter ricollocare noi stessi i fili staccati di una trama da rifare. E, considerando l'epilogo della novella, una tale impostazione d'analisi e di lettura sembra davvero l'unica plausibile. L'uomo, avvinto dalle spezzature del suo essere e vivendo nell'angoscia per l'assenza di memoria, è preso dal bisogno di fuggire, di

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 787. Cfr. *Appendice*, p. 404.

scappare da quel luogo, da un sé che non può riconoscere nella storia: «Questo è un incubo!»<sup>35</sup>. Non sogno, quindi, ma incubo. E noi lettori intanto siamo sempre più addentro, convogliati nella sua disperazione; fino a proiettare empaticamente le sue paure nelle nostre, a sentirci come lui avvinti dalla smemoratezza. Quasi viene da chiederci: Chi siamo?

A questo punto non poteva mancare un altro cardine della scrittura pirandelliana. Il protagonista ha bisogno di vedere quell'uomo dal fuori al dentro e va dinanzi ad uno specchio, «appeso alla parete dirimpetto»<sup>36</sup>. Dirimpetto a cosa? Immagine identica a quella di *Sogno (ma forse no)*, lo specchio è posto di fronte all'inconscio, al mondo 'altro'. Come nel dramma egli guarda attraverso la finestra (confine tra i due mondi), ciò che avviene nel subliminale. Qui il racconto vira su una significativa rivelazione:

vado a guardarmi a uno specchio appeso alla parete dirimpetto, e subito ho l'impressione d'annegare, atterrito, in uno smarrimento senza fine. Da quale remota lontananza i miei occhi, quelli che mi par d'aver avuti da bambino, guardano ora, sbarrati dal terrore, senza potersene persuadere, questo viso di vecchio? Io, già vecchio? Così subito? E com'è possibile?<sup>37</sup>.

Gli occhi con cui finora il protagonista ha osservato dal 'di dentro' al 'fuori da sé' sono quelli di un bambino, non i suoi. Egli

---

<sup>35</sup> *Ibidem.*

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *Ibidem.*

ponendosi di fronte allo specchio vede con stupore ciò che c'è fuori: un vecchio. Nell'attimo dello sgomento bussano alla porta. Anche in questo caso, come in *Sogno (ma forse no)*, il sonno è disturbato da qualcuno che bussa alla porta. Un elemento esterno al sé si presenta e chiede di entrare. L'uomo in qualche modo si riprende, ma non dal sonno. Entrano i suoi figli con i rispettivi bambini. Non riconosce nessuno non riesce a credere che quegli uomini così maturi, ormai canuti, possano essere figli suoi.

Egli cade sulla poltrona, accoglie sulle gambe la nipotina che si getta al suo collo, è stordito. Un impeto vorrebbe farlo guizzare dalla poltrona, dalla stanza, ma non ci riesce e «con gli stessi occhi che avevano poc'anzi quei bambini, ora già così cresciuti, rimango a guardare finché posso, con tanta tanta compassione, ormai dietro a questi nuovi, i miei vecchi figliuoli»<sup>38</sup>.

L'ultimo e altrettanto significativo elemento che si ricava dal racconto, peraltro molto frequentato da Pirandello, è certamente il tema della compassione, il *patire con-* di cui si è già trattato. La sola chiave di lettura delle sue opere si muove all'interno di un registro che tenta di dischiudere i fenomeni per osservarli, sezionarli, comprenderli, e infine accoglierli in un estremo, riconciliante atto di compassione.

L'indagine proposta consente, a ben vedere, di apprendere

---

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 788. Cfr. *Appendice*, pp. 405-406.

i segni creativi che alludono al processo conoscitivo dell'uomo. E il personaggio pirandelliano ne diventa un autorevole emblema. Appare evidente ora il processo ontologico che Pirandello instruisce per 'narrare' i suoi personaggi<sup>39</sup>. Mostrando le due parti dell'io, ponendole in conflitto, auspica una loro convergenza, l'amalgama degli essenti, verso una soluzione plausibile, che per l'individuo è sempre una soltanto: la propria.

---

<sup>39</sup> Una lettura ermeneutica dei personaggi pirandelliani è stata proposta da Carlo Alberto Augieri che ha messo in evidenza la portata non rappresentativa ma 'patemica', in riferimento al vissuto patito dal soggetto, non negoziabile con l'interpretazione esterna dell'autore. In questo senso il personaggio 'patemico' si fa interprete e autore di se stesso. Cfr. C. A. AUGIERI, *Nella 'lotta' enunciativa tra personaggio e autore: per un'ermeneutica patemica della narrazione*, in «Ermeneutica Letteraria», anno 2012, n. 8, pp. 39-52.

## CONCLUSIONE

La scrittura di Luigi Pirandello è indiscutibilmente tra le più ardue del panorama letterario italiano. Risulta pertanto 'problematico' tentare una sua interpretazione esaustiva, sia per la complessità dei generi che frequenta e sia per scelte filosofico-stilistiche. Tuttavia l'analisi condotta ha mostrato che una lettura, in chiave fenomenologica e che esca fuori dalle strade comunemente battute, possa risultare finalmente feconda e decisamente densa di spunti e di sollecitazioni nuove.

La laboriosa propensione alle dinamiche esistenziali, riassunte nell'assioma «vita-forma», il continuo ricorso ai processi e agli esiti del rapporto spesso conflittuale tra «essere e apparire», fanno di Pirandello uno scrittore di salda matrice filosofica.

Il suo sguardo, rivolto ai fenomeni e ai comportamenti dell'agire umano, mira in realtà ad una esplorazione ulteriore, che si spinge oltre ciò che appare, fin dentro i recessi delle coscienze, per cogliere anche solo un granello di essenza pura, di verità inoppugnabile, di senso assoluto. Sono questi i dati che caratterizzano l'attività creatrice di Pirandello e che affondano le proprie radici in una consistente base filosofica. Con atteggiamento sempre curioso, egli non si priva di procedere



verso l'incauta quanto rischiosa esplorazione delle identità. Lo fa scandagliando le forme, per tentare come un seme di germogliare nell'*humus* invisibile dell'individuo. Raggiunge così un luogo non visibile all'occhio 'fisico', ma pur sempre un luogo vivo e pulsante. Da questa 'regione esistenziale' eradica un segno, un tratto, una verità, ma sempre una verità di luce che folgora l'individuo stesso, lasciandolo tramortito: lo acceca e destabilizza.

Nella coscienza dei personaggi pirandelliani improvvisamente si apre una voragine che cambia l'angolo visuale e mostra elementi nuovi con cui fare inevitabilmente i conti. L'osservazione non è più soltanto quella della vista, l'ascolto non è più soltanto quello dell'udito, ma ad essi si aggregano – come funzione necessaria – la *sensazione* che apre al comparto 'oltrano' dell'io.

Il personaggio dapprima *percepisce* e poi, in maniera sempre più evidente, *presentifica* il senso delle cose, ad esempio attraverso il ricordo, la consapevolezza o il sogno. In più casi, il personaggio reagisce ridendo per le assurdità degli accadimenti, ma la compassione, il 'patire-con', tinge d'amaro quel riso. È l'umorismo. È l'empatia. È la fenomenologia.

Come è stato dimostrato i contesti culturali in cui avviene la formazione di Pirandello sono intrisi di intensi richiami filosofici e artistici. Interamente permeato dalle nuove e suggestive riflessioni sull'io e sugli indirizzi che l'umanità a

cavallo dei due secoli stava tracciando, Pirandello si rende conto che la sua natura di scrittore filosofico gli può offrire le sollecitazioni più consone per corrispondere alla sua vocazione artistica. Dalla sua 'isola' territoriale e mentale, tradizionalmente composta da abbondanti e consistenti tracce di una storia millenaria (per civiltà e pensiero) storia che gli appartiene in modo pregnante, egli avverte consonanze col mondo non del 'continente' ma della cultura mitteleuropea, con la Germania, e la Francia, mondi in cui si affermano le nuove indagini psicologiche e fenomenologiche.

Per queste ragioni, la sua scrittura diventa via via espressione di indagini e di conflitti che seguono il modello tipico della ontologia e della conoscenza dell'individuo. Come un assemblatore di marionette, Pirandello sistema i suoi personaggi/pupi secondo prossemiche e lungo traiettorie che creano incidenti, conflitti e contrasti.

Ma cosa sono i pupi e le marionette se non gli esseri agenti della cavea teatrale? Nella splendida metafora pirandelliana, quella cavea è il *mondo-della-vita* di ogni individuo e i pupi non sono altro che i sentimenti, la fede in qualcosa, l'ostinazione dell'esserci in quel preciso modo. Un tale approccio creativo, un sistema organizzativo di questa tipologia è leggibile con accuratezza soltanto attraverso i modelli di indagine della

fenomenologia, dell'ontologia e dell'ermeneutica<sup>1</sup>. E Pirandello, intellettuale acuto e geniale, ha colto già dai prodromi di certe discipline, la potenza dei linguaggi e delle strutture espressive e ha saputo rielaborarle creativamente.

Luigi Pirandello sceglie di inserirsi nella riflessione dell'epoca, da artista e non da filosofo, ma partecipa con la sua arte alla profonda riflessione sull'uomo e sul cosmo. È in questi termini che si chiarisce una questione su cui si è ampiamente dibattuto. Curiosamente affascinato dalle espressioni delle alterità, riscontrabili in quelle variazioni dalla norma e qualificabili come deformazioni, Pirandello ama osservare gli individui durante i momenti di *lucida alienazione*, quando cioè deviano dall'agire secondo norma ed esprimono, senza riserve, per necessità o contingenza, i segni autentici del proprio vissuto. Questi segni posseggono la forza dirompente di modificare il corso artato delle forme e sprigionano guizzi e forze di sconfinata autenticità. È ad essa che ambisce con interesse e ammirazione il nostro «palombaro delle esistenze», come ha amato definirlo un suo conterraneo<sup>2</sup>. Pirandello, con atteggiamento analitico, talvolta indiscreto, ma mai irriverente o sgarbato, osserva i suoi personaggi, colti nell'attimo dell'intimità quando, dinanzi ad uno

---

<sup>1</sup> Per un'indagine ermeneutica della scrittura pirandelliana fondamentale è lo studio di Antonio Sichera che partendo dall'analisi della 'macchina narratologica' di Paul Ricoeur, e soffermandosi sulla teoria ermeneutica del racconto nelle sue diverse implicazioni e la valorizzazione del ruolo del lettore, si spinge alla ricerca delle radici del narrare che egli individua nel primo apparire della parola e nella relazione fondante tra madre e bambino. Sichera compie un'accurata 'lettura relazionale' del *Fu Mattia Pascal* alla luce delle varie teorie narratologiche, individuando nel rapporto tra Don Eligio Pellegrinotto e lo stesso Pascal il carattere relazionale della scrittura testuale, che è poi all'origine della prassi creativa di Pirandello. Cfr. A. SICHERA, *Per un'ermeneutica della narrazione*, in «Testo», anno 2012, n. 63, pp. 19-38.

<sup>2</sup> P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Inaugurazione*, in *Tutto il teatro*, vol. II, cit., p. 247.

specchio o sconvolti da un evento improvviso o ossessionati da tensioni esterne, erompono in azioni fuorvianti, seguendo da lì innanzi un corso nuovo, verso mete altre, spesso inimmaginabili. Entra nel flusso vitale dell'esistenza. È convinto che l'individuo sia ordinato secondo un duplice sistema che segue, da un lato, le forme dettate dagli altri, dal mondo, e dall'altro la vita, quella vera, nascosta tra le latebre subliminali dell'io. La realtà autentica, comune ad ogni individuo, va dunque rintracciata nella elaborazione che promuove la sfera subliminale, attraverso le visioni oniriche e quindi i sogni. In questa dimensione l'individuo è vivo e agisce, non per mezzo delle sue componenti cosce, figlie della forma razionale, ma tramite il misterioso mondo dell'inconscio, in cui si agitano le pulsioni e le tensioni più vere. Dunque il mondo irrazionale e subliminale ha un linguaggio suo, una struttura che è indefinibile agli occhi della razionalità ma è un mondo reale: esso esiste. Ed esistono le forme con cui si prefigurano i suoi messaggi, che attengono sempre e costantemente alle prerogative essenziali dell'individuo: perché appartengono alla sua parabola esistenziale e muovono tra le tracce del vissuto, sedimentate in un corpo vivente. In questi termini si definisce il fondamentale ruolo della memoria che, per Pirandello, è un codice personale a cui rifarsi per decifrare le espressioni, sia dei comportamenti e sia delle azioni emotive e pulsionali.

Il sogno è una delle espressioni adottate dal mondo 'oltrano' per dialogare con la realtà. *Limen* tra le due sfere dell'esistenza, esso rielabora gli strali del vissuto, che si prefigurano in visioni oniriche, comunicanti col mondo dell'al di qua per tentare una cooperazione sinergica necessaria ad un riequilibrio psico-emotivo. Pirandello usa il sogno per far risalire, e quindi rappresentare quelle essenze di vita, dapprima solo inconsistenti, ora conformate sui significati tangibili della realtà. Nelle sue opere siano esse drammi, novelle o romanzi, usa il sogno per spingere il personaggio verso la sua proiezione infinita e indefinita. Osserva e analizza i fenomeni, corrode la forma, percepita come scorza occlusiva del potenziale esistenziale, e perlustra nel mondo, talvolta orribile, dell'oltre'. Adopera mezzi ed artifici per rappresentare metaforicamente le apparenze di un luogo sicuramente complesso, di cui restano sempre ignote la natura, le componenti e i fattori, ma, proprio per questa ragione, dal gusto terribilmente affascinante. Egli sa di aver aperto, col sogno, un varco, un sipario sul mondo dell'incerto, tempio oracolare di cui sono imprevedibili i sensi e le sostanze. Attraverso il sogno si tenta di promuovere una sintesi di segni, dati in forma di simboli e di metafore.

La disamina proposta in questa ricerca ha mostrato un intellettuale che cerca di raggiungere lo spettatore, o il lettore, fin nei suoi più intimi recessi poiché Pirandello tratta e rappresenta

proprio in senso tragico i suoi personaggi che alludono a uomini veri. La sua attività artistica, come ampiamente dimostrato, pur rappresentata nelle fini locuzioni estetiche, non si sofferma alla pura creazione letteraria, di indiscutibile gusto e pregio, ma attraverso essa, rappresenta e racconta l'uomo, quello vero, l'«essere dell'accadere infinito»<sup>3</sup>. La *questio* non riguarda allora solo la pura creazione, i personaggi inventati o le vicende in cui sono coinvolti: è un 'fatto' umano. Si tratta di racconti di uomini e di donne che vivono drammi, derivanti soprattutto dalla inconciliabilità dell'essere e dell'apparire. Pirandello si rivolge a tutti gli uomini esortandoli, tramite una riflessione squisitamente filosofica, sociale e politica, a creare una società autentica e vera. Sembra che attraverso la sua scrittura Pirandello voglia indicare modelli di carattere ontologico capaci di promuovere il riconoscimento di fenomeni e di essenze, coll'intento di rimuovere le 'scorze sociali' e di procedere verso l'adesione al flusso puro della vita che ogni ordine governa.

L'interesse di Pirandello è infatti di autentica natura esistenziale. Egli intende soprattutto rappresentare l'uomo, la sua struttura esistenziale ed etica, le sue aspirazioni. Per corrispondere adeguatamente a questa sua esigenza intellettuale ed umanistica, esplora l'universo degli essenti secondo modelli innovativi, che egli deriva dall'indagine psicologica e da quella filosofica e fenomenologica. Attraverso queste sollecitazioni egli

ottempera al bisogno di separare ciò che è da ciò che appare e, sgranato l'uscio con l'approccio tipico dell'*Epochè* husserliana, tenta di approdare finalmente al nucleo della essenza vitale. Il processo di indagine fin qui svolto ha confermato l'approccio riflessivo dell'autore che si appella alla creazione pura, affrancata da desuete correnti estetiche e filosofiche, per proseguire fattivamente nella elaborazione artistica servendosi dei fenomeni culturali del suo tempo, talvolta anticipandone le forme. Di qui la fascinazione che, ad esempio, subirà dal cinema.

Come afferma nella prefazione ai *Sei personaggi*, Pirandello sa di appartenere a quella schiera di artisti che risentono di un'influenza di natura filosofica, perché tale è l'attenzione che essi rivolgono all'opera in sé e, tramite essa, al pubblico dei destinatari, siano essi lettori di novelle o spettatori di drammi.

Il senso del sogno nella scrittura pirandelliana è quindi la rappresentazione del luogo intermedio tra la parte finita e quella *in-finita* dell'essere, tra ciò che di lui appare e ciò che si può solo percepire con le sensazioni prolifiche di sentimento. Non quello delle emozioni, come l'amore o il dolore, ma quello del *sentire*, appunto, percepire empaticamente, per produrre un rapporto compassionevole tra gli astanti, personaggi e spettatori insieme.

Il patire-*con*, maturare, quindi, e condividere il *pathos* delle emozioni, degli ideali, delle proprie ed altrui verità, si trasforma in una *koinè* microcosmica, fautrice di consapevolezze nuove.

Proprio mira proprio all'agognata consapevolezza e lo fa in modo singolare, con tratti originali, giocando tra maschere assurde e volti deformati, con malcapitate anime grottesche che, grazie alla loro deformità, consentono una ri-flessione: chi è veramente quell'individuo? Appariva diversamente! Ma forse, è proprio così.

Se gli individui si soffermassero soltanto su ciò che appare, se ognuno fosse solamente ciò che sembra, tutto l'orpello ragionativo di Pirandello crollerebbe. Ma esso resiste e si fonda su basi solide perché Pirandello sa che l'individuo non è ciò che appare. Ciò che si mostra è la stimate di una esistenza dettata da contingenze: la vita pulsante è oltre quella ferita, oltre quel segno, in un mondo che appare come rivelazione di un mistero. Quel che Pirandello chiede al suo spettatore non è auscultare, accogliere e re-citare un estraneo dramma altrui. Egli, anzi, lo invita a relazionarsi empaticamente col personaggio per approdare alla risoluzione delle problematicità reciproche, anche le proprie. L'interscambio *sensazionale* ha il duplice obiettivo di 'liberare' il personaggio ma di 'liberare' anche lo spettatore, secondo un processo che insiste su un livello etico umanamente elevato e che bada all'essenza e al vero. Quella libertà, definita da Lévinas una «verità nomade»<sup>4</sup>, si incarna come autodeterminazione, pur nella transitorietà e nella precarietà, come essere diveniente, per fondarsi «nelle diffrazioni di se stesso e nei multipli della propria

---

<sup>4</sup> E. LÉVINAS, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, (1970), trad. it. *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, di A. DELL'ASTA, Jaca Book, Milano, 1990<sup>2</sup>, p. 129.



identità, nella decisione (consapevole) di assumersi la responsabilità del proprio istante ontologico»<sup>5</sup>.

C'è da chiedersi se la carrellata di personaggi narrati o rappresentati da Pirandello, tutti *apparentemente* caratterizzati da vissuti complicati o infelici, che *sembrano* destinati ad una condizione dolorosa e talvolta straziante, possano alludere invece ad una qualche forma di felicità, se non di bellezza. È da indagare, tra le righe delle numerose novelle o tra le battute degli articolati drammi se l'intento dell'autore sia stato veramente quello di mostrare il dramma in sé, parlare di quel dato fatto, o si sia voluto servire di quel vissuto creativo per sottintendere altro. Si tratta, cioè, realmente di personaggi che perseguitano e sono perseguitati, che agiscono o subiscono le avversità della sfortuna, del destino, dell'ignoranza, sono soltanto vittime di sistemi orditi da chissà quali forze occulte? Giovanni Macchia risponde a questi quesiti con un'immagine di straordinaria forza evocativa. Davvero assistiamo, egli scrive, «ad una delle più intense espressioni del teatro pirandelliano»:

«il personaggio martirizzato», sottoposto alla violenza e alla vile requisitoria borghese, a un processo, a un'inquisizione, come se da una parte vi fossero i giudici e dall'altra uomini disarmati, investiti da una falsa luce che essi respingono. [Il personaggio] è «la vittima» e il palcoscenico diventa un poliziesco luogo di tortura, ove gli uni si fanno carnefici degli

---

<sup>5</sup> G. DI PETTA, *op. cit.*, p. 75.

altri<sup>6</sup>

Il personaggio pirandelliano è effettivamente 'raccontato' in questi termini; illuminanti in questo senso le parole che Pirandello fa dire al suo Ponza: «Ma io sono fatto segno, qui, signor Prefetto, a una vessazione inaudita! [...] Me ne vado, signor Prefetto, perché non posso tollerare questa inquisizione accanita, feroce sulla mia vita privata»<sup>7</sup>.

Se fosse propriamente questa l'unica lettura possibile dell'opera pirandelliana, se dovessimo cioè attenerci all'aspetto estrinseco e fenomenico dei personaggi, alle simbologie cui essi alludono, e leggere le vicende narrate in chiave puramente realistica o naturalistica, ci troveremmo indiscutibilmente di fronte ad una narrazione che riferisce di infelici perseguitati, inquisitori, pazzi e torturati. Individui certamente senza speranza, né soluzione di continuità. Ma sappiamo ormai che egli spinge l'attenzione oltre il dato fenomenico, oltre il semplice apparire. Pirandello *illude* per *alludere*. Come abbiamo dimostrato *si serve* dei mezzi espressivi per parlare delle verità degli individui. Non fa che seguire un modello, tipico dell'ermeneutica e dell'ontologia, scandagliando e scardinando le forme per sprigionare le essenze. Egli lavora in questo modo, creando straordinarie opere d'arte in cui ogni elemento è osservato, indagato, analizzato, seguendo un processo a *rebours*, partendo «da lontano» per avvicinarsi sempre di più, fino

---

<sup>6</sup> G. MACCHIA, *op. cit.*, p. 79-80.

<sup>7</sup> L. PIRANDELLO, *Così è, (se vi pare)*, BUR, Milano, 2007, p. 83. A tal proposito, cfr. G. Macchia, *op. cit.*, p. 80.

ad immergersi completamente nell'abisso di un elemento, di un dato, di un preciso tratto che spesso l'autore colloca nelle anfratti misteriose dell'inconscio.

Le sue 'rappresentazioni', narrative o teatrali, non fanno altro che procedere verso l'indagine degli elementi, dei fatti, per considerarli, conoscerli nella loro essenza e poi esaltarli. Nelle opere spesso manca un vero e proprio finale; il suo racconto resta cioè senza una precisa conclusione. Si tratta di un artificio funzionale all'*intentio* dell'autore, che non è quella di imbastire un semplice esperimento estetico ma di invitare il lettore/spettatore ad un "convivio" in cui le vivande e le bevande siano gli avvenimenti e le sostanze di personaggi veri e carnali. Ci si chiede allora se si tratti di personaggi che naturalisticamente appaiono tristi, infelici e disperati o se in essi può addirittura risiedere una qualche forma di bellezza. In una sorta di 'transustanziazione' ontologico-estetica, che procede per le vie del sensibile fino all'approdo di una ascensionale forma, il *Dasein* dei personaggi pirandelliani prefigura finanche una conformazione di bellezza, proprio per la loro complessa fattura: le loro anime contrite, i loro corpi e volti deformati, sempre deroganti da forme estetiche perfette, implicano un processo di trasformazione e di consunzione formale.

Pirandello in realtà operando una indagine così approfondita dei suoi esseri vitali tocca il mistero in cui risiede la vera essenza del bello; lo rivela rappresentandolo ed anima con

l'astrazione *l'esistenza* e il *mondo* di ogni singolo uomo, facendone tutt'uno con l'universo: il microcosmo incontra il macrocosmo in forma di essenza: è *l'eidos*.

'Presenza di bellezza' sono quei personaggi che entrano, bussando o irrompendo, e chiedono di essere ascoltati perché hanno una verità da confessare; è il noto caso del Dottor Fileno che, come un reietto, un fallito, impetuosamente entra nello studio dell'Autore, domandando con ostinazione la sua compassione. E lo scrittore/analista ormai, pur rifiutandolo, non può far finta che non esista e, pur non volendo, lo ascolta. La condizione apparentemente miserevole di quel personaggio rivela una grandezza di spirito e di conoscenza che inquieta e stordisce. Le verità che afferma sono belle perché pure. E l'autore stesso ne è affascinato. Per un tempo si è dedicato al personaggio, lo ha accolto, gli ha dato ascolto, si è interessato a lui. In qualche modo lo ha curato. Ed anche gli spettatori di fatto sono attratti dalla bellezza (purezza, intensità, unicità, universalità) dei personaggi e delle vicende che li coinvolgono. E, come l'autore, prestano attenzione interiormente, empaticamente, fino ad appartenere a quella bellezza.

Dall'analisi fin qui proposta possiamo affermare con certezza che Luigi Pirandello è in qualche modo un precursore che riesce a fiutare gli esiti più avanzati della ricerca fenomenologica, poiché intellettuale e scrittore sensibile in cui è vivace una accentuata *percezione creativa*. Senza la visione fenomenologica i

personaggi pirandelliani verrebbero depotenziati del loro *Erlebnis* e si ritroverebbero relegati nel solo cantuccio dell'estetismo rappresentativo. In realtà si correrebbe il rischio di lasciare inespressa la sostanza più autentica e vera della loro poetica. In questo disegno l'autore e il personaggio, 'assistiti' dal lettore/spettatore sono insieme, nell'atto del loro *incontro* e del loro *cum-loquium*, nel 'colloquio coi personaggi', tutti *inter pares poietés*, ossia evocatori, costruttori di mondi, di scenari, di immagini, di esperienze vissute, di sensazioni in forma di emozione, che principiano dall'esperienza creativa (o onirica) per disvelare l'essenza vera degli individui.

Pirandello compone ragionamenti molto seri intorno alle vicende dell'io senziente: ne afferra con sagacia il flusso vitale nei tratti più eclatanti e individua per essi le forme espressive più consone e adeguate. Egli sa che la rappresentazione teatrale può essere l'unico mezzo per riprodurre, metaforicamente, le esperienze del vissuto, proprio perché è un mezzo vero, speculare e autentico. Come un sogno.

E con la stessa maestria utilizza i personaggi e gli oggetti, tutti ben amalgamati nel calderone della creazione artistica, esecutori di funzioni di valore, non soggettuale ma oggettuale, metafora di dinamiche assolute e universali entro le quali ogni spettatore può rinvenire, nel tratto scarnificato, il segno proiettivo di un proprio vissuto.

La coscienza per Pirandello è la fusione tra il mondo conscio e quello inconscio: è un atteggiamento, una ricerca, un continuo *volgersi verso*, che induce l'individuo ad una consapevolezza sintetica tra ciò che è e ciò che appare. Ricerche ed elaborazioni in forma creativa che si innestano nell'epoca e si inseriscono in un solco di suggestivo umanesimo esistenzialista. Sono gli anni che hanno visto un'Europa priva di equilibrio in cui, secondo Auerbach, «scrittori dotati di intuito trovarono un tecnica per dissolvere la realtà che, passando per il prisma della coscienza, si frange in aspetti e significati molteplici»<sup>8</sup>.

Ci piace pensare che il «prisma della coscienza» a cui allude Auerbach, figura geometrica consona per rappresentare il nostro concetto del «nucleo prismatico», sia proprio il riverbero, o il riflesso della realtà cosciente nel mondo dell'inconoscibile e subliminale (e viceversa) in un rapporto di speculare commistione e contaminazione.

La materia del 'teatro del sogno', come abbiamo appurato in queste pagine, è diventata per Pirandello un vero cruccio artistico ma anche una precisa soluzione ontologica. È stato altresì sottolineato come la materia del sogno sia stata cospicuamente usata anche in maniera sottesa, in opere in cui è 'leggibile' o 'avvertibile' il piano onirico, pur non trattandosi in modo eclatante di rappresentazione onirica (è il caso di numerose novelle, tra cui

---

<sup>8</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), trad. it. *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale*, a cura di R. ROMAGNOLI, voll. II, Einaudi, Torino, 2000, p. 335.

quelle analizzate, e ancora di vari drammi o racconti). Pirandello crea storie che restano «agganciate e sospese» tra un realismo concreto e ragionativo ed un immaginario misterico ed evocativo, con una scrittura intrisa di allusioni e deformazioni, depistamenti e paradossi. Storie che seguono un *ductus* ondivago e debordante, eradicato da schemi di scrittura statica, librate tangenzialmente in un flusso che tocca, elettrizzandoli, i punti nevralgici delle essenze egotiche.

Si è lì appesi ad un filo 'agganciati e sospesi', attendendo che il groviglio di esistenze, felici o tristi che siano, si risolva verso un approdo resiliente, restituendo forse un'aspirazione più che una soluzione. È dunque questo il senso dell'esistere: «uno sprazzo d'arcana poesia e d'arcana amarezza»<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Cfr. L. Pirandello, *La rallegrata*, in *Novelle per un anno*, cit., vol. I, tomo I, p. 481.

## **APPENDICE DI TESTI**



Si dà in questa Appendice una scelta di testi pirandelliani funzionali alla linea interpretativa proposta, e più volte citati nel corso del presente lavoro. Le novelle *Tu ridi*, *La realtà del sogno*, *Effetti di un sogno interrotto*, *E due!*, *Una giornata*, *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*, sono tratte da L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, con premessa di G. MACCHIA, voll. III, Meridiani-Mondadori, Milano, 1990, pp. 391-398, 480-490, 176-185, 245-258, 782-788, 772-781; Il dramma *Sogno (ma forse no)*, da L. PIRANDELLO, *Sogno (ma forse no)*, a cura di R. ALONGE, Mondadori, Milano, 1993, pp. 157-194.

## I. *Tu ridi*

Scosso dalla moglie, con una strappata rabbiosa al braccio, springò dal sonno anche quella notte, il povero signor Anselmo.

– Tu ridi!

Stordito, e col naso ancora ingombro di sonno, e un po' fischiante per l'ansito del soprassalto, inghiottì; si grattò il petto irsuto; poi disse aggrondato:

– Anche... perdio... anche questa notte?

– Ogni notte! ogni notte! – muggì la moglie, livida di dispetto.

Il signor Anselmo si sollevò su un gomito, e seguitando con l'altra mano a grattarsi il petto, domandò con stizza:

– Ma proprio sicura ne sei? Farò qualche versaccio con le labbra, per smania di stomaco; e ti pare che rida.

– No, ridi, ridi, ridi, – riaffermò quella tre volte. – Vuoi sentir come? così.

E imitò la risata larga, gorgogliante, che il marito faceva nel sonno ogni notte.

Stupito, mortificato e quasi incredulo, il signor Anselmo tornò a domandare:

– Così?

– Così! Così!

E la moglie, dopo lo sforzo di quella risata, riabbandonò, esausta, il capo sui guanciali e le braccia su le coperte, gemendo:

– Ah Dio, la mia testa...

Nella camera finiva di spegnersi, singhiozzando, un lumino da notte davanti a un'immagine della Madonna di Loreto, sul cassetto. A ogni singhiozzo del lumino, pareva sobbalzassero tutti i mobili.

Irritazione e mortificazione, ira e cruccio sobbalzavano allo stesso modo nell'animo stramazato del signor Anselmo, per quelle sue incredibili risate d'ogni notte, nel sonno, le quali facevano sospettare alla moglie che egli, dormendo, guazzasse chi sa in quali beatitudini, mentr'ella, ecco, gli giaceva

accanto, insonne, arrabbiata dal perpetuo mal di capo e con l'asma nervosa, la palpitazione di cuore, e insomma tutti i malanni possibili e immaginabili in una donna sentimentale presso alla cinquantina.

– Vuoi che accenda la candela?

– Accendi, sì, accendi! E dammi subito le gocce: venti, in un dito d'acqua.

Il signor Anselmo accese la candela e scese quanto più presto poté dal letto. Così in camicia e scalzo, passando davanti all'armadio per prendere dal cassetto la boccetta dell'acqua antisterica e il contagocce, si vide nello specchio, e istintivamente levò la mano a rassettarsi sul capo la lunga ciocca di capelli, con cui s'illudeva di nascondere in qualche modo la calvizie. La moglie dal letto se n'accorse.

– S'aggiusta i capelli! – sghignò. – Ha il coraggio d'aggiustarsi i capelli, anche di notte tempo, in camicia, mentr'io sto morendo!

Il signor Anselmo si voltò, come se una vipera lo avesse morso a tradimento; appuntò l'indice d'una mano contro la moglie e le gridò:

– Tu stai morendo?

– Vorrei, – si lamentò quella allora, – che il Signore ti facesse provare, non dico molto, un poco di quello che sto soffrendo in questo momento!

– Eh, cara mia, no, – brontolò il signor Anselmo. – Se davvero ti sentissi male, non baderesti a rinfacciarmi un gesto involontario. Ho alzato appena la mano, ho alzato... Mannaggia! Quante ne avrò fatte cadere?

E buttò per terra con uno scatto d'ira l'acqua del bicchiere, in cui, invece di venti, chi sa quante gocce di quella mistura antisterica erano cadute. E gli toccò andare in cucina, così scalzo e in camicia, a prendere altra acqua.

«Io rido...! Signori miei, io rido...» diceva tra sé, attraversando in punta di piedi, con la candela in mano, il lungo corridojo.

Un vocino d'ombra venne fuori da un uscio aperto su quel corridojo.

– Nonnino...

Era la voce d'una delle cinque nipotine, la voce di Susanna, la maggiore e la

più cara al signor Anselmo, che la chiamava Susì.

Aveva accolto in casa da due anni quelle cinque nipotine, insieme con la nuora, alla morte dell'unico figliuolo. La nuora, trista donnaccia, che a diciotto anni gli aveva accalappiato quel suo povero figliuolo, per fortuna se n'era scappata di casa da alcuni mesi con un certo signore, amico intimo del defunto marito; e così le cinque orfanelle (di cui la maggiore, Susì, aveva appena otto anni) erano rimaste sulle braccia del signor Anselmo, proprio sulle braccia di lui, poiché su quelle della nonna, afflitta da tutti quei malanni, è chiaro che non potevano restare. La nonna non aveva forza neanche di badare a se stessa.

Ma badava, sì, se il signor Anselmo involontariamente alzava una mano a raffilarsi sul cranio i venticinque capelli che gli erano rimasti. Perché, oltre tutti quei malanni, aveva il coraggio, la nonna, d'essere ancora ferocemente gelosa di lui, come se nella tenera età di cinquantasei anni, con la barba bianca, il cranio pelato, in mezzo a tutte le delizie che la sorte amica gli aveva prodigate; e quelle cinque nipotine sulle braccia, alle quali col magro stipendio non sapeva come provvedere; col cuore che gli sanguinava ancora per la morte di quel suo disgraziato figliuolo; egli potesse difatti attendere a fare all'amore con le belle donnine!

Non rideva forse per questo? Ma sì! Ma sì! Chi sa quante donne se lo sbacucchiavano in sogno, ogni notte!

La furia con cui la moglie lo scrollava, la rabbia livida con cui gli gridava: «Tu ridi» non avevano certo altra ragione, che la gelosia.

La quale... niente, via, che cos'era? una piccola, ridicola scheggia di pietra infernale, data da quella sua sorte amica in mano alla moglie, perché si spassasse a inciprignirgli le piaghe, tutte quelle piaghe, di cui graziosamente aveva voluto cospargergli l'esistenza.

Il signor Anselmo posò a terra presso l'uscio la candela, per non svegliare col lume le altre nipotine, ed entrò nella cameretta, al richiamo di Susì.

Per maggior consolazione del nonno, che le voleva tanto bene, Susì cresceva male; una spalluccia più alta dell'altra e di traverso, e di giorno in giorno il collo le diventava sempre più come uno stelo troppo gracile per sorregger la testina troppo grossa. Ah, quella testina di Susì...

Il signor Anselmo si chinò sul letto, per farsi cingere il collo dal magro

braccino della nipote ; le disse:

– Sai, Susi? Ho riso!

Susi lo guardò in faccia con penosa meraviglia.

– Anche stanotte?

– Sì, anche stanotte. Una risatooooòna... Basta, lasciami andare, cara, a prender l'acqua per la nonna... Dormi, dormi, e procura di ridere anche tu, sai? Buona notte.

Baciò la nipotina sui capelli, le rincalzò ben bene le coperte, e andò in cucina a prender l'acqua.

Ajutato con tanto impegno dalla sorte, il signor Anselmo era riuscito (sempre per sua maggior consolazione) a sollevar lo spirito a considerazioni filosofiche, le quali, pur senza intaccargli affatto la fede nei sentimenti onesti profondamente radicati nel suo cuore, gli avevano tolto il conforto di sperare in quel Dio, che premia e compensa di là. E non potendo in Dio, non poteva per conseguenza neanche più credere, come gli sarebbe piaciuto, in qualche diavolaccio buffone che gli si fosse appiattato in corpo e si divertisse a ridere ogni notte, per far nascere i più tristi sospetti nell'animo della moglie gelosa.

Era sicuro, sicurissimo il signor Anselmo di non aver mai fatto alcun sogno, che potesse provocare quelle risate. Non sognava affatto! Non sognava mai! Cadeva ogni sera, all'ora solita, in un sonno di piombo nero, duro e profondissimo, da cui gli costava tanto stento e tanta pena destarsi! Le palpebre gli pesavano su gli occhi come due pietre di sepoltura.

E dunque, escluso il diavolo, esclusi i sogni, non restava altra spiegazione di quelle risate che qualche malattia di nuova specie; forse una convulsione viscerale, che si manifestava in quel sonoro sussulto di risa.

Il giorno appresso, volle consultare il giovane medico specialista di malattie nervose, che un giorno sì e un giorno no veniva a visitar la moglie.

Oltre la dottrina, questo giovane medico specialista si faceva pagare dai clienti i capelli biondi, che per il troppo studio gli erano caduti precocemente e la vista che, per la stessa ragione, gli si era anche precocemente indebolita.

E aveva, oltre la sua scienza speciale delle malattie nervose, un'altra

specialità, che offriva gratis però ai signori clienti: gli occhi, dietro gli occhiali, di colore diverso: uno giallo e uno verde. Chiudeva il giallo, ammiccava col verde, e spiegava tutto. Ah spiegava tutto lui, con una chiarezza meravigliosa, per dare ai signori clienti, anche nel caso che dovessero morire, intera soddisfazione.

– Dica dottore, può stare che uno rida nel sonno, senza sognare? Forte, sa? Certe risatooòne...

Il giovane medico prese a esporre al signor Anselmo le teorie più recenti e accontate sul sonno e sui sogni; per circa mezz'ora parlò, infarcendo il discorso di tutta quella terminologia greca che fa così rispettabile la professione del medico, e alla fine concluse che – no – non poteva stare. Senza sognare, non si poteva ridere a quel modo nel sonno.

– Ma io le giuro, signor dottore, che proprio non sogno, non sogno, non ho mai sognato! – esclamò stizzito il signor Anselmo, notando il riso sardonico con cui la moglie aveva accolto la conclusione del giovane medico.

– Eh no, creda! Così le pare, – soggiunse questi, tornando a chiudere l'occhio giallo e ad ammiccare col verde. – Così le pare... Ma lei sogna. È positivo. Soltanto, non serba il ricordo de' sogni, perché ha il sonno profondo. Normalmente, gliel'ho spiegato, noi ci ricordiamo soltanto dei sogni che facciamo, quando i veli, dirò così, del sonno si siano alquanto diradati.

– Dunque rido dei sogni che faccio?

– Senza dubbio. Sogna cose liete e ride.

– Che birbonata! – scappò detto allora al signor Anselmo. – Dico esser lieto, almeno in sogno, signor dottore, e non poterlo sapere! Perché io le giuro che non ne so nulla! Mia moglie mi scrolla, mi grida: «Tu ridi!» e io resto balordo a guardarla in bocca, perché non so proprio né d'aver riso, né di che ho riso.

Ma ecco qua, ecco qua: c'era, alla fine! Sì, sì. Doveva esser così. Provvidenzialmente la natura, di nascosto, nel sonno lo aiutava. Appena egli chiudeva gli occhi allo spettacolo delle sue miserie, la natura, ecco, gli spogliava lo spirito di tutte le gramaglie, e via se lo conduceva, leggero leggero, come una piuma, pei freschi viali dei sogni più giocondi. Gli negava, è vero, crudelmente, il ricordo di chi sa quali delizie esilaranti; ma certo, a ogni modo, lo compensava, gli ristorava inconsapevolmente l'animo, perché il giorno dopo

fosse in grado di sopportare gli affanni e le avversità della sorte.

E ora, ritornato dall'ufficio, il signor Anselmo si toglieva su le ginocchia Susi, che sapeva imitar così bene la risatona ch'egli faceva ogni notte, per averla sentita ripetere tante volte dalla nonna; le accarezzava l'appassito visetto di vecchina, e le domandava:

– Susi, come rido? Su, cara, fammela sentire, la mia bella risata.

E Susi, buttando indietro la testa e scoprendo il gracile colluccio di rachitica, prorompeva nell'allegria risatona, larga, piena, cordiale.

Il signor Anselmo, beato, la ascoltava, la assaporava, pur con le lacrime in pelle per la vista di quel colluccio della bimba; e, tentennando il capo e guardando fuori della finestra, sospirava:

– Chi sa come sono felice, Susi! Chi sa come sono felice, in sogno, quando rido così.

Purtroppo, però, anche questa illusione doveva perdere il signor Anselmo.

Gli avvenne una volta, per combinazione, di ricordarsi d'uno dei sogni, che lo facevano tanto ridere ogni notte.

Ecco: vedeva un'ampia scalinata, per la quale saliva con molto stento, appoggiato al bastone, un certo Torella, suo vecchio compagno d'ufficio, dalle gambe a roncolo. Dietro al Torella, saliva svelto il suo capo-ufficio, cavalier Ridotti, il quale si divertiva crudelmente a dar col bastone sul bastone di Torella che, per via di quelle sue gambe a roncolo, aveva bisogno, salendo, d'appoggiarsi solidamente al bastone. Alla fine, quel pover'uomo di Torella, non potendone più, si chinava, s'afferrava con ambo le mani a un gradino della scalinata e si metteva a sparar calci, come un mulo, contro il cavalier Ridotti. Questi sghignazzava e, scansando abilmente quei calci, cercava di cacciare la punta del suo crudele bastone nel deretano esposto del povero Torella, là, proprio nel mezzo, e alla fine ci riusciva.

A tal vista, il signor Anselmo, svegliandosi, col riso rassegnato d'improvviso su le labbra, sentì cascarsi l'anima e il fiato. Oh Dio, per questo dunque rideva? per siffatte scempiaggini?

Contrasse la bocca, in una smorfia di profondo disgusto, e rimase a guardare

innanzi a sé.

Per questo rideva! Questa era tutta la felicità, che aveva creduto di godere nei sogni! Oh Dio... Oh Dio...

Se non che, lo spirito filosofico, che già da parecchi anni gli discorreva dentro, anche questa volta gli venne in soccorso, e gli dimostrò che, via, era ben naturale che ridesse di stupidaggini. Di che voleva ridere? Nelle sue condizioni, bisognava pure che diventasse stupido, per ridere.

Come avrebbe potuto ridere altrimenti?

## II. *La realtà del sogno*

Tutto ciò che egli diceva, pareva avesse lo stesso valore incontestabile della sua bellezza; che, non potendosi mettere in dubbio che fosse un bellissimo uomo, ma proprio bello tutto, non potesse parimenti esser mai contraddetto in nulla.

E non capiva niente, proprio non capiva niente di quanto avveniva in lei!

Nel sentire le interpretazioni che dava con tanta sicurezza di certi suoi moti istintivi, di certe sue fors'anche ingiuste antipatie, di certi suoi sentimenti, le veniva la: tentazione di graffiarlo, di schiaffeggiarlo, di morderlo.

Anche perché poi, con quella freddezza e sicurezza e quell'orgoglio di bel giovine, veniva a mancarle in certi altri momenti, allorché le s'accostava, perché aveva bisogno di lei. Timido, umile, supplichevole, allora, come insomma in quei momenti ella non lo avrebbe desiderato; sicché, anche allora, per un altro verso si sentiva irritata; tanto che, pur essendo proclive a cedere, s'induriva restia; e il ricordo d'ogni abbandono, avvelenato sul piú bello da quell'irritazione, le si cangiava in rancore.

Sosteneva che fosse una fissazione in lei l'impaccio, l'imbarazzo che diceva di provare davanti a tutti gli uomini.

– Li provi, cara, perché ci pensi, – s'ostinava a ripeterle.

– Ci penso, caro, perché li provo! – ribatteva lei. – Che fissazione! Li provo. È così. E debbo ringraziarne mio padre, la bella educazione che m'ha data! Vuoi



mettere in dubbio anche questo?

Eh, almeno questo no, era sperabile. Ne aveva fatto esperienza lui stesso durante il fidanzamento. Nei quattro mesi prima del matrimonio, là, nella cittaduzza natale, non gli era stato concesso, non che di toccarle una mano, ma neppure di scambiare con lei due paroline a bassa voce.

Piú geloso d'un tigre, il padre, le aveva inculcato fin da bambina un vero terrore degli uomini; non ne aveva ammesso mai uno, che si dice uno, in casa; e tutte le finestre chiuse; e le rarissime volte che la aveva condotta fuori, le aveva imposto d'andare a capo chino come le monache, e guardando a terra quasi a fare il conto dei ciottoli del selciato.

Ebbene, che meraviglia se ora alla presenza d'un uomo provava quell'imbarazzo e non riusciva a guardar negli occhi nessuno e non sapeva piú né parlare né muoversi?

Già da sei anni, è vero, s'era liberata dall'incubo di quella feroce gelosia paterna; vedeva gente, per casa, per via; eppure... Non era piú certamente quel puerile terrore di prima; ma quest'imbarazzo, ecco. I suoi occhi, per quanto si sforzassero, non potevano proprio sostenere lo sguardo di nessuno; la lingua, parlando, le s'imbrogliava in bocca; e d'improvviso, senza saper perché, si faceva in volto di bragia; per cui tutti potevano credere che le passasse per la mente chi sa che cosa, mentre proprio non pensava a nulla; e insomma si vedeva condannata a far cattive figure, a passare per sciocca, per stupida, e non voleva. Inutile insistere! Grazie al padre, doveva star chiusa, senza veder nessuno, per non provare almeno il dispetto di quello stupidissimo, ridicolissimo imbarazzo piú forte di lei.

Gli amici, i migliori, quelli a cui egli teneva di piú e che avrebbe voluto considerare come ornamento della sua casa, del piccolo mondo che, sei anni a dietro, sposando, aveva sperato di formarsi attorno, già s'erano allontanati a uno a uno. Sfido! Venivano in casa; domandavano:

– Tua moglie?

Sua moglie se n'era scappata a precipizio al primo squillo del campanello. Fingeva d'andare a chiamarla; andava davvero; si presentava con la faccia afflitta, le mani aperte, pur sapendo che sarebbe stato inutile; che la moglie lo avrebbe fulminato con gli occhi accesi d'ira e gli avrebbe gridato tra i denti: –

"Stupido!" – ; voltava le spalle e ritornava, Dio sa come dentro, di fuori sorridente, ad annunciare:

– Abbi pazienza, caro, non si sente bene, s'è buttata sul letto.

E una e due e tre volte; alla fine, si sa, s'erano stancati. Poteva loro dar torto?

Ne restavano ancora due o tre, piú fedeli o piú coraggiosi. E questi, almeno questi voleva difenderseli, uno specialmente, il piú intelligente di tutti, dotto sul serio e odiatore della pedanteria, fors'anche un po' per ostentazione; giornalista argutissimo; insomma, amico prezioso.

Qualche volta da questi pochi amici superstiti sua moglie s'era fatta vedere, o perché colta di sorpresa, o perché, in un momento buono, s'era arresa alla preghiera di lui. E nossignori, non era vero niente che avesse fatto cattiva figura: tutt'altro!

– Perché quando non ci pensi, vedi . quando t'abbandoni al tuo naturale... tu sei vivace...

– Grazie!

– Tu sei intelligente...

– Grazie!

– E sei tutt'altro che impacciata, te lo assicuro io! Scusa, che gusto avrei a farti fare una cattiva figura? Parli con franchezza, ma sì, anche troppa talvolta... sì, sì, graziosissima, te lo giuro! T'accendi tutta, e gli occhi... altro che non saper guardare! ti sfavillano, cara mia... E dici, e dici cose anche ardite, sì... Ti meravigli? Non dico scorrette... ma ardite per una donna; con scioltezza, con disinvoltura, con spirito insomma, te lo giuro!

S'infervorava nelle lodi, notando ch'ella, pur protestando di non credere affatto, ne provava in fondo piacere, arrossiva, non sapeva se sorridere o aggrottar le ciglia.

– E così, è proprio così; credi, è una vera fissazione la tua...

Avrebbe dovuto metterlo almeno in apprensione il fatto che ella non protestava contro questa sua cento volte asserita "fissazione", e accoglieva quelle lodi sul suo parlar franco e disinvolto e finanche ardito, con evidente

compiacimento.

Quando e con chi aveva ella parlato così?

Pochi giorni addietro, con l'amico "prezioso"; con quello che le era, naturalmente, il piú antipatico di tutti. È vero che ella ammetteva l'ingiustizia di certe sue antipatie, e che sopra tutti antipatici diceva quegli uomini, davanti ai quali si sentiva piú imbarazzata.

Ma ora il compiacimento d'aver saputo parlare davanti a quello anche con improntitudine, proveniva dal fatto che costui, (certo per pungerla sotto sotto) in una lunga discussione su l'eterno argomento dell'onestà delle donne, aveva osato sostenere che il soverchio pudore accusa infallibilmente un temperamento sensuale; sicchè c'è da diffidare d'una donna che arrossisce di nulla, che non osa alzar gli occhi perché crede di scoprire da per tutto un attentato al proprio pudore, e in ogni sguardo, in ogni parola un'insidia alla propria onestà. Vuol dire che questa donna ha l'ossessione di immagini tentatrici; teme di vederle dovunque; se ne turba al solo pensiero. Come no? Mentre un'altra, tranquilla di sensi, non ha affatto di questi pudori e può parlare senza turbarsi anche di certe intimità amoroze, non pensando che ci possa esser nulla di male in una... che so, in una camicetta un po' scollata, in una calza traforata, in una gonna che lasci scorgere appena appena qual cosa piú su del ginocchio.

Con questo, badiamo, non diceva mica che una donna, per non essere creduta sensuale, dovesse mostrarsi sfacciata, sguaiata e far vedere quello che non si deve far vedere. Sarebbe stato un paradosso. Egli parlava del pudore. E il pudore per lui era la vendetta dell'insincerità. Non che non fosse sincero per se stesso. Era anzi sincerissimo, ma come espressione della sensualità. Insincera è la donna che voglia negare la sua sensualità mostrando in prova il rosso del suo pudore su le guance. E questa donna può essere insincera anche senza volerlo, anche senza saperlo. Perché nulla è piú complicato della sincerità. Fingiamo tutti spontaneamente, non tanto innanzi agli altri, quanto innanzi a noi stessi; crediamo sempre di noi quello che ci piace credere, e ci vediamo non quali siamo in realtà, ma quali presumiamo d'essere secondo la costruzione ideale che ci siamo fatta di noi stessi. Così può avvenire che una donna, anche a sua insaputa sensualissima, sinceramente creda d'esser casta e di provare sdegno e ribrezzo della sensualità, per il solo fatto che arrossisce di nulla. Questo arrossir di nulla, che è per se stesso espressione sincerissima della reale sensualità di lei, è assunto invece come prova della creduta castità; e, così assunto, diventa

naturalmente insincero.

– Via, signora, – aveva concluso alcune sere fa quell’amico prezioso, – la donna, per sua natura (salve, s’intende, le eccezioni) è tutta nei sensi. Basta saperla prendere, accendere e dominare. Le troppo pudiche non hanno neppur bisogno d’essere accese: s’accendono, avvampano subito da sè, appena toccate.

Non aveva dubitato un momento, ella, che tutto questo discorso si riferisse a lei; e, appena andato via l’amico, s’era rivolta ferocemente contro il marito, che durante la lunga discussione non aveva fatto altro che sorridere come uno scimunito e approvare.

– M’ha insultata in tutti i modi per due ore, e tu, tu invece di difendermi, hai sorriso, hai approvato, lasciandogli intendere così, ch’era vero quel che diceva, perché tu, mio marito, eh tu, tu lo potevi sapere...

– Ma che cosa? – aveva esclamato lui, trasecolato. – Tu farnetichi... Io? che tu sii sensuale? Ma che dici? Se quello parlava della donna in genere, che c’entri tu? Ma se avesse per poco sospettato che tu potessi riferire a te il suo discorso, non avrebbe aperto bocca! E poi, scusa, come poteva crederlo, se non ti sei mostrata affatto con lui quella donna pudibonda di cui egli parlava? Non hai mica arrossito; hai difeso con impeto, con fervore la tua opinione. E io ho sorriso perché me ne compiacevo, perché vedevo la prova di quanto ho sempre detto e sostenuto, che cioè quando tu non ci pensi, non sei punto impacciata, punto imbarazzata: e che tutto codesto tuo presunto imbarazzo non è altro che fissazione. Che c’entra il pudore, di cui quello ti parlava?

Non aveva trovato da rispondere a questa giustificazione del marito. S’era chiusa in sè, cupa, a rimuginare perché si fosse sentita così a dentro ferire dal discorso di colui. Non era pudore, no, no e no, non era pudore il suo, quel tal pudore schifoso di cui quegli parlava; era imbarazzo, imbarazzo, imbarazzo; ma certo un maligno come quello poteva scambiare per pudore quell’imbarazzo, e perciò crederla una... una a quel modo, ecco!

Se veramente, però, non s’era mostrata imbarazzata, come il marito asseriva; l’imbarazzo tuttavia lo provava; poteva qualche volta vincerlo, forzarsi a non mostrarlo; ma lo provava. Ora, se il marito negava in lei quest’imbarazzo, voleva dire che non s’accorgeva di nulla. Non si sarebbe perciò neanche accorto se quest’imbarazzo fosse in lei un’altra cosa, cioè quel tal pudore di cui quello aveva parlato.

Possibile? Ah Dio, no! Il solo pensiero le faceva schifo, orrore.

Eppure...

Fu nel sogno la rivelazione.

Cominciò come una sfida, quel sogno, come una prova, a cui quell'uomo odiosissimo la sfidasse, in seguito alla discussione avuta con lei tre sere avanti.

Ella doveva dimostrargli che non avrebbe arrossito di nulla; che egli poteva fare su lei qualunque cosa gli piacesse, ch'ella non si sarebbe né turbata né punto scomposta.

Ed ecco, egli cominciava con fredda audacia la prova. Le passava prima lievemente una mano sul volto. Al tocco di quella mano ella faceva uno sforzo violento su se stessa per nascondere il brivido che le correva per tutta la persona, e non velare lo sguardo e tener fermi e impassibili gli occhi e appena sorridente la bocca. Ed ecco, ora egli le accostava le dita alla bocca; le rovesciava delicatamente il labbro inferiore e annegava lì, nell'interno umidore, un bacio caldo, lungo, d'infinita dolcezza. Ella serrava i denti; s'interiva tutta per dominare il tremito, il fremito del corpo; e allora egli prendeva tranquillamente a denudarle il seno, e... Che c'era di male? No no, nulla, nulla di male. Ma... oh Dio, no... egli s'indugiava perfidamente nella carezza... no, no... troppo... e... Vinta, perduta, dapprima senza concedere, cominciava a cedere, non per forza di lui, no, ma per il languore spasimoso del suo stesso corpo; e alla fine...

Ah! Balzò dal sogno convulsa, disfatta, tremante, piena di ribrezzo e d'orrore.

Guatò il marito, che le dormiva ignaro accanto; e l'onta che sentiva per sé si cambiò subito in abominazione per lui, come se lui fosse cagione dell'ignominia di cui provava ancora il piacere e il raccapriccio: lui, lui per la stupida ostinazione d'accogliere in casa quegli amici.

Ecco: ella lo aveva tradito in sogno; tradito, e non ne aveva rimorso, no, ma rabbia per sé, d'essere stata vinta, e rancore, rancore contro di lui, anche perché in sei anni di matrimonio non aveva saputo mai, mai farle provare quel che aveva or ora provato in sogno, con un altro.

Ah, tutta nei sensi... Dunque, era vero?

No, no. La colpa era di lui, del marito che, non volendo credere al suo imbarazzo, la forzava a vincersi, a far violenza alla sua natura, la esponeva a quelle prove, a quelle sfide, dond'era nato il sogno. Come resistere a una tal prova? La aveva voluta lui, il marito. E questo era il castigo. Ne avrebbe goduto, se dalla gioja maligna che provava al pensiero del castigo di lui, avesse potuto staccare l'onta che provava per sé.

E ora?

L'urto avvenne nel pomeriggio del giorno appresso, dopo il duro silenzio mantenuto per tutta la giornata contro ogni insistente domanda del marito, che voleva sapere perché fosse così e che cosa le fosse accaduto.

Avvenne all'annuncio della solita visita di quell'amico prezioso.

Udendo nella saletta d'ingresso la voce di lui, ella sussultò, d'improvviso contraffatta. Un'ira furibonda le guizzò negli occhi. Saltò addosso al marito e, fremente da capo a piedi, gl'intimò di non ricevere quell'uomo.

– Non voglio! Non voglio! Fallo andar via!

Egli restò in prima, più che stupito, quasi sgomento di quello scatto furioso. Non potendo comprendere la ragione di tanta ripugnanza, quando già credeva che l'amico anzi, per quanto egli aveva detto dopo quella discussione, fosse entrato un po' nelle grazie di lei, s'irritò fieramente all'assurda, perentoria intimazione.

– Ma tu sei pazza, o vuoi farmi impazzire! Debbo perdere davvero per la tua stupida follia tutti gli amici?

E, divincolandosi da lei, che gli s'era aggrappata addosso, ordinò alla serva di far passare il signore.

Ella balzò a rintanarsi nella camera accanto, lanciandogli, prima di scomparire dietro la portiera, uno sguardo d'odio e di sprezzo.

Cascò su la poltrona, come se le gambe d'un tratto le si fossero stroncate; ma tutto il sangue le frizzava per le vene e tutto l'essere le si rivoltava dentro, in quell'abbandono disperato, udendo attraverso l'uscio chiuso le espressioni di festosa accoglienza del marito a colui, con cui ella la notte avanti, nel sogno, lo aveva tradito. E la voce di quell'uomo... oh Dio... le mani, le mani di

quell'uomo...

D'improvviso, mentre si convellava tutta su la poltrona, strizzandosi con le dita artigliate le braccia e il seno, cacciò un urlo e cadde a terra, in preda a una spaventosa crisi di nervi, a un vero assalto di pazzia.

I due uomini si precipitarono nella camera; restarono un istante atterriti alla vista di lei che si contorceva per terra come una serpe, mugolando. ululando; il marito si provò a sollevarla; l'amico accorse ad aiutarlo. Non l'avesse mai fatto! Sentendosi toccata da quelle mani, il corpo di lei, nell'incoscienza, nell'assoluto dominio dei sensi ancor memori, prese a fremere tutto, d'un fremito voluttuoso; e, sotto gli occhi del marito, s'aggrappò a quell'uomo, chiedendogli smaniosamente, con orribile urgenza, le carezze frenetiche del sogno.

Inorridito, egli la strappò dal petto dell'amico: ella gridò, si dibatté, poi gli si arrovesciò tra le braccia quasi esanime, e fu messa a letto.

I due uomini si guardarono esterrefatti, non sapendo che pensare, che dire.

L'innocenza era così evidente nello sbalordimento doloroso dell'amico che nessun sospetto fu possibile al marito. Lo invitò ad uscire dalla camera: gli disse che dalla mattina la moglie era turbata, in uno stato di strana alterazione nervosa; lo accompagnò fino alla porta, domandandogli scusa se lo licenziava per quel doloroso, improvviso incidente; e ritornò di corsa alla camera di lei.

La ritrovò sul letto, già rinvenuta, aggruppata come una belva, con gli occhi invetrati; tremava in tutte le membra, come per freddo, con scatti violenti e sussultava di tratto in tratto.

Com'egli le si fece sopra, fosco, per domandarle conto di quanto era accaduto, ella lo respinse con ambo le braccia e a denti stretti con voluttà dilaniatrice gli avventò in faccia la confessione del tradimento. Diceva, con un sorriso convulso, malvagio, stringendosi in sé e aprendo le mani:

– Nel sogno!.. Nel sogno!...

E non gli fece grazia d'alcun particolare. Il bacio nell'interno del labbro... la carezza sul seno... Con la perfida certezza ch'egli, pur sentendo come lei che quel tradimento era una realtà e, come tale, irrevocabile e irreparabile, perché consumato e assaporato fino all'ultimo, non poteva imputarglielo a colpa. Il suo corpo – egli poteva batterlo, straziarlo, dilaniarlo – ma eccolo qua, era stato d'un

altro, nell'incoscienza del sogno. Non esisteva nel fatto, per quell'altro, il tradimento; ma era stato e rimaneva qua, qua, per lei, nel suo corpo che aveva goduto, una realtà.

Di chi la colpa? E che poteva egli farle?

### III. *Effetti di un sogno interrotto*

Abito in una vecchia casa che pare la bottega d'un rigattiere. Una casa che ha preso, chi sa da quanti anni, la polvere.

La perpetua penombra che la opprime ha il rigido delle chiese e vi stagna il tanfo di vecchio e d'appassito dei decrepiti mobili d'ogni foggia che la ingombrano e delle tante stoffe che la parano, preziose sbrindellate e scolorite, stese e appese da per tutto, in forma di coperte, di tende e cortinaggi. Io aggiungo di mio a quel tanfo, quanto più posso, la peste delle mie pipe intartarite, fumando tutto il giorno. Soltanto quando rivengo da fuori, mi rendo conto che a casa mia non si respira. Ma per uno che vive come vivo io... Basta; lasciamo andare.

La camera da letto ha una specie d'alcova su un ripiano a due scalini; il soffitto in capo; l'architrave sorretto da due tozze colonne in mezzo. Cortinaggi anche qui, per nascondere il letto, scorrevoli su bacchette d'ottone, dietro le colonne. L'altra metà della camera serve da studio. Sotto le colonne è un divanaccio, per dir la verità molto comodo, con tanti cuscini rammucchiati e, davanti, una tavola massiccia che fa da scrivania; a sinistra, un grande camino che non accendo mai; nella parete di contro, tra due finestrette, un antico scaffale con cadaveri di libri rilegati in cartapeccora ingiallita. Sulla mensola di marmo annerito del camino è appeso un quadro secentesco, mezzo affumicato, che rappresenta la Maddalena in penitenza, non so se copia o originale ma, anche se copia, non priva d'un certo pregio. La figura, grande al vero, è sdrajata bocconi in una grotta; un braccio appoggiato sul gomito sorregge la testa; gli occhi abbassati sono intenti a leggere un libro al lume d'una lucerna posata a terra accanto a un teschio. Certo, il volto, il magnifico volume dei fulvi capelli sciolti, una spalla e il seno scoperti, al caldo lume di quella lucerna, sono bellissimi.

La casa è mia e non è mia. Appartiene con tutto l'arredo a un mio amico che



tre anni fa, partendo per l’America, me la lasciò in garanzia d’un grosso debito che ha con me. Quest’amico, s’intende, non s’è fatto più vivo, né, per quante domande e ricerche io abbia fatte, son riuscito ad averne notizie. Certo però non posso ancora disporre, per riavere il mio, né della casa né di quanto vi sta dentro.

Ora, un antiquario di mia conoscenza fa all’amore con quella Maddalena in penitenza e l’altro giorno mi condusse in casa un signore forestiere per fargliela vedere.

Il signore, sulla quarantina, alto, magro, calvo, era parato di stranissimo lutto, come usa ancora in provincia. Di lutto, pure la camicia. Ma aveva anche impressa sul volto scavato la sventura da cui è stato di recente colpito. Alla vista del quadro si contraffecce tutto e subito si coprì gli occhi con le mani, mentre l’antiquario gli domandava con strana soddisfazione:

– Non è vero? Non è vero?

Quello, più volte, col viso ancora tra le mani, gli fece segno di sì. Sul cranio calvo le vene gonfie pareva gli volessero scoppiare. Si cavò di tasca un fazzoletto listato di nero e se lo portò agli occhi per frenare le lagrime irrompenti. Lo vidi a lungo sussultar nello stomaco, con un fiottio fitto nel naso.

Tutto – meridionalmente – molto esagerato.

Ma fors’anche sincero.

L’antiquario mi volle spiegare che conosceva fin da bambina la moglie di quel signore, ch’era del suo stesso paese: – Le posso assicurare ch’era precisa l’immagine di questa Maddalena. Me ne son ricordato jeri, quando il mio amico venne a dirmi che gli era morta, così giovane, appena un mese fa. Lei sa che son venuto da poco a vedere questo quadro.

– Già, ma io...

– Sì, mi disse allora che non poteva venderlo.

– E neanche adesso.

Mi sentii afferrare per il braccio da quel signore, che quasi mi si buttò a piangere sul petto, scongiurandomi che glielo cedessi, a qualunque prezzo: era lei, sua moglie, lei tal’e quale, lei così – tutta – come lui soltanto, lui, lui marito,

poteva averla veduta nell'intimità (e, così dicendo, alludeva chiaramente alla nudità del seno), non poteva più perciò lasciarmela lì sotto gli occhi, dovevo capirlo, ora che sapevo questo.

Lo guardavo, stordito e costernato, come si guarda un pazzo, non parendomi possibile che dicesse una tal cosa sul serio, che potesse cioè sul serio immaginarsi che quello che per me non era altro che un quadro su cui non avevo mai fatto alcun pensiero potesse ora diventare anche per me il ritratto di sua moglie così col petto tutto scoperto, come lui solo poteva averla veduta nell'intimità e dunque in uno stato da non poter più lasciarla sotto gli occhi a un estraneo.

La stranezza di una tale pretesa mi promosse uno scatto di riso involontario.

– Ma no, veda, caro signore: io, sua moglie, non l'ho conosciuta; non posso dunque attaccare a questo quadro il pensiero che lei sospetta. Io vedo là un quadro con un'immagine che... sì, mostra...

Non l'avessi mai detto! Mi si parò davanti, quasi per saltarmi addosso, gridando:

– Le proibisco di guardarla ora, così, in mia presenza!

Per fortuna s'intromise l'antiquario, pregandomi di scusare, di compatire quel povero forsennato, ch'era stato sempre fin quasi alla follia geloso della moglie, amata fino all'ultimo d'un amore quasi morboso. Poi si rivolse a lui e lo scongiurò di calmarsi; ch'era stupido parlarli così, farmi un obbligo di cedergli il quadro in considerazione di cose tanto intime. Osava anche proibirmi di guardarlo? Era impazzito? E se lo trascinò via, di nuovo chiedendomi scusa della scenata a cui non s'aspettava di dovermi fare assistere.

Io ne rimasi talmente impressionato che la notte me lo sognai.

Il sogno, a dir più precisamente, dovette avvenire nelle prime ore del mattino e proprio nel momento che un improvviso fracasso davanti all'uscio della camera, d'una zuffa di gatti che m'entrano in casa non so di dove, forse attratti dai tanti topi che l'hanno invasa, mi svegliò di soprassalto.

Effetto del sogno così di colpo interrotto fu che i fantasmi di esso, voglio dire quel signore a lutto e la immagine della Maddalena diventata sua moglie, forse non ebbero il tempo di rientrare in me e rimasero fuori, nell'altra parte della

camera oltre le colonne, dov'io nel sogno li vedevo; dimodoché, quando al fracasso springai dal letto e con una strappata scostai il cortinaggio, potei intravedere confusamente un viluppo di carni e panni rossi e turchini avventarsi alla mensola del camino per ricomporsi nel quadro in un baleno; e sul divano, tra tutti quei cuscini scomposti, lui, quel signore, nell'atto che, da disteso, si levava per mettersi seduto, non più vestito di nero ma in pigiama di seta celeste a righe bianche e blu, che alla luce man mano crescente delle due finestre si andava dissolvendo nella forma e nei colori di quei cuscini e svaniva.

Non voglio spiegare ciò che non si spiega. Nessuno è mai riuscito a penetrare il mistero dei sogni. Il fatto è che, alzando gli occhi, turbatissimo, a riguardare il quadro sulla mensola del camino, io vidi, chiarissimamente vidi per un attimo gli occhi della Maddalena farsi vivi, sollevar le pàlpebre dalla lettura e gettarmi uno sguardo vivo, ridente di tenera diabolica malizia. Forse gli occhi sognati della moglie morta di quel signore, che per un attimo s'animarono in quelli dipinti dell'immagine.

Non potei più restare in casa. Non so come feci a vestirmi. Di tanto in tanto, con un raccapriccio che potete bene immaginarvi, mi voltavo a guardar di sfuggita quegli occhi. Li ritrovavo sempre abbassati e intenti alla lettura, come sono nel quadro; ma non ero più sicuro, ormai, che quando non li guardavo più non si ravvivassero alle mie spalle per guardarmi, ancora con quel brio di tenera diabolica malizia.

Mi precipitai nella bottega dell'antiquario, che è nei pressi della mia casa. Gli dissi che, se non potevo vendere il quadro a quel suo amico, potevo però cedergli in affitto la casa con tutto l'arredo, compreso il quadro, s'intende, a un prezzo convenientissimo.

– Anche da oggi stesso, se il suo amico vuole.

C'era, in quella mia proposta a bruciapelo, tale ansia e tanto affanno, che l'antiquario ne volle sapere il motivo. Il motivo, mi vergognai a dirglielo. Volli che m'accompagnasse lì per lì all'albergo dove quel suo amico alloggiava.

Potete figurarvi come restai, quando in una stanza di quell'albergo me lo vidi venire avanti, appena alzato dal letto, con quello stesso pigiama a righe bianche e blu con cui l'avevo visto in sogno e sorpreso, ombra, nella mia camera, nell'atto di levarsi per mettersi seduto sul divano tra i cuscini scomposti.

– Lei torna da casa mia – gli gridai, allibito – lei è stato questa notte a casa mia!

Lo vidi crollare su una sedia, atterrito, balbettando: oh Dio, sì, a casa mia, in sogno, c'era stato davvero, e sua moglie...

– Appunto, appunto, sua moglie è scesa dal quadro. Io l'ho sorpresa che vi rientrava. E lei, alla luce, m'è svanito là sul divano. Ma ammetterò ch'io non potevo sapere, quando l'ho sorpreso sul divano, che lei avesse un pigiama come questo che ha indosso. Dunque era proprio lei, in sogno, a casa mia; e sua moglie è proprio scesa dal quadro, come lei l'ha sognata. Si spieghi il fatto come vuole. L'incontro, forse, del mio sogno col suo. Io non so. Ma non posso più stare in quella casa, con lei che ci viene in sogno e sua moglie che m'apre e chiude gli occhi dal quadro. Il motivo che ho io d'averne paura, non può averlo lei, perché si tratta di se stesso e di sua moglie. Vada dunque a ripigliarsi la sua immagine rimasta a casa mia! Che fa adesso? Non vuole più? Sviene?

– Ma allucinazioni, signori miei, allucinazioni! – non rifiniva intanto d'esclamare l'antiquario.

Quanto son cari questi uomini sodi che, davanti a un fatto che non si spiega, trovano subito una parola che non dice nulla e in cui così facilmente s'acquetano.

– Allucinazioni.

#### **IV. *E due!***

Dopo aver vagato a lungo per il quartiere addormentato dei Prati di Castello, rasentando i muri delle caserme, sfuggendo istintivamente il lume dei lampioni sotto gli alberi dei lunghissimi viali, pervenuto alla fine sul Lungotevere dei Mellini, Diego Bronner montò, stanco, sul parapetto dell'argine deserto e vi si pose a sedere, volto verso il fiume, con le gambe penzoloni nel vuoto.

Non un lume acceso nelle case di fronte, della Passeggiata di Ripetta, avvolte nell'ombra e stagliate nere nel chiaror lieve e ampio che, di là da esse, la città diffondeva nella notte. Immobili, le foglie degli alberi del viale, lungo l'argine. Solo, nel gran silenzio, s'udiva un lontanissimo zirlìo di grilli e - sotto - il cupo borbogliare delle acque nere del fiume, in cui, con un tremolio continuo,

serpentino, si riflettevano i lumi dell'argine opposto.

Correva per il cielo una trama fitta d'infinite nuvolette lievi, basse, cineree, come se fossero chiamate in fretta di là, di là, verso levante, a un misterioso convegno, e pareva che la luna, dall'alto, le passasse in rassegna.

Il Bronner stette un pezzo col volto in sù a contemplar quella fuga, che animava con così misteriosa vivacità il silenzio luminoso di quella notte di luna. A un tratto udì un rumor di passi sul vicino ponte Margherita e si volse a guardare. Il rumore dei passi cessò.

Forse qualcuno, come lui, s'era messo a contemplare quelle nuvolette e la luna che le passava in rassegna, o il fiume con quei tremuli riflessi dei lumi nell'acqua nera fluente. Trasse un lungo sospiro e tornò a guardare in cielo, un po' infastidito della presenza di quell'ignoto, che gli turbava il triste piacere di sentirsi solo. Ma egli, qua, era nell'ombra degli alberi: pensò che colui, dunque, non avrebbe potuto scorgerlo; e quasi per accertarsene, si voltò di nuovo a guardare. Presso un fanale imbasato sul parapetto del ponte scorse un uomo in ombra. Non comprese dapprima che cosa colui stesse a far lì, silenziosamente. Gli vide posare come un involto su la cimasa, a piè del fanale. - Involto? No: era il cappello. E ora? che! Possibile? Ora scavalcava il parapetto. Possibile?

Istintivamente il Bronner si trasse indietro col busto, protendendo le mani e strizzando gli occhi; si restrinse tutto in sé; udì il tonfo terribile nel fiume. Un suicidio? Così?

Riaprì gli occhi, riaffondò lo sguardo nel bujo. Nulla. L'acqua nera. Non un grido. Nessuno. Si guardò attorno. Silenzio, quiete. Nessuno aveva veduto? nessuno udito? E quell'uomo intanto affogava... E lui non si moveva, annichilito. Gridare? Troppo tardi, ormai. Raggomitolato nell'ombra, tutto tremante, lasciò che la sorte atroce di quell'uomo si compisse, pur sentendosi schiacciare dalla complicità del suo silenzio con la notte, e domandandosi di tratto in tratto: - Sarà finito? sarà finito? - come se con gli occhi chiusi vedesse quell'infelice dibattersi nella lotta disperata col fiume.

Riaprendo gli occhi, risollevandosi, dopo quel momento d'orribile angoscia, la quiete profonda della città dormente, vegliata dai fanali, gli parve un sogno. Ma come guizzavano ora quei riflessi dei lumi nell'acqua nera! Rivolse paurosamente lo sguardo al parapetto del ponte: vide il cappello lasciato lì da quell'ignoto. Il fanale lo illuminava sinistramente. Fu scosso da un lungo

brivido alle reni, e col sangue che gli frizzava ancora per le vene, in preda a un tremito convulso di tutti i muscoli, come se quel cappello là potesse accusarlo, scese e, cercando l'ombra, s'avviò rapidamente verso casa.

- Diego, che hai?

- Nulla, mamma. Che ho?

- No, mi pareva... È già tardi...

- Non voglio che tu m'aspetti, lo sai; te l'ho detto tante volte. Lasciami rincasare quando mi fa comodo.

- Sì, sì. Ma vedi, stavo a cucire... Vuoi che t'accenda il lumino da notte?

- Dio, me lo domandi ogni sera!

La vecchia madre, come sferzata da questa risposta alla domanda superflua, corse, curva, trascinando un po' una gamba, ad accendergli in camera il lumino da notte e a preparargli il letto. Egli la seguì con gli occhi, quasi con rancore; ma, com'ella scomparve dietro l'uscio, trasse un sospiro di pietà per lei. Subito però il fastidio lo riprese. E rimase lì ad aspettare, senza saper perché, né che cosa, in quella tetra saletta d'ingresso che aveva il soffitto basso basso, di tela fuliginosa, qua e là strappata e con lo strambello pendente, in cui le mosche s'eran raccolte e dormivano a grappoli.

Vecchi arredi decaduti, mescolati con rozzi mobili e oggetti nuovi di sartoria, stipavano quella saletta: una macchina da cucire, due impettiti manichini di vimini, una tavola liscia massiccia per tagliarvi le stoffe, con un grosso pajo di forbici, il gesso, il metro e alcuni smorfiosi giornali di moda. Ma, ora, il Bronner percepiva appena tutto questo.

S'era portato con sé, come uno scenario, lo spettacolo di quel cielo corso da quelle nuvolette basse e lievi; e del fiume con quei riflessi dei fanali; lo spettacolo di quelle alte case nell'ombra, là dirimpetto stagliate nel chiarore della città, e di quel ponte con quel cappello... E l'impressione spaventosa, come di sogno, dell'impassibilità di tutte quelle cose ch'erano con lui là, presenti, più presenti di lui, perché lui, anzi, nascosto nell'ombra degli alberi, era veramente come se non ci fosse.

Ma il suo orrore, lo sconvolgimento, adesso, erano appunto per questo, per

esser egli rimasto lì in quell'attimo come quelle cose, presente e assente, notte, silenzio, argine, alberi, lumi, senza gridare aiuto, come se non ci fosse; e il sentirsi ora qua stordito, stralunato, come se quello che aveva veduto e sentito, lo avesse sognato.

A un tratto vide venire a posarsi con un balzo agile e netto, là su la tavola massiccia, il grosso gatto bigio di casa. Due occhi verdi, immobili e vani. Ebbe un momentaneo terrore di quegli occhi, e aggrottò le ciglia, urtato. Pochi giorni addietro, quel gatto era riuscito a far cadere dal muro di quella saletta una gabbia col cardellino, di cui sua madre aveva cura amorosa. Con industriosa e paziente ferocia, cacciando le granfie di tra le gretole, l'aveva tratto fuori e se l'era mangiato. La madre non se ne sapeva ancora dar pace; anche lui pensava tuttora allo scempio di quel cardellino; ma il gatto, eccolo là: del tutto ignaro del male che aveva fatto. Se egli lo avesse cacciato via da quella tavola sgarbatamente, non ne avrebbe mica capito il perché.

Ed ecco già due prove contro di lui, quella sera. Due altre prove. E questa seconda gli balzava innanzi all'improvviso, con quel gatto; come all'improvviso gli era venuta l'altra, con quel suicidio dal ponte. Una prova: che egli non poteva essere come quel gatto là che, compiuto uno scempio, un momento dopo non ci pensava più; l'altra prova: che gli uomini, alla presenza d'un fatto, non potevano restare impassibili come le cose, per quanto come lui si forzassero, non solo a non parteciparvi, ma anche a tenersene quasi assenti.

La dannazione del ricordo in sé, e il non poter sperare che gli altri dimenticassero. Ecco. Queste due prove. Una dannazione e una disperazione. Che modo nuovo di guardare avevano acquistato da un pezzo in qua i suoi occhi? Guardava sua madre, ritornata or ora dall'avergli apparecchiato il letto di là e acceso il lumino da notte, e la vedeva non più come sua madre, ma come una povera vecchia qualunque, quale essa era per sé, con quel grosso porro accanto alla pinna destra del naso un po' schiacciato, le guance esangui e flaccide, striate da venicciuole violette, e quegli occhi stanchi che subito, sotto lo sguardo di lui così stranamente spietato, le s'abbassavano, ecco, dietro gli occhiali, quasi per vergogna, di che? Ah, egli lo sapeva bene, di che. Rise d'un brutto riso; disse:

- Buona notte, mamma.

E andò a chiudersi in camera. La vecchia madre, piano piano per non farsi

sentire, si rimise a sedere nella saletta e a cucire: a pensare. Dio, perché così pallido e stravolto, quella notte? Bere, non beveva, o almeno dal fiato non si sentiva. Ma se fosse ricaduto in mano dei cattivi compagni che lo avevano rovinato, o fors'anche di peggiori? Questa era la paura sua più grave.

Tendeva di tanto in tanto l'orecchio per sentire che cosa egli facesse di là, se si fosse coricato, se già dormisse; e intanto ripuliva gli occhiali, che a ogni sospiro le s'appannavano. Lei, prima d'andare a letto, voleva finire quel lavoro. La pensioncina che il marito le aveva lasciato, non bastava più, ora che Diego aveva perduto l'impiego. E poi accarezzava un sogno, che pur sarebbe stato la sua morte: metter tanto da parte, lavorando e risparmiando, da mandare il figlio lontano, in America. Perché qua, lo capiva, il suo Diego, ora, non avrebbe trovato più da collocarsi, e nel triste ozio, che da sette mesi lo divorava, si sarebbe perduto per sempre. In America... là - oh, il suo figliuolo era tanto bravo! sapeva tante cose! scriveva, prima, anche nei giornali... - in America, là, - lei magari ne sarebbe morta - ma il suo figliuolo avrebbe ripreso la vita, avrebbe dimenticato, cancellato il suo fallo di gioventù, di cui erano stati cagione i cattivi compagni: quel Russo, o Polacco che fosse, pazzo, crapulone, capitato a Roma per la sciagura di tante oneste famiglie. Giovinastri, si sa! Invitati a casa da questo forestiere, riccone e scostumato, avevano fatto pazzie: vino, donnacce... s'ubriacavano... Ubriaco, quello voleva giocare a carte, e perdeva... Se l'era procacciata da sé, con le sue mani, la rovina: che c'entrava poi l'accusa a tradimento dei suoi compagni di crapula, quel processo scandaloso, che aveva sollevato tanto rumore e infamato tanti giovanotti, scapati, sí, ma di famiglie onorate e per bene? Le parve di sentire un singhiozzo di là e chiamò:

- Diego!

Silenzio. Rimase un pezzo con l'orecchio teso e gli occhi intenti. Sì: era sveglio ancora. Che faceva? Si alzò, e, in punta di piedi, s'accostò all'uscio, a origliare; poi si chinò per guardare attraverso il buco della serratura: Leggeva.

- Ah, ecco! quei maledetti giornali ancora! Il resoconto del processo...

- Come mai, come mai s'era dimenticata di distruggerli, quei giornali, comperati nei tremendi giorni del processo?

- E perché, quella notte, a quell'ora, appena rincasato, li aveva ripresi e tornava a leggerli?



- Diego!, chiamò di nuovo, piano; e schiuse timidamente l'uscio. Egli si voltò di scatto, come per paura.

- Che vuoi? Ancora in piedi?

- E tu?... - fece la madre. - Vedi, mi fai rimpiangere ancora la mia stolidaggine...

- No. Mi diverto, - rispose egli, stirando le braccia.

Si alzò; si mise a passeggiare per la stanza.

- Stracciali, buttali via, te ne prego! - supplicò la madre a mani giunte. - Perché vuoi straziarti ancora? Non ci pensare più!

Egli si fermò in mezzo alla stanza; sorrise e disse:

- Brava. Come se, non pensandoci più io, per questo poi non dovessero più pensarci gli altri. Dovremmo metterci a fare i distratti, tutti quanti... per lasciarmi vivere. Distratto io, distratti gli altri... - Che è stato? Niente. Sono stato tre anni "in villeggiatura". Parliamo d'altro... - Ma non vedi, non vedi come mi guardi anche tu?

- Io? - esclamò la madre. - come ti guardo?

- Come mi guardano tutti gli altri!

- No, Diego! ti giuro! Guardavo... ti guardavo, perché... dovresti passare dal sarto, ecco...

Diego Bronner si guardò addosso il vestito, e tornò a sorridere.

- Già, è vecchio. Per questo tutti mi guardano... Eppure, me lo spazzolo bene, prima d'uscire; mi aggiusto... Non so, mi sembra che potrei passare per un signore qualunque, per uno che possa ancora indifferentemente partecipare alla vita... Il guajo è là, è là... - aggiunse, accennando i giornali su la scrivania. - Abbiamo offerto un tale spettacolo, che, via, sarebbe troppa modestia presumere che la gente se ne sia potuta dimenticare... Spettacolo d'anime ignude, gracili e sudicette, vergognose di mostrarsi in pubblico, come i tisici alla leva. E cercavamo tutti di coprirci le vergogne con un lembo della toga dell'avvocato difensore. E che risate il pubblico! Vuoi che la gente, per esempio, si dimentichi che il Russo, noi, quel cagliostro, lo chiamavamo Luculloff e che lo

paravamo da antico romano, con gli occhiali d'oro a stanghetta sul naso rincagnato? Quando lo han veduto là con quel faccione rosso brozzoloso, e han saputo come noi lo trattavamo, che gli strappavamo i coturni dai piedi e lo picchiavamo sodo sul cranio pelato, e che lui, sotto a quei picchi sodi, rideva, sghignava, beato...

- Diego! Diego, per carità! - scongiurò la madre.

- Ubriaco. Lo ubriacavamo noi...

- Tu no!

- Anch'io, va' là, con gli altri. Era uno spasso! E allora venivano le carte da giuoco. Giocando con un ubriaco, capirai, facilissimo barare...

- Per carità, Diego!

- Così... scherzando... Oh, questo, te lo posso giurare. Là risero tutti, giudici, presidente; finanche i carabinieri; ma è la verità. Noi rubavamo senza saperlo, o meglio, sapendolo e credendo di scherzare. Non ci pareva una truffa. Erano i denari d'un pazzo schifoso, che ne faceva getto così... E del resto, neppure un centesimo ne rimaneva poi nelle nostre tasche: ne facevamo getto anche noi, come lui, con lui, pazzescamente...

S'interruppe; s'accostò allo scaffale dei libri; ne trasse uno.

- Guarda. Questo solo rimorso. Con quei denari comprai una mattina, da un rivendugliolo, questo libro qua.

E lo buttò su la scrivania. Era La corona d'olivo selvaggio del Ruskin, nella traduzione francese.

- Non l'ho aperto nemmeno.

Vi fissò lo sguardo, agrottando le ciglia. Come mai, in quei giorni, gli era potuto venire in mente di comprare quel libro? S'era proposto di non leggere più, di non più scrivere un rigo; e andava lì, in quella casa, con quei compagni, per abbrutirsi, per uccidere in sé, per affogare nel bagordo un sogno, il suo sogno giovanile, poiché le tristi necessità della vita gl'impedivano d'abbandonarsi a esso, come avrebbe voluto.

La madre stette un pezzo a guardare anche lei quel libro misterioso; poi gli

chiese dolcemente:

- Perché non lavori? Perché non scrivi più, come facevi prima?

Egli le lanciò uno sguardo odioso, contraendo tutto il volto, quasi per ribrezzo. La madre insistette, umile:

- Se ti chiudessi un po' in te... Perché disperì? Credi tutto finito? Hai ventisei anni... Chi sa quante occasioni ti offrirà la vita, per riscattarti...

- Ah sì, una, proprio questa sera! - sghignò egli. - Ma sono rimasto lì, come di sacco. Ho visto un uomo buttarsi nel fiume...

- Tu?

- Io. Gli ho veduto posare il cappello sul parapetto del ponte; poi l'ho visto scavalcare, quietamente, poi ho udito il tonfo nel fiume. E non ho gridato, non mi son mosso. Ero nell'ombra degli alberi, e ci sono rimasto, spiando se nessuno avesse veduto. E l'ho lasciato affogare. Sì. Ma poi ho scorto lì, sul parapetto del ponte, sotto il fanale, il cappello, e sono scappato via, impaurito...

- Per questo... - mormorò la madre.

- Che cosa? Io non so nuotare. Buttarmi? Tentare? La scaletta d'accesso al fiume era lì, a due passi. L'ho guardata, sai? e ho finto di non vederla. Avrei potuto... ma già era inutile... troppo tardi... Sparito!...

- Non c'era nessuno?

- Nessuno. Io solo.

- E che potevi fare tu solo, figlio mio? È bastato lo spavento che ti sei preso, e quest'agitazione... Vedi? tremi ancora... Va', va' a letto, va' a letto... È molto tardi... Non ci pensare!...

La vecchia madre gli prese una mano e gliela carezzò. Egli le fe' cenno di sí col capo e le sorrise.

- Buona notte, mamma.

- Dormi tranquillo, eh? - gli raccomandò la madre, commossa dalla carezza a quella mano, che egli s'era lasciata fare e, asciugandosi gli occhi, per non guastarsi questa tenerezza angosciosa, se n'uscì.

Dopo circa un'ora, Diego Bronner era di nuovo seduto sull'argine del fiume, al posto di prima, con le gambe penzoloni.

Continuava per il cielo la fuga delle nuvolette lievi, basse, cineree. Il cappello di quell'ignoto sul parapetto del ponte non c'era più. Forse eran passate di là le guardie notturne e se l'erano preso. All'improvviso, si girò verso il viale, ritraendo le gambe; scese dalla spalletta dell'argine e si recò là, sul ponte. Si tolse il cappello e lo posò allo stesso posto di quell'altro.

- E due! - disse.

Ma come se facesse per giuoco; per un dispetto alle guardie notturne che avevano tolto di là il primo. Andò dall'altra parte del fanale, per vedere l'effetto del suo cappello, solo là, su la cimasa, illuminato come quell'altro. E rimase un pezzo, chinato sul parapetto, col collo proteso, a contemplarlo, come se lui non ci fosse più. A un tratto rise orribilmente: si vide là appostato come un gatto dietro il fanale: e il topo era il suo cappello... Via, via, pagliacciate!

Scavalcò il parapetto: si sentì drizzare i capelli sul capo: sentì il tremito delle mani che si tenevano rigidamente aggrappate: le schiuse; si protese nel vuoto.

## V. *Una giornata*

Strappato dal sonno, forse per sbaglio, e buttato fuori dal treno in una stazione di passaggio. Di notte; senza nulla con me.

Non riesco a riavermi dallo sbalordimento. Ma ciò che più mi impressiona è che non mi trovo addosso alcun segno della violenza patita; non solo, ma che non ne ho neppure un'immagine, neppur l'ombra confusa d'un ricordo.

Mi trovo a terra, solo, nella tenebra d'una stazione deserta; e non so a chi rivolgermi per sapere che m'è accaduto, dove sono.

Ho solo intravisto un lanternino cieco, accorso per richiudere lo sportello del treno da cui sono stato espulso. Il treno è subito ripartito. È subito scomparso nell'interno della stazione quel lanternino, col riverbero vagellante del suo lume vano. Nello stordimento, non m'è nemmeno passato per il capo di corrergli dietro per domandare spiegazioni e far reclamo.

Ma reclamo di che?

Con infinito sgomento m'accorgo di non aver più idea d'essermi messo in viaggio su un treno. Non ricordo più affatto di dove sia partito, dove diretto; e se veramente, partendo, avessi con me qualche cosa. Mi pare nulla.

Nel vuoto di questa orribile incertezza, subitamente mi prende il terrore di quello spettrale lanternino cieco che s'è subito ritirato, senza fare alcun caso della mia espulsione dal treno. È dunque forse la cosa più normale che a questa stazione si scenda così?

Nel bujo, non riesco a discernerne il nome. La città mi è però certamente ignota. Sotto i primi squallidi barlumi dell'alba, sembra deserta. Nella vasta piazza livida davanti alla stazione c'è un fanale ancora acceso. Mi ci appresso; mi fermo e, non osando alzar gli occhi, atterrito come sono dall'eco che hanno fatto i miei passi nel silenzio, mi guardo le mani, me le osservo per un verso e per l'altro, le chiudo, le riapro, mi tasto con esse, mi cerco addosso, anche per sentire come son fatto, perché non posso più esser certo nemmeno di questo: ch'io realmente esista e che tutto questo sia vero.

Poco dopo, inoltrandomi fin nel centro della città, vedo che a ogni passo mi farebbero restare dallo stupore, se uno stupore più forte non mi vincessesse nel vedere che tutti gli altri, pur simili a me, ci si muovono in mezzo senza punto badarci, come se per loro siano le cose più naturali e più solite. Mi sento come trascinare, ma anche qui senz'avvertire che mi si faccia violenza. Solo che io, dentro di me, ignaro di tutto, sono quasi da ogni parte ritenuto. Ma considero che, se non so neppur come, né di dove, né perché ci sia venuto, debbo aver torto io certamente e ragione tutti gli altri che, non solo pare lo sappiano, ma sappiano anche tutto quello che fanno sicuri di non sbagliare, senza la minima incertezza, così naturalmente persuasi a fare come fanno, che m'attirerei certo la meraviglia, la riprensione, fors'anche l'indignazione se, o per il loro aspetto o per qualche loro atto o espressione, mi mettessi a ridere o mi mostrassi stupito. Nel desiderio acutissimo di scoprire qualche cosa, senza farmene accorgere, debbo di continuo cancellarmi dagli occhi quella certa permalosità che di sfuggita tante volte nei loro occhi hanno i cani. Il torto è mio, il torto è mio, se non capisco nulla, se non riesco ancora a raccapezzarmi. Bisogna che mi sforzi a far le viste d'esserne anch'io persuaso e che m'ingegni di far come gli altri, per quanto mi manchi ogni criterio e ogni pratica nozione, anche di quelle cose che pajono più comuni e più facili.

Non so da che parte rifarmi, che via prendere, che cosa mettermi a fare.

Possibile però ch'io sia già tanto cresciuto, rimanendo sempre come un bambino e senz'aver fatto mai nulla? Avrò forse lavorato in sogno, non so come. Ma lavorato ho certo; lavorato sempre, e molto, molto. Pare che tutti lo sappiano, del resto, perché tanti si voltano a guardarmi e più d'uno anche mi saluta, senza ch'io lo conosca. Resto dapprima perplesso, se veramente il saluto sia rivolto a me; mi guardo accanto; mi guardo dietro. Mi avranno salutato per sbaglio? Ma no, salutano proprio me. Combatto, imbarazzato, con una certa vanità che vorrebbe e pur non riesce a illudersi, e vado innanzi come sospeso, senza potermi liberare da uno strano impaccio per una cosa – lo riconosco – veramente meschina: non sono sicuro dell'abito che ho addosso; mi sembra strano che sia mio; e ora mi nasce il dubbio che salutino quest'abito e non me. E io intanto con me, oltre a questo, non ho più altro!

Torno a cercarmi addosso. Una sorpresa. Nascosta nella tasca in petto della giacca tasto come una bustina di cuojo. La cavo fuori, quasi certo che non appartenga a me ma a quest'abito non mio. È davvero una vecchia bustina di cuojo, gialla scolorita slavata, quasi caduta nell'acqua di un ruscello o d'un pozzo e ripescata. La apro, o, piuttosto, ne stacco la parte appiccicata, e vi guardo dentro. Tra poche carte ripiegate, illeggibili per le macchie che l'acqua v'ha fatte diluendo l'inchiostro, trovo una piccola immagine sacra, ingiallita, di quelle che nelle chiese si regalano ai bambini e, attaccata ad essa quasi dello stesso formato e anch'essa sbiadita, una fotografia. La spiccico, la osservo. Oh! È la fotografia di una bellissima giovine, in costume da bagno, quasi nuda, con tanto vento nei capelli e le braccia levate vivacemente nell'atto di salutare. Ammirandola, pur con una certa pena, non so, quasi lontana, sento che mi viene da essa l'impressione, se non proprio la certezza, che il saluto di queste braccia, così vivacemente levate nel vento, sia rivolto a me. Ma per quanto mi sforzi, non arrivo a riconoscerla. È mai possibile che una donna così bella mi sia potuta sparire dalla memoria, portata via da tutto quel vento che le scompiglia la testa? Certo, in questa bustina di cuojo caduta un tempo nell'acqua, quest'immagine, accanto all'immagine sacra, ha il posto che si dà a una fidanzata.

Torno a cercare nella bustina e, più sconcertato che con piacere, nel dubbio che non m'appartenga, trovo in un ripostiglio segreto un grosso biglietto di banca, chi sa da quanto tempo lì riposto e dimenticato, ripiegato in quattro, tutto logoro e qua e là bucherellato sul dorso delle ripiegature già lise.

Sprovvisto come sono di tutto, potrò darmi aiuto con esso? Non so con qual forza di convinzione, l'immagine ritratta in quella piccola fotografia m'assicura che il biglietto è mio. Ma c'è da fidarsi d'una testolina così scompigliata dal vento? Mezzogiorno è già passato; casco dal languore: bisogna che prenda qualcosa, ed entro in una trattoria.

Con meraviglia, anche qui mi vedo accolto come un ospite di riguardo, molto gradito. Mi si indica una tavola apparecchiata e si scosta una seggiola per invitarmi a prender posto. Ma io son trattenuto da uno scrupolo. Fo cenno al padrone e, tirandolo con me in disparte, gli mostro il grosso biglietto logorato. Stupito, lui lo mira; pietosamente per lo stato in cui è ridotto, lo esamina; poi mi dice che senza dubbio è di gran valore ma ormai da molto tempo fuori di corso. Però non tema: presentato alla banca da uno come me, sarà certo accettato e cambiato in altra più spicciola moneta corrente.

Così dicendo il padrone della trattoria esce con me fuori dell'uscio di strada e m'indica l'edificio della banca lì presso.

Ci vado, e tutti anche in quella banca si mostrano lieti di farmi questo favore. Quel mio biglietto – mi dicono – è uno dei pochissimi non rientrati ancora alla banca, la quale da qualche tempo a questa parte non dà più corso se non a biglietti di piccolissimo taglio. Me ne danno tanti e poi tanti, che ne resto imbarazzato e quasi oppresso. Ho con me solo quella naufraga bustina di cuojo.

Ma mi esortano a non confondermi. C'è rimedio a tutto. Posso lasciare quel mio danaro in deposito alla banca, in conto corrente. Fingo d'aver compreso; mi metto in tasca qualcuno di quei biglietti e un libretto che mi danno in sostituzione di tutti gli altri che lascio, e ritorno alla trattoria. Non vi trovo cibi per il mio gusto; temo di non poterli digerire. Ma già si dev'esser sparsa la voce ch'io, se non proprio ricco, non sono certo più povero; e infatti, uscendo dalla trattoria, trovo una automobile che m'aspetta e un autista che si leva con una mano il berretto e apre con l'altra lo sportello per farmi entrare. Io non so dove mi porti. Ma com'ho un'automobile, si vede che, senza saperlo, avrò anche una casa. Ma sì, una bellissima casa, antica, dove certo tanti prima di me hanno abitato e tanti dopo di me abiteranno. Sono proprio miei tutti questi mobili? Mi ci sento estraneo, come un intruso. Come questa mattina all'alba la città, ora anche questa casa mi sembra deserta; ho di nuovo paura dell'eco che i miei passi faranno, movendomi in tanto silenzio. D'inverno, fa sera prestissimo; ho freddo e mi sento stanco. Mi faccio coraggio; mi muovo; apro a caso uno degli

uscì; resto stupito di trovar la camera illuminata, la camera da letto, e, sul letto, lei, quella giovine del ritratto, viva, ancora con le due braccia nude vivacemente levate, ma questa volta per invitarmi ad accorrere a lei e per accogliermi tra esse, festante.

È un sogno?

Certo, come in un sogno, lei su quel letto, dopo la notte, la mattina all'alba, non c'è più. Nessuna traccia di lei. E il letto, che fu così caldo nella notte, è ora, a toccarlo, gelato, come una tomba. E c'è in tutta la casa quell'odore che cova nei luoghi che hanno preso la polvere, dove la vita è appassita da tempo, e quel senso d'uggiosa stanchezza che per sostenersi ha bisogno di ben regolate e utili abitudini. Io ne ho avuto sempre orrore. Voglio fuggire. Non è possibile che questa sia la mia casa. Questo è un incubo. Certo ho sognato uno dei sogni più assurdi. Quasi per averne la prova, vado a guardarmi a uno specchio appeso alla parete dirimpetto, e subito ho l'impressione d'annegare, atterrito, in uno smarrimento senza fine. Da quale remota lontananza i miei occhi, quelli che mi par d'aver avuto da bambino, guardano ora, sbarrati dal terrore, senza potersene persuadere, questo viso di vecchio? Io, già vecchio? Così subito? E com'è possibile?

Sento picchiare all'uscio. Ho un sussulto. M'annunziano che sono arrivati i miei figli.

I miei figli?

Mi pare spaventoso che da me siano potuti nascere figli. Ma quando? Li avrò avuti jeri. Jeri ero ancora giovane. È giusto che ora, da vecchio, li conosca.

Entrano, reggendo per mano bambini, nati da loro. Subito accorrono a sorreggermi; amorosamente mi rimproverano d'essermi levato di letto; premurosamente mi mettono a sedere, perché l'affanno mi cessi. Io, l'affanno? Ma sì, loro lo sanno bene che non posso più stare in piedi e che sto molto molto male.

Seduto, li guardo, li ascolto; e mi sembra che mi stiano facendo in sogno uno scherzo.

Già finita la mia vita?

E mentre sto a osservarli, così tutti curvi attorno a me, maliziosamente, quasi



non dovessi accorgermene, vedo spuntare nelle loro teste, proprio sotto i miei occhi, e crescere, crescere non pochi, non pochi capelli bianchi.

– Vedete, se non è uno scherzo? Già anche voi, i capelli bianchi.

E guardate, guardate quelli che or ora sono entrati da quell'uscio bambini: ecco, è bastato che si siano appressati alla mia poltrona: si son fatti grandi; e una, quella, è già una giovinetta che si vuol far largo per essere ammirata. Se il padre non la trattiene, mi si butta a sedere sulle ginocchia e mi cinge il collo con un braccio, posandomi sul petto la testina.

Mi vien l'impeto di balzare in piedi. Ma debbo riconoscere che veramente non posso più farlo. E con gli stessi occhi che avevano poc'anzi quei bambini, ora già così cresciuti, rimango a guardare finché posso, con tanta tanta compassione, ormai dietro a questi nuovi, i miei vecchi figliuoli.

## VI. *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero*

Ma insomma, ve lo figurate? c'è da ammattire sul serio tutti quanti a non poter sapere chi tra i due sia il pazzo, se questa signora Frola o questo signor Ponza, suo genero. Cose che càpitano soltanto a Valdana, città disgraziata, calamità di tutti i forestieri eccentrici!

Pazza lei o pazzo lui; non c'è via di mezzo: uno dei due dev'esser pazzo per forza. Perché si tratta niente meno che di questo... Ma no, è meglio esporre prima con ordine.

Sono, vi giuro, seriamente costernato dell'angoscia in cui vivono da tre mesi gli abitanti di Valdana, e poco m'importa della signora Frola e del signor Ponza, suo genero. Perché, se è vero che una grave sciagura è loro toccata, non è men vero che uno dei due, almeno, ha avuto la fortuna d'impazzirne e l'altro l'ha aiutato, séguita ad ajutarlo così che non si riesce, ripeto, a sapere quale dei due veramente sia pazzo; e certo una consolazione meglio di questa non se la potevano dare. Ma dico di tenere così, sotto quest'incubo, un'intera cittadinanza, vi par poco? togliendole ogni sostegno al giudizio, per modo che non possa più distinguere tra fantasma e realtà. Un'angoscia, un perpetuo sgomento. Ciascuno si vede davanti, ogni giorno, quei due; li guarda in faccia; sa che uno dei due è pazzo; li studia, li squadra, li spia e, niente! non poter scoprire quale dei due; dove sia il fantasma, dove la realtà. Naturalmente, nasce

in ciascuno il sospetto pernicioso che tanto vale allora la realtà quanto il fantasma, e che ogni realtà può benissimo essere un fantasma e viceversa. Vi par poco? Nei panni del signor prefetto, io darei senz'altro, per la salute dell'anima degli abitanti di Valdana, lo sfratto alla signora Frola e al signor Ponza, suo genero.

Ma procediamo con ordine.

Questo signor Ponza arrivò a Valdana or sono tre mesi, segretario di prefettura. Prese alloggio nel casolare nuovo all'uscita del paese, quello che chiamano "il Favo". Lì. All'ultimo piano, un quartierino. Tre finestre che danno sulla campagna, alte, tristi (ché la facciata di là, all'aria di tramontana, su tutti quegli orti pallidi, chi sa perché, benché nuova, s'è tanto intristita) e tre finestre interne, di qua, sul cortile, ove gira la ringhiera del ballatojo diviso da tramezzi a grate. Pendono da quella ringhiera, lassù lassù, tanti panierini pronti a esser calati col cordino a un bisogno.

Nello stesso tempo, però, con meraviglia di tutti, il signor Ponza fissò nel centro della città, e propriamente in Via dei Santi n. 15, un altro quartierino mobigliato di tre camere e cucina. Disse che doveva servire per la suocera, signora Frola. E difatti questa arrivò cinque o sei giorni dopo; e il signor Ponza si recò ad accoglierla, lui solo, alla stazione e la condusse e la lasciò lì, sola.

Ora, via, si capisce che una figliuola, maritandosi, lasci la casa della madre per andare a convivere col marito, anche in un'altra città; ma che questa madre poi, non reggendo a star lontana dalla figliuola, lasci il suo paese, la sua casa, e la segua, e che nella città dove tanto la figliuola quanto lei sono forestiere vada ad abitare in una casa a parte, questo non si capisce più facilmente; o si deve ammettere tra suocera e genero una così forte incompatibilità da rendere proprio impossibile la convivenza, anche in queste condizioni.

Naturalmente a Valdana dapprima si pensò così. E certo chi scapitò per questo nell'opinione di tutti fu il signor Ponza. Della signora Frola, se qualcuno ammise che forse doveva averci anche lei un po' di colpa, o per scarso compatimento o per qualche caparbieta o intolleranza, tutti considerarono l'amore materno che la traeva appresso alla figliuola, pur condannata a non poterle vivere accanto.

Gran parte ebbe in questa considerazione per la signora Frola e nel concetto che subito del signor Ponza s'impresse nell'animo di tutti, che fosse cioè duro,

anzi crudele, anche l'aspetto dei due, bisogna dirlo. Tozzo, senza collo, nero come un africano, con folti capelli ispidi su la fronte bassa, dense e aspre sopracciglia giunte, grossi mustacchi lucidi da questurino, e negli occhi cupi, fissi, quasi senza bianco, un'intensità violenta, esasperata, a stento contenuta, non si sa se di doglia tetra o di dispetto della vista altrui, il signor Ponza non è fatto certamente per conciliarsi la simpatia o la confidenza. Vecchina gracile, pallida, è invece la signora Frola, dai lineamenti fini, nobilissimi, e una aria malinconica, ma d'una malinconia senza peso, vaga e gentile, che non esclude l'affabilità con tutti.

Ora di questa affabilità, naturalissima in lei, la signora Frola ha dato subito prova in città, e subito per essa nell'animo di tutti è cresciuta l'avversione per il signor Ponza; giacché chiaramente è apparsa a ognuno l'indole di lei, non solo mite, remissiva, tollerante, ma anche piena d'indulgente compatimento per il male che il genero le fa; e anche perché s'è venuto a sapere che non basta al signor Ponza relegare in una casa a parte quella povera madre, ma spinge la crudeltà fino a vietarle anche la vista della figliuola.

Se non che, non crudeltà, protesta subito nelle sue visite alle signore di Valdana la signora Frola, ponendo le manine avanti, veramente afflitta che si possa pensare questo di suo genero. E s'affretta a decantarne tutte le virtù, a dirne tutto il bene possibile e immaginabile; quale amore, quante cure, quali attenzioni egli abbia per la figliuola, non solo, ma anche per lei, sì, sì, anche per lei; premuroso, disinteressato... Ah, non crudele, no, per carità! C'è solo questo: che vuole tutta, tutta per sé la mogliettina, il signor Ponza, fino al punto che anche l'amore, che questa deve avere (e l'ammette, come no?) per la sua mamma, vuole che le arrivi non direttamente, ma attraverso lui, per mezzo di lui, ecco. Sì, può parere crudeltà, questa, ma non lo è; è un'altra cosa, un'altra cosa ch'ella, la signora Frola, intende benissimo e si strugge di non sapere esprimere. Natura, ecco... ma no, forse una specie di malattia... come dire? Mio Dio, basta guardarlo negli occhi. Fanno in prima una brutta impressione, forse, quegli occhi; ma dicono tutto a chi, come lei, sappia leggere in essi: la pienezza chiusa, dicono, di tutto un mondo d'amore in lui, nel quale la moglie deve vivere senza mai uscirne minimamente, e nel quale nessun altro, neppure la madre, deve entrare. Gelosia? Sì, forse; ma a voler definire volgarmente questa totalità esclusiva d'amore.

Egoismo? Ma un egoismo che si dà tutto, come un mondo, alla propria donna! Egoismo, in fondo, sarebbe quello di lei a voler forzare questo mondo

chiuso d'amore, a volervisi introdurre per forza, quand'ella sa che la figliuola è felice, così adorata... Questo a una madre può bastare! Del resto, non è mica vero ch'ella non la veda, la sua figliuola. Due o tre volte al giorno la vede: entra nel cortile della casa; suona il campanello e subito la sua figliuola s'affaccia di lassù.

– Come stai Tildina?

– Benissimo, mamma. Tu?

– Come Dio vuole, figliuola mia. Giù, giù il panierino!

E nel panierino, sempre due parole di lettera, con le notizie della giornata. Ecco, le basta questo. Dura ormai da quattr'anni questa vita, e ci s'è abituata la signora Frola. Rassegnata, sì. E quasi non ne soffre più.

Com'è facile intendere, questa rassegnazione della signora Frola, quest'abitudine ch'ella dice d'aver fatto al suo martirio, ridondano a carico del signor Ponza, suo genero, tanto più, quanto più ella col suo lungo discorso si affanna a scusarlo.

Con vera indignazione perciò, e anche dirò con paura, le signore di Valdana che hanno ricevuto la prima visita della signora Frola, accolgono il giorno dopo l'annuncio di un'altra visita inattesa, del signor Ponza, che le prega di concedergli due soli minuti d'udienza, per una "doverosa dichiarazione", se non reca loro incomodo.

Affocato in volto, quasi congestionato, con gli occhi più duri e più tetri che mai, un fazzoletto in mano che stride per la sua bianchezza, insieme coi polsini e il colletto della camicia, sul nero della carnagione, del pelame e del vestito, il signor Ponza, asciugandosi di continuo il sudore che gli sgocciola dalla fronte bassa e dalle gote raschiose e violacee, non già per il caldo, ma per la violenza evidentissima dello sforzo che fa su se stesso e per cui anche le grosse mani dalle unghie lunghe gli tremano; in questo e in quel salotto, davanti a quelle signore che lo mirano quasi atterrite, domanda prima se la signora Frola, sua suocera, è stata a visita da loro il giorno avanti; poi, con pena, con sforzo, con agitazione di punto in punto crescenti, se ella ha parlato loro della figliuola e se ha detto che egli le vieta assolutamente di vederla e di salire in casa sua.

Le signore, nel vederlo così agitato, com'è facile immaginare, s'affrettano a rispondergli che la signora Frola, sì, è vero, ha detto loro di quella proibizione

di vedere la figlia, ma anche tutto il bene possibile e immaginabile di lui, fino a scusarlo, non solo, ma anche a non dargli nessun'ombra di colpa per quella proibizione stessa.

Se non che, invece di quietarsi, a questa risposta delle signore, il signor Ponza si agita di più; gli occhi gli diventano più duri, più fissi, più tetri; le grosse gocce di sudore più spesse; e alla fine, facendo uno sforzo ancor più violento su se stesso, viene alla sua "dichiarazione doverosa".

La quale è questa, semplicemente: che la signora Frola, poveretta, non pare, ma è pazza.

Pazza da quattro anni, sì. E la sua pazzia consiste appunto nel credere che egli non voglia farle vedere la figliuola. Quale figliuola? È morta, è morta da quattro anni la figliuola: e la signora Frola, appunto per il dolore di questa morte, è impazzita: per fortuna, impazzita, sì, giacché la pazzia è stata per lei lo scampo dal suo disperato dolore. Naturalmente non poteva scamparne, se non così, cioè credendo che non sia vero che la sua figliuola è morta e che sia lui, invece, suo genero, che non vuole più fargliela vedere.

Per puro dovere di carità verso un'infelice, egli, il signor Ponza, seconda da quattro anni, a costo di molti e gravi sacrifici, questa pietosa follia: tiene, con dispendio superiore alle sue forze, due case: una per sé, una per lei; e obbliga la sua seconda moglie, che per fortuna caritatevolmente si presta volentieri, a secondare anche lei questa follia. Ma carità, dovere, ecco, fino a un certo punto: anche per la sua qualità di pubblico funzionario, il signor Ponza non può permettere che si creda di lui, in città, questa cosa crudele e inverosimile: ch'egli cioè, per gelosia o per altro, vieti a una povera madre di vedere la propria figliuola.

Dichiarato questo, il signor Ponza s'inchina innanzi allo sbalordimento delle signore, e va via. Ma questo sbalordimento delle signore non ha neppure il tempo di scemare un po', che rieccoti la signora Frola con la sua aria dolce di vaga malinconia a domandare scusa se, per causa sua, le buone signore si sono prese qualche spavento per la visita del signor Ponza, suo genero.

E la signora Frola, con la maggior semplicità e naturalezza del mondo, dichiara a sua volta, ma in gran confidenza, per carità! poiché il signor Ponza è un pubblico funzionario, e appunto per questo ella la prima volta s'è astenuta dal dirlo, ma sì, perché questo potrebbe seriamente pregiudicarlo nella carriera;

il signor Ponza, poveretto – ottimo, ottimo inappuntabile segretario alla prefettura, compito, preciso in tutti i suoi atti, in tutti i suoi pensieri, pieno di tante buone qualità – il signor Ponza, poveretto, su quest'unico punto non... non ragiona più, ecco; il pazzo è lui, poveretto; e la sua pazzia consiste appunto in questo: nel credere che sua moglie sia morta da quattro anni e nell'andar dicendo che la pazza è lei, la signora Frola che crede ancora viva la figliuola. No, non lo fa per contestare in certo qual modo innanzi agli altri quella sua gelosia quasi maniaca e quella crudele proibizione a lei di vedere la figliuola, no; crede, crede sul serio il poveretto che sua moglie sia morta e che questa che ha con sé sia una seconda moglie. Caso pietosissimo! Perché veramente col suo troppo amore quest'uomo rischiò in prima di distruggere, d'uccidere la giovane moglietta delicatina, tanto che si dovette sottrargliela di nascosto e chiuderla a insaputa di lui in una casa di salute. Ebbene, il povero uomo, a cui già per quella frenesia d'amore s'era anche gravemente alterato il cervello, ne impazzì; credette che la moglie fosse morta davvero: e questa idea gli si fissò talmente nel cervello, che non ci fu più verso di levargliela, neppure quando, ritornata dopo circa un anno florida come prima, la moglietta gli fu ripresentata. La credette un'altra; tanto che si dovette con l'ajuto di tutti, parenti e amici, simulare un secondo matrimonio, che gli ha ridato pienamente l'equilibrio delle facoltà mentali.

Ora la signora Frola crede d'aver qualche ragione di sospettare che da un pezzo suo genero sia del tutto rientrato in sé e ch'egli finga, finga soltanto di credere che sua moglie sia una seconda moglie, per tenersela così tutta per sé, senza contatto con nessuno, perché forse tuttavia di tanto in tanto gli balena la paura che di nuovo gli possa esser sottratta nascostamente. Ma sì. Come spiegare, se no, tutte le cure, le premure che ha per lei, sua suocera, se veramente egli crede che è una seconda moglie quella che ha con sé? Non dovrebbe sentire l'obbligo di tanti riguardi per una che, di fatto, non sarebbe più sua suocera, è vero? Questo, si badi, la signora Frola lo dice, non per dimostrare ancor meglio che il pazzo è lui; ma per provare anche a se stessa che il suo sospetto è fondato.

– E intanto, – conclude con un sospiro che su le labbra le s'atteggia in un dolce mestissimo sorriso, – intanto la povera figliuola mia deve fingere di non esser lei, ma un'altra, e anch'io sono obbligata a fingermi pazza credendo che la mia figliuola sia ancora viva. Mi costa poco, grazie a Dio, perché è là, la mia figliuola, sana e piena di vita; la vedo, le parlo; ma sono condannata a non poter

convivere con lei, e anche a vederla e a parlarle da lontano, perché egli possa credere, o fingere di credere che la mia figliuola, Dio liberi, è morta e che questa che ha con sé è una seconda moglie. Ma torno a dire, che importa se con questo siamo riusciti a ridare la pace a tutti e due? So che la mia figliuola è adorata, contenta; la vedo; le parlo; e mi rassegno per amore di lei e di lui a vivere così e a passare anche per pazza, signora mia, pazienza...

Dico, non vi sembra che a Valdana ci sia proprio da restare a bocca aperta, a guardarci tutti negli occhi, come insensati? A chi credere dei due? Chi è il pazzo? Dov'è la realtà? dove il fantasma?

Lo potrebbe dire la moglie del signor Ponza. Ma non c'è da fidarsi se, davanti a lui, costei dice d'esser seconda moglie; come non c'è da fidarsi se, davanti alla signora Frola, conferma d'esserne la figliuola. Si dovrebbe prenderla a parte e farle dire a quattr'occhi la verità. Non è possibile. Il signor Ponza – sia o no lui il pazzo – è realmente gelosissimo e non lascia vedere la moglie a nessuno. La tiene lassù, come in prigione, sotto chiave; e questo fatto è senza dubbio in favore della signora Frola; ma il signor Ponza dice che è costretto a far così, e che sua moglie stessa anzi glielo impone, per paura che la signora Frola non le entri in casa all'improvviso. Può essere una scusa. Sta anche di fatto che il signor Ponza non tiene neanche una serva in casa. Dice che lo fa per risparmio, obbligato com'è a pagar l'affitto di due case; e si sobbarca intanto a farsi da sé la spesa giornaliera, e la moglie, che a suo dire non è la figlia della signora Frola, si sobbarca anche lei per pietà di questa, cioè d'una povera vecchia che fu suocera di suo marito, a badare a tutte le faccende di casa, anche alle più umili, privandosi dell'ajuto di una serva. Sembra a tutti un po' troppo. Ma è anche vero che questo stato di cose, se non con la pietà, può spiegarsi con la gelosia di lui.

Intanto, il signor Prefetto di Valdana s'è contentato della dichiarazione del signor Ponza. Ma certo l'aspetto e in gran parte la condotta di costui non depongono in suo favore, almeno per le signore di Valdana più propense tutte quante a prestar fede alla signora Frola. Questa, difatti, viene premurosa a mostrar loro le letterine affettuose che le cala giù col panierino la figliuola, e anche tant'altri privati documenti, a cui però il signor Ponza toglie ogni credito, dicendo che le sono stati rilasciati per confortare il pietoso inganno.

Certo è questo, a ogni modo: che dimostrano tutt'e due, l'uno per l'altra, un meraviglioso spirito di sacrificio, commoventissimo; e che ciascuno ha per la

presunta pazzia dell'altro la considerazione più squisitamente pietosa. Ragionano tutt'e due a meraviglia; tanto che a Valdana non sarebbe mai venuto in mente a nessuno di dire che l'uno dei due era pazzo, se non l'avessero detto loro: il signor Ponza della signora Frola, e la signora Frola del signor Ponza.

La signora Frola va spesso a trovare il genero alla prefettura per aver da lui qualche consiglio, o lo aspetta all'uscita per farsi accompagnare in qualche compera: e spessissimo, dal canto suo, nelle ore libere e ogni sera il signor Ponza va a trovare la signora Frola nel quartierino mobigliato; e ogni qual volta per caso l'uno s'imbatte nell'altra per via, subito con la massima cordialità si mettono insieme; egli le dà la destra e, se stanca, le porge il braccio, e vanno così, insieme, tra il dispetto aggrondato e lo stupore e la costernazione della gente che li studia, li squadra, li spia e, niente!, non riesce ancora in nessun modo a comprendere quale sia il pazzo dei due, dove sia il fantasma, dove la realtà.

## VII. *Sogno (ma forse no)*

(1936)

*Personaggi*

La giovane signora

L'uomo in frak

Un cameriere (*che non parla*)

*Una camera: ma forse no! un salotto. Certo, una giovane signora vi giace su un letto: ma forse no: sembra piuttosto un divano, a cui per qualche molla si sia abbattuta l'alta spalliera. Del resto, nulla in principio si discerne bene, perché la stanza è stenebrata appena da un lume innaturale che emana dal tappetino verde prato davanti al divano. Questo lume par debba da un momento all'altro sparire a un lieve moto nel sonno della giovane signora dormente. Difatti, è proprio il lume d'un sogno: come quel salotto è una camera da letto soltanto nel sogno della giovane signora: e un letto, quel divano.*

*Nella parete di fondo è un uscio chiuso. In quella di destra un grande specchio su cui è una piccola mensola lavorata artisticamente in forma di cofano, e dorata. Questa mensola per ora non si vede: e anche lo specchio per ora sembra piuttosto una finestra.*



*La ragione di quest'inganno è semplice: nello specchio si riflette la finestra che gli sta dirimpetto, nella parete sinistra: e naturalmente, per la giovane signora che sogna, la finestra è lì dov'è lo specchio che la riflette: e questa finestra di sogno sarà difatti aperta, più tardi, dall'uomo che verrà.*

*Sotto lo specchio è per ora abbassato il tappeto che poi ricoprirà il piano della mensola. Questo tappeto è della stessa stoffa delle pareti della camera, per cui non si distinguerà affatto. così abbassato, serve a nascondere fino a terra il vano dentro al quale è sparita nel sogno la mensola, che poi riapparirà, col suo tappeto sopra, allorché il sogno sarà finito, e lo specchio sarà ritornato uno specchio. Pende dal soffitto una lumiera con tre globi rosei, ora spenti, di vetro smerigliato.*

*Nella tenebra diradata appena da quel lume di sogno, a un certo punto, da sotto il divano che fa da letto, vieti fuori una mano, un'enorme mano, che solleva lentamente la spalliera abbattuta; e grado grado che questa si rizza, emerge dietro, enorme anch'essa, la testa d'un uomo dall'aspetto stravolto, i capelli scomposti, la fronte corrugata, gli occhi terribilmente foschi e come induriti in una cupa minaccia. È un'orribile maschera d'incubo. Si solleva sempre più, fino a mezzo il busto, mostrando l'abito da sera sotto un mantello nero e la sciarpa bianca di seta: e incombe sulla giovane signora che ha aperto gli occhi e levato a riparo le mani, spaventata, raggricchiandosi a sedere*

*Il lume a terra si smorza e la testa scompare dietro la spalliera. È un attimo. S'accendono i tre globi della lumiera che emanano una tenue soavissima luce rosata; ed ecco ritto in piedi accanto al divano l'uomo in frak, non più nella enorme maschera d'incubo come è apparso dianzi, ma di proporzioni normali, non però tali ch'egli appaia reale, bensì come sognato, con la stessa espressione di fosca minaccia, divenuta per così dire verosimile.*

*La scena che seguirà, mutevole e quasi sospesa tutta nella inconsistenza d'un sogno, sarà di continuo intramezzata da pause più o meno lunghe e anche da certi subitanei arresti di rappresentazione, durante i quali l'uomo in frak lascerà in tronco non solo il gesto ma ogni movimento espressivo così degli occhi come di tutto il volto e di tutta la persona, rimanendo lì come un fantoccio posato. Da questi arresti si riavrà ogni volta assumendo tutt'a un tratto espressioni spesso in violento contrasto con quella di prima, secondo quel nuovo aspetto e quel nuovo animo che la giovane signora si foggia di lui, vagando i ricordi nella volubile incostanza del sogno.*

LA GIOVANE SIGNORA: Sei qui? Come sei entrato?

L'UOMO IN FRAK: (resta dapprima immobile: poi si volta appena a guardarla;

*cava da un taschino del panciotto scollato una piccola lucida chiave inglese e la mostra: quindi se la rimette nel taschino).*

LA GIOVANE SIGNORA: Ah, l'hai ritrovata tu? Proprio come avevo sospettato. Quando te la richiedi, dopo la tua ultima imprudenza.

L'UOMO IN FRAK: *(sorride).*

LA GIOVANE SIGNORA: Perché sorridi?

L'UOMO IN FRAK: *(smette a un tratto di sorridere e la guarda fosco, per farle intendere che è inutile mentire con lui e volergli dare a credere che la chiave gli sia stata ritirata «per la sua ultima imprudenza»).*

LA GIOVANE SIGNORA: *(dominando, di nuovo impaurita, il turbamento che quello sguardo le cagiona).* Non te l'ho richiesta per altro. Tenevo tanto poco a riaverla, che me la misi in tasca senza neppur badarci. Dev'essermi scivolata dalla tasca sul tappeto, quando m'alzai perché la cameriera m'aveva chiamata di là un momento.

L'UOMO IN FRAK: *(appena ella volta il capo a guardare dall'altra parte per accompagnare col gesto le parole «di là un momento» con la rapidità d'un ladro fa l'atto da lei immaginato: cioè, si china sul tappeto per raccattare una chiave e nasconderla subito proprio là dove ha già mostrato d'averla, nel taschino del panciotto. Nel compire quest'atto, ha gli occhi accesi d'un maligno riso che gli si torce anche sulle labbra. Appena però si rimette ritto, ritorna nell'atteggiamento di prima, come se non si fosse mai mosso).*

LA GIOVANE SIGNORA: *(dopo avere atteso un po' ch'egli le dica qualche cosa).* Si può sapere che hai? Perché mi guardi così?

L'UOMO IN FRAK: Che ho? Nulla. Come ti guardo? *(E così dicendo le si appressa: si china su lei, poggiando un ginocchio sul piano del divano, una mano sulla spalliera e l'altra, delicatamente, sull'avambraccio di lei.)* Non posso starti lontano: non vivo più se non ti sento così, così, vicina a me: se non sento così l'odore dei tuoi capelli — quest'ebbrezza — e questa soavità della tua pelle — e questo profumo di tutta la tua persona. Tutta, tutta la mia vita sei tu.

LA GIOVANE SIGNORA: *(scatta in piedi e si scosta, passandogli davanti. Gli dimostra così che le è intollerabile sentirgli ripetere le solite parole d'amore. Ma è pur stata lei a fargliele ripetere, ricordando per un momento che egli, innamorato, le è*

*apparso tante volte con quell'aspetto alterato e scomposto che ora, nel sogno, le sta facendo tanta paura. Pentita subito del suo scatto, s'aspetta che egli ora, avendo avuto con esso la prova che ella non lo ama più, fingerà d'aver detto per scherno quelle parole. Si volta perciò impaurita verso di lui).*

L'UOMO IN FRAK: *(rimasto come un automa sospeso nel suo atteggiamento amoroso, li chino, proteso verso il posto dove prima era seduta lei, ora, appena ella si volta a guardarlo, si butta sgarbatamente a sedere sul divano, con le gambe aperte, con le braccia aperte, e rovescia indietro il capo, rompendo in una lunga risata di scherno. Mentre ride così, man mano la spalliera gli va cedendo dietro le spalle, fino ad abbattersi tutta sulla molla come prima. Gradatamente anche i tre globi della lumiera vanno smorzando la loro luce rosea: finché egli, arrivato resupino con la sua risata sulla spalliera tutta abbattuta, nell'attimo di bujo tra lo spegnersi dei tre globi della lumiera e il riaccendersi del lume a terra, non si sarà tirato su un fianco a giacere per lungo sulla spalliera che fa di nuovo da letto, poggiando su un gomito e con la testa sorretta dalla mano, come se da gran tempo fosse lì, a seguire un discorso con voce pacata e un triste sorriso sulle labbra, a lei che ora si troverà seduta sul divano ai piedi di lui) ... certo, né una donna può obbligare un uomo, né un uomo una donna a rispondere a un amore che non si senta più. Ma allora bisogna avere la franchezza di dirlo: «Io non ti amo più».*

LA GIOVANE SIGNORA: Tante volte non si dice per pietà; non perché manchi la franchezza, ché anzi farebbe molto comodo.

L'UOMO IN FRAK. Molto comodo può essere anche a una donna credere che taccia per pietà. Quando una donna dice di tacere per pietà, ha già ingannato.

LA GIOVANE SIGNORA: Ma no!

L'UOMO IN FRAK: Sì — non foss'altri, sé stessa. Sotto codesta pietà sarà sempre nascosto qualche tornaconto.

LA GIOVANE SIGNORA: *(alzandosi)*. Grazie per il concetto che hai di noi donne.

L'UOMO IN FRAK: Ma quand'anche non ci fosse alcun tornaconto, non capisci che la pietà sarebbe sempre falsa?

LA GIOVANE SIGNORA: Io ho sempre saputo che un inganno può anche essere pietoso.

L'UOMO IN FRAK: Quale? quello di far credere che si ami, quando non si ama più? Inganno inutile. Chi ama veramente s'accorge subito che nell'altro non c'è più amore. E guai se finge di non accorgersene: sarà come insegnare il tradimento. Una pietà vera, che non nasconda secondi fini, può essere, in chi la usi, soltanto pietà: non più amore. Pretenderlo è corrompere questa pietà. Nascerà lo sdegno, per forza: quello sdegno che consiglia e induce al tradimento; perché già, tanto, il primo tradimento l'abbiamo voluto noi stessi col non volerci accorgere di quell'inganno.

LA GIOVANE SIGNORA: (*tornando a sedere al posto di prima*). Dunque tu pensi che bisogna dirlo?

L'UOMO IN FRAK: (*senza scomporsi*). Sì. Lealmente.

LA GIOVANE SIGNORA: Perché l'inganno, anche pietoso, è un tradimento?

L'UOMO IN FRAK: Sì. Quando l'uomo o la donna l'accetti, come un mendicante l'elemosina.

*Pausa*

Vorrei sapere come tratteresti un mendicante che, per dimostrarsi grato dell'elemosina che gli hai fatta, pretendesse baciarti in bocca come un innamorato.

LA GIOVANE SIGNORA: (*con un sorriso ambiguo*). Se l'elemosina è d'amore, un bacio è il meno che quel mendicante possa chiedere.

L'UOMO IN FRAK: (*rizzandosi in piedi dall'altra parte del divano e con atto d'ira risolvendo la spalliera per rimetterla ritta a posto come prima*). Dimenticavo di parlare con una donna.

*Passeggia concitato per la stanza.*

La lealtà, la lealtà è un debito, e il più sacro, verso noi stessi, anche prima che verso gli altri. Tradire è orribile. Tradire è orribile.

LA GIOVANE SIGNORA: Non so perché tu mi parli così, questa notte, e debba tanto eccitarti quello che dici.

L'UOMO IN FRAK: Non quello che dico io: quello che hai detto tu. Io sto parlando in astratto.

LA GIOVANE SIGNORA: Ma anch'io, caro. Tu non puoi dubitare di me.

L'UOMO IN FRAK: Tu sai bene ch'io dubito sempre e che ho tutta la ragione di dubitare.

*Va, risolto, ad aprire la finestra del sogno e farà entrare un esagerato raggio di luna e un lento e lieve fragorio di mare.*

Non ti ricordi più?

*E resta a guardare davanti a quella finestra aperta.*

LA GIOVANE SIGNORA: *(guardando invece davanti a sé, seduta, come una che ricordi)*. Ah sì, è vero, questa estate, al mare...

L'UOMO IN FRAK: *(sempre davanti alla finestra, come se vedesse il mare di là)*. ... tutt'un fremito d'argento sotto la luna...

LA GIOVANE SIGNORA: Sì sì, fu veramente una pazzia...

L'UOMO IN FRAK: Io ti dissi: stiamo provocando il mare a sentirci così sicuri su questo canotto che un'onda può mandare a fondo da un momento all'altro.

LA GIOVANE SIGNORA: ... e mi volesti far paura piegandoti di qua e di là...

L'UOMO IN FRAK: E ricordi che altro ti dissi allora?

LA GIOVANE SIGNORA: Sì. Una cosa cattiva.

L'UOMO IN FRAK: Che ti volevo far provare la stessa paura che sentivo io fidandomi del tuo amore. Tu te ne avesti a male. E io allora mi provai a farti intendere che come noi due, quella sera, provocavamo il mare sentendoci sicuri su quel canotto, che l'onda più lieve poteva mandare a fondo da un momento all'altro, così a me sarebbe sembrato di provocare te, dicendomi sicuro di quel po' d'affidamento che potevi darmi col tuo amore.

LA GIOVANE SIGNORA: Ti pareva poco anche allora?

L'UOMO IN FRAK: Ma sì! Ma sempre, cara! Per forza. Non perché tu voglia. A te anzi parrà di potermi dar tutto l'affidamento. È sempre poco, perché tu stessa, cara, tu stessa non puoi avere nessuna certezza, che domani, di qui a un momento, mi amerai ancora. Ci fu pure un momento che tu sentisti d'amarmi; e

prima non m'amavi. Ci sarà pure un momento che sentirai di non più amarmi, e non m'amerai più. — Forse questo momento è venuto. — Guardami! — Perché hai paura di guardarmi?

LA GIOVANE SIGNORA: Non ho paura. So che tu sei ragionevole. Hai detto tu stesso poco fa che nessuno può costringere un altro a rispondere a un amore che non sente più.

L'UOMO IN FRAK: Sì, ragionando. Ma guai, ma guai se in te l'amore dovesse finire mentre in me dura ancora, così vivo e così forte!

LA GIOVANE SIGNORA: Io voglio che tu ragioni.

L'UOMO IN FRAK: Sì, sì, ragiono, ragiono. Ragiono fin che vuoi, per farti piacere. Per non aver paura, tu vuoi la prova che ho ancora perfetto l'uso della ragione? Ecco, ecco: te la do. E comprendo benissimo tutto, non temere, finché la fiamma del mio spirito resta accesa soltanto qua. (*Si tocca la fronte:*) Comprendo benissimo, come vedi, che il tuo amore, cominciato in un momento, in un momento può anche finire, per un caso qualsiasi, impreveduto, imprevedibile. Che vuoi di più? Arrivo fino a dire: allo svolto d'una via, per un incontro impensato, per un subitaneo sbarbaglio che accechi, per una improvvisa, irrefrenabile accensione dei sensi...

LA GIOVANE SIGNORA: Oh questo poi...

L'UOMO IN FRAK: Perché no?

LA GIOVANE SIGNORA: Ma perché c'è pure in noi la ragione, la ragione, la ragione che subito ci richiama.

L'UOMO IN FRAK: A che cosa? al dovere?

LA GIOVANE SIGNORA: A non lasciarci prendere così.

L'UOMO IN FRAK: La vita prende, la vita prende: ha preso sempre così! Perché vuoi che te lo dica, proprio io, come se tu non lo sapessi? Guai, guai se la fiamma ti s'accende qua (*Si tocca il petto:*) e ti brucia il cuore! Tu non sai che atroce fumo prorompa da un cuore che brucia, dal sangue, dal sangue che brucia: e che orribile notte questo fumo ti fa subito nel cervello: la tempesta, per cui non ragioni più. Vuoi ora impedire alla tempesta che scagli i suoi fulmini e che uno ti incendi la casa e ti uccida?

*Così dicendo s'è fatto terribile; e appena ha nominato la tempesta, un sordo fragore crescente, come di tempesta, si ode di là dalla finestra aperta, e il raggio di luna si cangia in un livido guizzante lampeggio di sinistre luci.*

LA GIOVANE SIGNORA: *(atterrita, si nasconde il volto con le mani).*

L'UOMO IN FRAK: *(subito, com'ella si nasconde il volto, resta in tronco, col gesto sospeso e senza più espressione nel viso, come un automa. Cessano anche d'un tratto il fragore e il lampeggiamento: torna quieto il raggio di luna, e tutto rimane in una quasi arcana immobilità, che durerà fintanto che la giovane signora terrà le mani sul volto).*

LA GIOVANE SIGNORA: *(senza staccarsi le mani dal volto, si alza e muove qualche passo verso la finestra per chiuderla).*

L'UOMO IN FRAK: *(pur restando sospeso ancora nell'attonito atteggiamento, volge soltanto il capo e le braccia nella direzione di lei, come se ella, movendo quei passi verso la finestra, per attrazione, lo facesse voltare così).*

LA GIOVANE SIGNORA: *(si leva le mani dal volto e guardando la finestra resta anche lei per un istante stupita dell'immobilità di quel lume di luna, sereno. In quello stupore, sorride: si ricorda del «momento», che cominciò ad amare quest'uomo; fu appunto in un salotto presso una finestra per cui entrava la luna. Si volge a lui con quel sorriso sulle labbra).*

L'UOMO IN FRAK: *(assume subito l'espressione di quel «momento», cioè d'un signore che in un salotto ha visto con la coda dell'occhio la signora di cui è innamorato andare a una finestra, e, fingendo d'andarci anche lui per prendere un po' d'aria, resti sorpreso di trovarla lì per caso). Oh, scusate! Siete qui? Fa veramente un caldo insopportabile. Non si può più ballare. Forse sarebbe meglio andare tutti in giardino, con questa bella luna: e che qualcuno restasse qua a suonare: giù si sentirebbe la musica venire da lontano e si ballerebbe al fresco, là nello spiazzo attorno a quella vasca che zampilla.*

*Da lontano, velato, come dall'alto, il suono di un pianoforte.*

LA GIOVANE SIGNORA: *Credevo che il giardino e questa bella luna vi dovessero far nascere il desiderio d'andar giù, non con tutti, ma solo con la bella signora in rosa con cui avete tanto ballato questa sera.*

L'UOMO IN FRAK: *Perché mi dite così? Siete stata voi...*

LA GIOVANE SIGNORA: *(interrompendolo)*. Piano! Ci possono sentire.

L'UOMO IN FRAK: *(piano e guardingo)*. ... voi a dirmi di non seguitare a ballare insieme, per non dar troppo nell'occhio: e ora mi rimproverate...

LA GIOVANE SIGNORA: *(facendogli prima cenno di tacere, e poi sussurrandogli pianissimo)*. Andate giù in giardino senza farvi scorgere. Tra poco, appena potrò, vi scenderò anch'io.

L'UOMO IN FRAK *(felice, dopo aver spiato in giro con gli occhi se nessuno dal salotto lo scorga, le prende una mano e gliela bacia furtivo)*. Vado. V'aspetto. Presto!

*E s'allontana dalla finestra: si muove guardingo per il salotto in direzione dell'uscio chiuso: vi giunge: torna a guardare circospetto come uno che voglia cogliere il momento opportuno per aprire quell'uscio: lo apre: esce.*

LA GIOVANE SIGNORA: *(rimane, come nascosta, nel vano della finestra, avvolta nel raggio di luna. A poco a poco questo raggio si smorza insieme col lume a terra e si fa sempre più lontano e fievole il suono del pianoforte, perché la visione di quel «momento» lentamente si spegne in lei. Quando si sarà al tutto spenta e il suono del pianoforte con essa, nell'attimo di bujo che precederà il riaccendersi dei tre globi rosati della lumiera, la finestra sarà richiusa, la giovane signora sarà tornata a sedere sul divano al posto di prima)*.

L'UOMO IN FRAK: *(immobile, accanto al divano, nella prima espressione di fosca minaccia tal quale come in principio)*.

LA GIOVANE SIGNORA: *(dopo aver atteso che egli si risolva a parlare, pestando un piede)*. Ma insomma mi dirai, mi dirai qualche cosa! Non seguiterai mica a starmi davanti tutta la notte con codesto cipiglio!

*Nel dire queste parole quasi piange, nell'angoscia, dalla rabbia che è costretta a frenare.*

L'UOMO IN FRAK: Non sono io: me lo dai tu questo cipiglio. Tu sai bene che sono ancora pieno d'amore per te: sai bene che se ora mi voltassi a guardarmi allo specchio, io stesso, così come tu mi hai davanti, non mi riconoscerei. Mi direbbe la verità lo specchio, presentandomi un'immagine ch'io non mi conosco: questa, questa che tu mi dai. E perciò tu hai fatto sparire lo specchio e me l'hai fatto aprire come una finestra.



LA GIOVANE SIGNORA: (*quasi gridando*). No, no, è la finestra! È la finestra! Ti giuro che è la finestra! È inutile che ti volti a guardare!

L'UOMO IN FRAK: Non mi volto, stai tranquilla. È la finestra, Sì. Sfido che è una finestra dal momento che ho potuto aprirla! E non c'è forse il giardino di là, dove per la prima volta le nostre bocche si sono con-giunte in un bacio che non finiva più? E non c'è davanti il mare che abbiamo provocato insieme questa estate in una notte di luna? — Nulla atterrisce più di uno specchio una coscienza non tranquilla. — E tu sai che per altre ragioni, dipendenti anch'esse da te — se penso a ciò che per te ho fatto e seguito a fare — io non posso alzar gli occhi davanti a uno specchio. Ora stesso, ora stesso, che tu mi hai davanti così, tu sai pur bene dove sono — ci sei venuta una volta — in quella saletta gialla del Circolo — e sto barando, sto barando per te — nessuno per fortuna se n'accorge — ma sto barando, sto barando, sto barando per poterti regalare quel vezzo di perle...

LA GIOVANE SIGNORA: No, no, non lo voglio più! non lo voglio più! T'ho detto che mi sarebbe tanto piaciuto averlo...

L'UOMO IN FRAK: Per avvilirmi.

LA GIOVANE SIGNORA: No, per indurti a considerare che pretendo troppo da te.

L'UOMO IN FRAK: TU séguiti a mentire! Non hai voluto affatto indurmi a uno sdegno segreto per le tue troppe pretensioni: ma a considerare piuttosto che eri fatta per un amante più ricco, che avrebbe potuto facilmente procurarsi il piacere di soddisfare i tuoi costosi desideri.

LA GIOVANE SIGNORA: Oh mio Dio, questo, avresti dovuto pensarlo da te fin da principio, sapendo chi ero, che vita ho sempre fatto!

L'UOMO IN FRAK: Sapevi anche tu chi ero io, quando ti sei messa con me. Non sono stato mai ricco. Mi sono ingegnato in tutti i modi per trovare i mezzi di seguirti nel tuo tenore di vita, senza tuo scapito e senza troppi sacrifici per te. E tutto quello che ho fatto e che tu (se volessi essere un po' sincera) devi pure aver supposto...

LA GIOVANE SIGNORA: Sì, l'ho supposto.

L'UOMO IN FRAK: Espedienti d'ogni genere...

LA GIOVANE SIGNORA: Supposto — supposto — e anche ammirato com'hai saputo nascondermi ogni imbarazzo.

L'UOMO IN FRAK: Perché m'è parso niente — il meno che potessi fare per tutto il compenso che mi davi tu, lasciandoti amare da me.

LA GIOVANE SIGNORA: Ma hai pur preteso che considerassi...

L'UOMO IN FRAK: No! che cosa?

LA GIOVANE SIGNORA: Come no? se hai fatto appello alla mia sincerità! — che considerassi quanto t'è costato...

L'UOMO IN FRAK: T'ho detto, niente: come niente speravo dovesse costare a te la rinuncia ai tuoi desiderii più costosi.

LA GIOVANE SIGNORA: Per non obbligarti a spese che sapevo non avresti potuto fare, Sì. E ho rinunciato, ho rinunciato infatti, tu non puoi neppure immaginare a quante cose!

L'UOMO IN FRAK: L'immagino, l'immagino benissimo!

LA GIOVANE SIGNORA: T'è parso naturale?

L'UOMO IN FRAK: Sì, amandomi...

LA GIOVANE SIGNORA: Io ne ho provato rabbia!

L'UOMO IN FRAK: Che mi sembrasse naturale?

LA GIOVANE SIGNORA: Sì. Che amandoti, non dovessi desiderare più nulla! E allora apposta, quella sera, passando davanti la vetrina di quel gioielliere — apposta, apposta sì, ho voluto essere crudele.

L'UOMO IN FRAK: E credi che non me ne sia accorto?

LA GIOVANE SIGNORA: Ti sono parsa crudele?

L'UOMO IN FRAK: No. Donna.

LA GIOVANE SIGNORA: *(battendo un pugno sul ginocchio e alzandosi)*. Ancora! Non capite che è colpa vostra, di voi uomini, se le donne sono così, per codesto concetto che n'avete? Colpa vostra, se sono crudeli: colpa vostra, se

v'ingannano: colpa vostra, se vi tradiscono?

L'UOMO IN FRAK: Piano — piano... Perché vai così sulle furie? Credi che non m'accorga adesso che vai cercando un pretesto per farti comunque una ragione?

LA GIOVANE SIGNORA: (*voltandosi di scatto, stupita*). Io?

L'UOMO IN FRAK: (*con viso fermo*). Sì — tu. — Di che ti stupisci?

LA GIOVANE SIGNORA: (*imbarazzata*). Ragione di che?

L'UOMO IN FRAK: Tu lo sai bene di che. — Io ho detto «donna» per correggere il tuo «crucele». M'è parso giusto, non crudele, che tu quella sera, passando davanti la vetrina di quel gioielliere, per scherzo e sul serio facessi quel sospiro di golosità.

*Lo rifà, come un bambino davanti a un cibo prelibato e accompagna il sospiro col gesto che di solito fanno i bambini appetendo qualcosa che faccia loro gola, cioè passandosi più volte rapidamente le mani sul petto:*

« Ah! quanto mi piacerebbe quel vezzo di perle. »

*Ella ride e, d'un tratto, mentre ride, si fa bujo; un bujo assoluto; e, in questo bujo, lo scrigno che si sarà veduto fin da principio nella parete di fondo accanto all'uscio chiuso, sarà liberato, mediante qualche filo o altro congegno, dei due sportelli - che saranno di carta dipinta e applicati in modo da poter venir via facilmente - e, potentemente illuminato dall'alto da un riflettore che lo isola da tutto il resto, apparirà come una splendida vetrina di gioielliere, con molte gioje esposte innaturali, entro queste, nel mezzo, bene in vista, disposto con arte in mostra nel suo sostegno di raso, il vezzo di perle, anch'esso innaturale. Nell'attimo stesso che questa vetrina apparirà così illuminata, come una visione fascinosa, la Giovane Signora cesserà di ridere. E la visione durerà un lungo tratto nel massimo silenzio. Per la forza isolatrice del riflettore i due personaggi non si dovrebbero vedere come null'altro della stanza si dovrebbe vedere. Del resto, essi voltano le spalle a questo scrigno. La visione di quella vetrina di gioielliere è solo per gli spettatori. I due personaggi, è come se l'avessero davanti a sé. A un certo punto si vedranno due mani maschili, ma fine e bianchissime, scostare, come dall'interno della bottega, le tendine che fanno da sfondo alla vetrina e prendere con cautela quel vezzo di perle. Poi, senza che la visione di essa sparisca, si riaccenderanno nella scena i tre globi rosati della lumiera, e appariranno immobili, nel punto dov'erano, l'Uomo in frak e la Giovane Signora, presi nel fascino, che li fa parlare rigidi,*

*sottovoce, guardando davanti a sé.*

L'UOMO IN FRAK: Vuoi che le rubi?

LA GIOVANE SIGNORA: No, no. M'è passato in un baleno per la mente. Non le voglio, non le voglio da te! T'ho già detto che te n'ho manifestato il desiderio per crudeltà. So bene che tu non puoi regalarmele se non rubandole.

L'UOMO IN FRAK: O rubando ad altri per comperartele! — Ciò che sto facendo! Mentre — hai visto? — altre mani — altre mani hanno ritirato dalla vetrina il vezzo di perle — per te — e tu lo sai — lo sai. *(A questo punto si scompone dalla rigidità e si volta a lei terribile)* — e osi dirmi che non lo vuoi più da me? Sfido che non lo vuoi più da me! Lo avrai da un altro! Tu m'hai già tradito, vile! *(L'afferra per le braccia, poiché ella, spaventata, s'è alzata per sfuggirgli)* E so chi è! so chi è! Vile! Vile! *(La scrolla)* Ti sei rimessa col tuo primo amante, ritornato ricco or ora da Giava! l'ho visto! l'ho visto! Si tiene ancora appartato, ma io l'ho visto!

LA GIOVANE SIGNORA: *(che si sarà dibattuta per liberarsi dalla stretta, a questo punto gli sfugge)*. Non è vero! non è vero! Lasciami!

L'UOMO IN FRAK: *(La ghermisce di nuovo: la ributta sul divano: le si fa sopra, con le mani alla gola come per strozzarla)*. Non è vero? Se ti dico che l'ho visto, infame! Tu ti aspetti da lui quelle perle, mentr'io mi sto insozzando le mani per te, a rubare al Circolo ai miei amici: miserabile, miserabile, per contentarti, per soddisfare la tua crudeltà!

*Le è sopra; sta per strozzarla; ella già cede sotto la stretta feroce: tutte le luci vacillano: d'un tratto si spengono, poiché ella si sogna di morire strozzata da lui. Bujo assoluto che dovrebbe durare il meno possibile. Si udranno, durante questo bujo, reiterati colpi all'uscio chiuso, esageratamente forti, cupi, irreali, come se rintonassero nel sogno. E intanto, si rialzeranno sullo scrigno i due sportelli: la mensola in forma di cofano dorato verrà avanti col suo tappetino sopra, e lo specchio tornerà ad essere un vero specchio, senza più il riflesso della finestra, perché questa, nella parete di sinistra, sarà aperta, e un bel raggio di sole al tramonto entrerà da essa, quando, spanto l'uomo in frak, si rifarà sulla scena una limpida e quieta luce di giorno. Subito, a questa luce, i picchi all'uscio, da forti, cupi e irreali che erano, si fanno reali, cioè piani, discreti, e non più di tre - ben distinti. Contemporaneamente si vedrà la Giovane Signora svegliarsi dal suo sogno e portarsi le mani alla gola dando così a vedere che s'è sentita soffocare. Trarrà lunghi respiri, con pena, esprimendo lo spavento che, sognando, s'è presa. È*

*ancor quasi stupita del sogno che ha fatto, e si guarderà in giro, come una che non si raccapezzi bene nella realtà che ora si vede attorno. Tenta d'alzarsi dal divano, ma ricade a sedere, mancandole le gambe; si nasconde il volto con le mani, e sta un po' così. Si riodono all'uscio i tre picchi, discreti.*

LA GIOVANE SIGNORA: *(mettendosi in piedi e stando un po' in orecchi prima di rispondere)* Avanti.

*Va verso la finestra aperta, aggiustandosi un po' i capelli. Entra il cameriere, recando su un vassojo un astuccio involtato in una carta finissima e legato da un nastrino d'argento. Fa per appressarsi. Ella lo ferma, dicendogli.*

Lasciate pur lì.

*Indica la mensola. Il cameriere lascia l'involto su la mensola: s'inchina ed esce, richiudendo l'uscio. - Ella rimane dapprima dov'è, come sorpresa. - In quell'involto è quel regalo prezioso che s'aspetta. - Ma la gioia di riceverlo è contrariata dal recente spavento del sogno e dalla minaccia ch'essa contiene per lei, se veramente l'amante che ella ha or ora veduto nel sogno, così terribile addosso a lei, abbia il sospetto del suo tradimento, di cui la prova, ecco, è lì presente su quella mensola. - Va allora, di fretta e quasi furtiva, alla mensola come per nascondere l'involto. Lo prende e, sospettosa, guarda verso l'uscio chiuso, per un tratto. Poi, non sapendo resistere alla tentazione di vedere il regalo, apre l'involto con mani nervose: poi l'astuccio: e prima ne cava un biglietto da visita e legge le parole che vi sono scritte sotto il nome: in fine trae il vizzo di perle: lo osserva: l'ammira: sorride: se lo stringe con ambo le mani al seno e socchiude gli occhi: se lo prova allo specchio, mettendoselo al collo, senza tuttavia agganciarlo alla nuca. - Si sente un'altra volta picchiare all'uscio. - Subito la Giovane Signora si toglie il vizzo di perle, prende dal piano della mensola il biglietto da visita, apre il cassetto che è lì nella mensola sotto il tappetino e vi nasconde tutto. - Poi dice, rivolta verso l'uscio:*

Chi è? Avanti.

*E al cameriere che rientra e le porge un biglietto da visita, ordina:*

Fate passare.

*Introdotta dal cameriere, entra nuovo di tutto, sereno, l'Uomo che nel sogno era in frak. Ora indossa un abito da pomeriggio. Lo seguiranno a chiamare l'Uomo in frak.*

Oh caro, venite, venite avanti.

*Il cameriere s'inchina ed esce, richiudendo l'uscio.*

L'UOMO IN FRAK: *(dopo aver baciato a lungo la mano che ella gli ha porta).* Mi sono fatto aspettare?

LA GIOVANE SIGNORA: *(simulando massima indifferenza).* No no... *(Siede sul divano)* Si vede dagli occhi che ho dormito?

L'UOMO IN FRAK: *(dopo averla osservata)* Veramente no. *(Piano)* Hai dormito? *(Siede)*

LA GIOVANE SIGNORA: Sì, qua, un momento... Mi son sentita prendere tutt'a un tratto dal sonno. - Strano...

L'UOMO IN FRAK: ... E sognato?

LA GIOVANE SIGNORA: *(c. s.).* No, no. È stato proprio un momento. Devo però — non so — essermi messa male. *(Si carezza il collo con la mano)* Mi... mi son sentita mancare improvvisamente il respiro. *(Sorride)* Va' a sonare, per piacere. Facciamo portare il tè.

*Egli si alza e va a premere il bottone del campanello elettrico presso lo specchio. Poi torna a sedere.*

L'UOMO IN FRAK: Temevo d'aver fatto tardi. Ho avuto una contrarietà che m'ha fatto tanto dispiacere. Poi ti dirò.

*Il cameriere picchia all'uscio ed entra.*

LA GIOVANE SIGNORA: Portate il tè.

*Il cameriere s'inchina ed esce.*

Che contrarietà?

L'UOMO IN FRAK: Volevo farti una sorpresa.

LA GIOVANE SIGNORA: Tu? A me? *(E scoppia a ridere)*

L'UOMO IN FRAK: *(restando male)* Perché ridi?

LA GIOVANE SIGNORA: *(seguitando a ridere)* Una sorpresa, tu?

L'UOMO IN FRAK: Non credi che te ne possa più fare?

LA GIOVANE SIGNORA: Sì, caro. Tutto è possibile. Ma sai com'è? Quando ci si conosce da troppo tempo, le sorprese... E poi l'hai detto con un tono così afflitto... *(Rifacendo l'aria e il tono)* «Volevo farti una sorpresa»... *(Ride di nuovo)*

L'UOMO IN FRAK: Perché ho provato veramente un dispiacere.

LA GIOVANE SIGNORA: Vuoi scommettere che indovino?

L'UOMO IN FRAK: Che cosa?

LA GIOVANE SIGNORA: Aspetta. L'hai provato per me o per te, il dispiacere?

L'UOMO IN FRAK: Per te, e per me anche, appunto per la sorpresa che non ho potuto più fare.

LA GIOVANE SIGNORA: E allora sì, ho indovinato. Per farti vedere che, di sorprese, tu non puoi farmene più. *(Va dietro la seggiola, si china con le due braccia sulle spalle di lui senz'abbracciarlo, ma intrecciando le mani davanti, e accostando la faccia a quella di lui)* Volevi proprio regalarmelo, quel vezzo di perle?

L'UOMO IN FRAK: Sono entrato dal gioielliere per comprarlo. *(Poi, di scatto, sorpreso)* Ma dunque tu sapevi ch'era stato venduto?

LA GIOVANE SIGNORA: Sì, caro. Per questo ho potuto indovinare.

L'UOMO IN FRAK: E come lo sapevi?

LA GIOVANE SIGNORA: Oh bella! Come? Jersera, passando, m'accorsi che nella vetrina non c'era più.

L'UOMO IN FRAK: Fino alle quattro c'era! Lo vidi io.

LA GIOVANE SIGNORA: Ah, no, io son passata più tardi, verso le sette: non c'era più.

L'UOMO IN FRAK: Strano. Perché mi hanno detto che è stato venduto proprio questa mattina.

LA GIOVANE SIGNORA: Ah — hai domandato?

L'UOMO IN FRAK: Ero entrato — ti dico — per comperare. E m'hanno detto appunto, questa mattina.

LA GIOVANE SIGNORA: (*simulando una perfetta indifferenza*). A chi? non te l'hanno detto?

L'UOMO IN FRAK: (*senza il minimo sospetto, e perciò senza dare la minima importanza alla domanda di lei*). Sì — a un signore — m'hanno detto. (*Tirandola davanti a sé*) Ma tu, scusa, se hai potuto — sentendo del mio dispiacere — indovinare così presto che si trattava di quelle perle, è segno che ci pensavi.

LA GIOVANE SIGNORA: No no...

L'UOMO IN FRAK: Come no? — e che t'aspettavi ch'io te le portassi.

LA GIOVANE SIGNORA: Oh Dio, ho saputo che tu giuochi da parecchie sere al Circolo con una vena incredibile...

L'UOMO IN FRAK: Sì, — e sai perché? (io ne ho la certezza) — per l'accensione in cui mi ha messo il desiderio che tu m'avevi manifestato di quelle perle — un vero estro, lucidissimo — che m'ha assistito e non m'ha fatto fallire nessun colpo.

LA GIOVANE SIGNORA: Hai vinto molto?

L'UOMO IN FRAK: Molto, Sì. (*Con sincero trasporto*) E tu ora m'ajuterai a cercare qualche altra cosa bella — bella bella per te, che ti piaccia molto...

LA GIOVANE SIGNORA: No! No!

L'UOMO IN FRAK: Sì — per farmi passare il dispiacere di non averti potuto questa volta contentare.

LA GIOVANE SIGNORA: Ma no, caro, io non ho mai pensato sul serio a quelle perle, che le potessi avere da te... Fu soltanto, così, un capriccio momentaneo, quella sera, passando... No no, io voglio esser buona.

L'UOMO IN FRAK: Lo so — lo so che tu sei buona — tanto — con me. — Ma tutta la mia vincita di queste sere è tua, proprio tua, te lo posso assicurare: la debbo a te unicamente.

LA GIOVANE SIGNORA: Tanto meglio! E sono allora più che mai contenta così — che io t'abbia fatto vincere, e che tu non abbia più trovato quelle perle. Non ne parliamo più, per piacere.



*Si sente picchiare all'uscio, e subito dopo entra il cameriere recando sul vassojo tutto l'occorrente per il tè.*

Ecco il tè. Prendano il tè.

*Il cameriere deporrà il vassojo su un tavolinetto basso di lacca presso la mensola, e lo trasporterà davanti al divano. Prima che cominci a disporre il servizio, la Giovane Signora dirà:*

Lasciate. Faccio io.

*Il cameriere s'inchina ed esce.*

L'UOMO IN FRAK: *(alieno, come per dire qualche cosa)*. Oh, sai? M'hanno detto che è ritornato da Giava...

LA GIOVANE SIGNORA: *(versando il tè)*. Sì sì, lo so...

L'UOMO IN FRAK: Ah, l'hanno detto anche a te?

LA GIOVANE SIGNORA: Sì, l'altra sera. Non ricordo più chi...

L'UOMO IN FRAK: Pare che abbia fatto là molti soldi...

LA GIOVANE SIGNORA: Latte o limone?

L'UOMO IN FRAK: Latte — Grazie.

*T E L A*

## APPENDICE BIBLIOGRAFICA



## Bibliografia primaria (a)

### OPERE EDITE IN VITA (1936-1889).

#### I. ROMANZI / NOVELLE.

- *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano, vol. 1 (1934):  
XIV. *Berecche e la guerra* (1934).  
[Il secondo volume (che corrisponde alla XV<sup>a</sup> raccolta di *Novelle per un anno*) fu pubblicato postumo nel 1937].
  
- *Novelle per un anno*, Bemporad, Firenze, voll. 13 (1928-1922):  
XIII. *Candelora* (1928).  
XII. *Il viaggio* (1928).  
XI. *La giara* (1927).  
X. *Il vecchio Dio* (1926).  
IX. *Donna Mimma* (1925).  
VIII. *Dal naso al cielo* (1925).  
VII. *Tutt'e tre* (1924).  
VI. *In silenzio* (1923).  
V. *La mosca* (1923).  
IV. *L'uomo solo* (1922).  
III. *La rallegrata* (1922).  
II. *La vita nuda* (1922).  
I. *Scialle nero* (1922).
  
- *Uno, nessuno e centomila*, Bemporad, Firenze, 1926.
  
- *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Bemporad, Firenze, 1925.
  
- *Pena di vivere così*, Nuova libreria nazionale, Roma, 1920.
  
- *Berecche e la guerra*, Facchi, Milano, 1919.
  
- *Il carnevale dei morti*, Battistelli, Firenze, 1919.

- *Un cavallo nella luna*, Treves, Milano, 1918.
- *Si gira...*, Treves, Milano, 1916.
- *E domani, lunedì...*, Treves, Milano, 1917.
- *Erba del nostro orto*, Studio editoriale Lombardo, Milano 1915.
- *La trappola*. Treves, Milano, 1915.
- *Le due maschere*, Quattrini, Firenze, 1914.
- *I vecchi e i giovani*, 2 voll., Treves, Milano, 1913.
- *Fuori di chiave*, Formiggini, Genova, 1912.
- *Terzetti*, Treves, Milano, 1912.
- *Tu ridi*. in «Corriere della Sera», 1912.
- *Suo marito*, Quattrini, Firenze, 1911.
- *La vita nuda*. Treves, Milano, 1910.
- *Scamandro*, Tipografia Roma, Roma, 1909.
- *L'esclusa*, Treves, Milano, 1908.
- *Erma bifronte*, Treves, Milano, 1906.
- *Bianche e nere*, Streglio, Torino, 1904.
- *Il fu Mattia Pascal*, in «Nuova Antologia», 1904.
- *Beffe della morte e della vita*. Seconda serie, Lumachi, Firenze, 1903.
- *Beffe della morte e della vita*, Lumachi, Firenze, 1902.

- *Lontano*, in «Nuova Antologia», 1-16 gennaio 1902.
- *Quand'ero matto..*, Streglio, Torino, 1902.
- *Il turno*, Giannotta, Catania, 1902.
- *Zampogna*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma, 1901.
- *Elegie renane, 1889-90*, Unione Cooperativa Editrice, Roma, 1895.
- *Amori senza amore*, Bontempelli, Roma, 1894.
- *Pier Gudrò, 1809-1892*, Voghera, Roma, 1894.
- *Pasqua di Gea*, Libreria editrice Galli, Milano, 1891.
- *A la sorella Anna per le sue nozze*, Tipo-Litografia Miliani e Filosini, Roma, 1890.
- *Mal giocondo*, Libreria Internazionale Pedone Lauriel, Palermo, 1889.

## II. TESTI TEATRALI.

- *Maschere nude*, Mondadori, Milano, 6 voll. (1935-1930):  
 XXXI. *Non si sa come* (1935).  
 XXX. *Quando si è qualcuno* (1933).  
 XXIX. *Trovarsi* (1932).  
 XXVIII. *Come tu mi vuoi* (1930).  
 XXVII. *Questa sera si recita a soggetto* (1930).  
 XXVI. *Lazzaro*. (1930).
- *Maschere nude*, Bemporad Firenze, 25 voll. (1929-1920):  
 XXV. *O di uno o di nessuno* (1929).  
 XXIV. *Liola* (1928).  
 XXIII. *La nuova colonia* (1928).  
 XXII. *L'amica delle mogli* (1927).  
 XXI. *Diana e la Tuda* (1927).

XX. *All'uscita. Mistero profano, Il dovere del medico. Un atto, La morsa. Epilogo in un atto, L'uomo dal fiore in bocca. Dialogo* (1926).  
 XIX. *L'imbecille, Lumie di Sicilia, Cecè, La patente* (1926).  
 XVIII. *La ragione degli altri* (1925).  
 XVII. *L'innesto* (1925).  
 XVI. *Ma non è una cosa seria* (1925).  
 XV. *Il giuoco delle parti* (1925).  
 XIV. *Il berretto a sonagli* (1925).  
 XIII. *Il piacere dell'onestà* (1925).  
 XII. *Sagra del signore della nave, L'altro figlio, La giara* (1925).  
 XI. *Così è (se vi pare)* (1925).  
 X. *Pensaci, Giacomino!* (1925).  
 IX. *Ciascuno a suo modo* (1924).  
 VIII. *La vita che ti diedi* (1924).  
 VII. *Vestire gli ignudi* (1923).  
 VI. *La signora Morli, una e due* (1922).  
 V. *L'uomo, la bestia e la virtù* (1922).  
 IV. *Enrico IV* (1922).  
 III. *Sei personaggi in cerca d'autore. Commedia da fare* (1921).  
 II. *Come prima meglio di prima* (1921).  
 I. *Tutto per bene* (1920).

- *Liolà*, opera lirica di Giuseppe Mulè, 1935.
- *Proprio così*, traduzione presumibilmente dal francese (1930); cfr. G. S. PEDERSOLI, *Un amico di Pirandello*, Fondo Torre Gherson, Latisana, 2008, Appendici, pp. 147 e segg.
- *Riassunto di Just like that (Proprio così). Commedia musicale di Luigi Pirandello* (1929), Agrigento, Biblioteca-Museo "Luigi Pirandello", Raccoglitore n. 38, Fascicolo 6263.
- *'A vilanza, Cappiddazzu paga tuttu*, con Nino Martoglio, in *Teatro dialettale siciliano*, Giannotta, Catania, 1922.
- *Maschere nude*, Treves, Milano, 4 voll. (1921-1918):

IV. *L'innesto, La ragione degli altri (ex Se non così)* (1921).

III. *Lumie di Sicilia, Il berretto a sonagli, La patente* (1920).  
II. *Il giuoco delle parti, Ma non è una cosa seria* (1919).  
I. *Pensaci, Giacomino, Così è (se vi pare), Il piacere dell'onestà* (1918).

- *Liolà*. Commedia campestre in tre atti, Formiggini, Roma, 1917.
- *Se non così*. Commedia in tre atti. Con una lettera alla protagonista, Milano, Treves, 1917.
- *Se non così*. Commedia in tre atti, in «Nuova Antologia», 1° gennaio 1916.
- *La favola del figlio cambiato*, opera lirica di Gian Francesco Malipiero, 1914.
- *Cecè*. Commedia in un atto, in «La lettura», n. 10, 1913.

### III. SAGGI / ARTICOLI / EDIZIONI / INTERVISTE.

- Introduzione a SILVIO D'AMICO (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Bompiani, Milano, 1936.
- *In un momento come questo*, in «Nuova Antologia», 1° gennaio 1936.
- *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, Mondadori, Milano, 1935.
- *Insomma, la vita è finita*, in «L'Illustrazione Italiana», 2 giugno 1935.
- Prefazione a EZIO LEVI, *Lope de Vega e l'Italia*, Sansoni, Firenze, 1935.
- *Studi critici su G. Verga*, a cura di L. PERRONI, Bibliotheca, Palermo, 1934.
- *Taccuini*, in «Nuova Antologia», 1934.



- *Se il film parlante abolirà il teatro*, in «Corriere della Sera», 16 giugno 1929.
- E. ROMA, *Pirandello poeta del «Cine» (e «i Giganti»)*, in «Comoedia», 15 gennaio 1929.
- E. ROCCA, *Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, in «Il Popolo d'Italia», 4 ottobre 1928.
- .
- *Per questo faccio il capocomico*, in «L'Ora», 22 gennaio 1927, dichiarazioni di L. PIRANDELLO raccolte e pubblicate da G. GAGLIANO.
- *Come e perché ho scritto i «Sei personaggi»*, in «Comoedia», 1° gennaio 1925.
- *Il guardaroba dell'eloquenza*, in «Il Popolo d'Italia», 30 dicembre 1925.
- *Il mio Teatro*, in «Rivista d'Italia e d'America», aprile 1925.
- O. GILBERTINI, *Luigi Pirandello e la Compagnia d'Arte*, in «La Tribuna», 27 novembre 1924.
- *Lettera autobiografica (1912-13)* indirizzata a F. SÙRICO, in «Le lettere», 15 ottobre 1924.
- Prefazione a NINO MARTOGLIO, *Centona*. Raccolta completa di poesie siciliane con l'aggiunta di alcuni componimenti inediti, Giannotta, Catania, 1924.
- A. BERRETTA, *Sulla breccia del palcoscenico*, in «La Sera», 21-22 maggio 1924.
- *Nel primo annuale della marcia su Roma*, in «Idea Nazionale», 28 ottobre 1923.
- *Teatro nuovo e teatro vecchio*, in «Comoedia», 1° gennaio 1923.

- F.D.P., *Gli scrittori e il teatro*, in «Il Tempo», 9 marzo 1922.
- *La poesia di Dante*, in «Idea Nazionale», 1921.
- V. BUCCI, «*Le credevo commedie senza specchio*», in «Corriere della Sera», 28 febbraio 1920.
- *Immagine del «Grottesco»*, in «L'Idea Nazionale», 18 febbraio 1920.
- *Teatro e Letteratura*, in «Il Messaggero della Domenica», 30 luglio 1918.
- *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante*, in «Rivista d'Italia», 1915.
- *Arte e scienza, Un critico fantastico, Illustratori, attori e traduttori, Per uno studio sul verso di Dante, Poscritta, Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa, Per l'ordinanza d'un sindaco, I sonetti di Cecco Angiolieri, Appendice (per le ragioni estetiche della parola)*, in *Arte e scienza*, Modes, Roma, 1908.
- A. CANTONI, *L'illustrissimo. Con uno studio preliminare di Luigi Pirandello*, in «Nuova Antologia», 1906.
- *L'umorismo*, Carabba, Lanciano, 1908.
- Prefazione a *Giovanni Alfredo Cesareo, Francesca da Rimini. Tragedia*, Sandron, Milano, 1906.
- *Sul dramma storico*, in «La Patria», 12 febbraio 1905.
- *Notizia letteraria*, in «Nuova Antologia», 16 gennaio 1904.
- *Dante. Poema lirico di G. A. Costanzo*, in «Nuova Antologia», 1904.
- *Scienza e critica estetica*, in «Marzocco», 1900.

- *L'azione parlata*, in «Marzocco», 1899.
- *Sincerità*, in «Ariel», 1898.
- *Traduzione di Johann Wolfgang von Goethe, Elegie romane*, Giusti, Livorno, 1896.
- *Un preteso poeta umorista del secolo XIII*, in «La Vita italiana», 1896.
- *Rinunzia*, in «La Critica», 1896.
- *Arte e coscienza d'oggi*, in «La Nazione Letteraria», settembre 1893.
- *Petrarca a Colonia*, in «Vita Nuova», 1889.

### **Bibliografia primaria (b)**

#### **RAPPRESENTAZIONI TEATRALI (1935-1910).**

- *Non si sa come*, Roma, Teatro Argentina, 13 dicembre 1935.
- *La favola del figlio cambiato*, Roma, Teatro Reale dell'Opera, 24 marzo 1934.
- *Quando si è qualcuno*, Sanremo, Teatro del Casino, 7 novembre 1933.
- *Trovarsi*, Napoli, Teatro dei Fiorentini, 4 novembre 1932;.
- *Sogno (ma forse no)*, Lisbona, Teatro Nacional, 22 settembre 1931.
- *Questa sera si recita a soggetto*, Torino, Teatro di Torino, 14 aprile 1930.
- *Come tu mi vuoi*, Milano, Teatro dei Filodrammatici; 18 febbraio 1930.
- *O di uno o di nessuno*, Torino, Teatro di Torino, 4 novembre 1929.

- *Bellavita*, Milano, Teatro Eden, 27 maggio 1927.
- *L'amica delle mogli*, Roma, Teatro Argentina, 28 aprile 1927.
- *Diana e la Tuda*, Milano, Teatro Eden, 14 gennaio 1927.
- *Sagra del signore della nave*, Roma, Teatro Odescalchi, 4 aprile 1925.
- *Ciascuno a suo modo*, Milano, Teatro dei Filodrammatici, 22 maggio 1924.
- *L'altro figlio*, Roma, Teatro Nazionale, 23 novembre 1923.
- *La vita che ti diedi*, Roma, Teatro Quirino, 12 ottobre 1923.
- *L'uomo dal fiore in bocca*, Roma, Teatro degli Indipendenti, 21 febbraio 1923.
- *Vestire gli ignudi*, Roma, Teatro Quirino, 14 novembre 1922.
- *L'imbecille*, Roma, Teatro Quirino, 10 ottobre 1922.
- *All'uscita*, Roma, Teatro Argentina, 29 settembre 1922.
- *Enrico IV*, Milano, Teatro Manzoni, 24 febbraio 1922.
- *Sei personaggi in cerca d'autore*, Roma, Teatro Valle, 10 maggio 1921.
- *La signora Morli, una e due*, Roma, Teatro Argentina, 1920.
- *Come prima, meglio di prima*, Venezia, Teatro Goldoni, 24 marzo 1920.
- *Tutto per bene*, Roma, Teatro Quirino, 2 marzo 1920.
- *L'uomo, la bestia e la virtù*, Milano, Teatro Olimpia, 2 maggio 1919.
- *L'innesto*, Milano, Teatro Manzoni, 29 gennaio 1919.
- *Il giuoco delle parti*, Roma, Teatro Quirino, 6 dicembre 1918.

- *Ma non è una cosa seria*, Livorno, Teatro Rossini, 22 novembre 1918.
- *La patente*, Torino, Teatro Alfieri, 23 marzo 1918.
- *Il piacere dell'onestà*, Torino, Teatro Carignano, 27 novembre 1917.
- *La giara*, Roma, Teatro Nazionale, 9 luglio 1917.
- *Il berretto a sonagli*, Roma, Teatro Nazionale, 27 giugno 1917.
- *Liolà*, Roma, Teatro Argentina, 4 novembre 1916.
- *Così è (se vi pare)*, Milano, Teatro Olimpia, 18 giugno 1917.

### **Bibliografia primaria (c)**

#### **CINEMATOGRAFIA (1933-1919).**

- *Acciaio*, di Walter Ruttmann, soggetto originale di Luigi Pirandello, 1933.
- *Come tu mi vuoi (As You Desire Me)*, di George Fitzmaurice, 1932.
- *La canzone dell'amore*, di Gennaro Righelli, primo film sonoro italiano tratto dalla novella *In silenzio*, 1930.
- *Il fu Mattia Pascal*, di Marcel L'Herbier, 1924.
- *Il viaggio*, di Gennaro Righelli, 1921.
- *La rosa*, di Arnaldo Frateili, 1921.
- *Lo scaldino*, di Augusto Genina, 1920.
- *Ma non è una cosa seria*, di Augusto Camerini, 1920.
- *Il lume dell'altra casa*, di Ugo Gracci, 1918.

- *Il crollo*, di Mario Gargiulo, 1919.

I. RIEDIZIONI / RISTAMPE / EDIZIONI CRITICHE / TRADUZIONI (2015-1937).

- *Opere*, a cura di S. COSTA, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 2015.
- *Opere*, a cura di N. BORSELLINO, Garzanti, Milano, 2014.
- *Sei personaggi in cerca d'autore / Enrico IV*, a cura di R. ALONGE, Mondadori, Milano, 2014.
- *Uno, nessuno e centomila*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, cronologia di S. COSTA, Oscar Mondadori, Milano, 2014.
- *L'umorismo*, a cura di D. MARCHESCHI, Mondadori, Milano, 2010.
- *Racconti fantastici*, a cura di G. PEDULLÀ, Einaudi, Torino, 2010.
- *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA, Meridiani-Mondadori, Milano, 2010<sup>13</sup>.
- L. PIRANDELLO, S. PIRANDELLO, *Nel tempo della lontananza, 1919-1936*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Sciascia, Caltanissetta, 2008<sup>2</sup>.
- *Opere. Romanzi*, a cura di M. MANOTTA, UTET, Torino, 2009.
- *Tutte le novelle*, a cura di L. LUGNANI, BUR, Milano, 2007.
- *Tutti i romanzi*, Introduzione di S. CAMPAILLA, a cura di I. BORZI e M. ARGENZIANO, voll. I-II, Newton Compton, Roma, 2007.
- *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. TAVIANI, Meridiani-Mondadori, Milano, 2006.
- *Vetir ceux qui sont nus, comédie en 3 actes de Luigi Pirandello*, trad. a cura di G. HENRY, «L'avant-scène théâtre» (Paris), n. 1195,

2006.

- L. PIRANDELLO, S. PIRANDELLO, *Il figlio prigioniero: carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, a cura di A. PIRANDELLO, Mondadori, Milano 2005.
- L. PIRANDELLO, R. RUGGERI, *Lettere dal 1917 al 1936*, «Ariel», anno 2004, n. 2/3, pp. 333-370.
- *Berecche and the war*, traduzione di J. DASHWOOD, Troubador Publishing Limited, Market Harborough, 2000.
- *Els gegants de la muntanya*, traduzione di N. COMADIRA, Proa, Barcellona, 1999.
- *Lettere a Lietta*, a cura di V. Consolo, Mondadori, Milano, 1999.
- *El difunto Matías Pascal*, traduzione in spagnolo di M. EDO, Cátedra, Madrid, 1998.
- *Opere. Maschere nude*, a cura di A. D'AMICO, Meridiani-Mondadori, Milano, 1997.
- *Lettere della formazione 1891-1898*, a cura di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma 1996.
- *L'esclusa*, a cura di G. MAZZACURATI, Einaudi, Torino, 1995.
- *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. ORTOLANI, Meridiani-Mondadori, Milano, 1995.
- *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di F. ANGELINI, in *Letteratura italiana. Le opere*, diretta da A. ASOR ROSA, vol. IV. 1: *Il Novecento. L'età della crisi*, Einaudi, Torino, 1995.
- *L'umorismo ed altri saggi*, a cura di E. GHIDETTI, Giunti, Firenze, 1994.
- *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di P. GIBELLINI, voll. 3, Giunti, Firenze, 1994.

- *Uno, nessuno e centomila*, a cura di G. MAZZACURATI, Einaudi, Torino, 1994.
- *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. MAZZACURATI, Einaudi, Torino 1993.
- *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, M. A. GRIGNANI, Introduzione di N. BORSELLINO, Garzanti, Milano 1993.
- *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, a cura di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma, 1993.
- *Saggi, poesie e scritti vari*, a cura di M. LO VECCHIO-MUSTI, Mondadori, Milano, 1993<sup>7</sup>.
- *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di G. DAVICO BONINO, Einaudi, Torino, 1993.
- *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di S. COSTA, Mondadori, Milano, 1992.
- *A Marta Abba per non morire*, a cura di P. FRASSICA, Mursia, Milano, 1991.
- *Novelle per un anno*, a cura di M. COSTANZO, premessa di G. MACCHIA, voll. II, Meridiani-Mondadori, Milano, 1990.
- *Epistolario familiare giovanile*, a cura di E. PROVIDENTI, Le Monnier, Firenze 1986;
- *Novelle per un anno*, 3 voll., 6 tomi, Mondadori, Milano, 1985.
- *Lettere da Bonn*, a cura di E. PROVIDENTI, Bulzoni, Roma, 1984.
- *Carteggi inediti [con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo]*, a cura di S. ZAPPULLA MUSCARÀ, Bulzoni, Roma 1980.
- *Tutti i romanzi*, a cura di G. MACCHIA, Meridiani-Mondadori,



Milano, 1976.

- *Tutti i romanzi*, 2 voll., Mondadori, Milano, 1973.
- *U ciclopu*, dramma satiresco di Euripide ridotto in siciliano da Luigi Pirandello, a cura di A. PAGLIARO, Le Monnier, Firenze, 1967.
- *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano, 1941.
- *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano, vol. 1 (1937-1934):  
XV. *Una giornata* (1937).

## II. ADATTAMENTI / RISCRIITTURE (1999-1937).

- *La balia*, film di Marco Bellocchio, 1999.
- *Tu ridi*, film di Paolo e Vittorio Taviani. Adattamento di *Novelle per un anno*, 1998.
- *Le due vite di Mattia Pascal*, film di Mario Monicelli, 1985.
- *Enrico IV*, film di Marco Bellocchio, 1984.
- *Kaos*, film di Paolo e Vittorio Taviani. Adattamento di *Novelle per un anno*, 1984.
- *Sogno (ma forse no)*, opera lirica di Luciano Chailly, 1975.
- *Il viaggio*, ultima regia cinematografica di Vittorio De Sica, 1974.
- *Sagra del Signore della Nave*, opera lirica di Michele Lizzi, 12 marzo 1971.
- *Liolà*, film di Alessandro Blasetti, 1963.
- *Six Characters in Search of an Author*, opera lirica di Hugo Weisgall, 1959.

- *Come prima, meglio di prima, (Never say goodbye)*, film di Jerry Hopper, 1956.
- *Questa è la vita*, film di Giorgio Pàstina (l'episodio terzo è tratto dalla novella *La Patente*), 1954.
- *Il fu Mattia Pascal*, edizione cinematografica di Pierre Chenal, 1937.

## **Bibliografia critica**

### **MONOGRAFIE / PERIODICI / ATTI DI CONVEGNI.**

- P. MARZANO, *Echi di nomi letterari nella narrativa dell'Ottocento*, in *Letteratura della letteratura*, Atti del Convegno (Sassari-Alghero 12-13 giugno 2013), a cura di A. M. MORACE e A. GIANNANTI, ETS, Pisa (in corso di stampa).
- L. BONAVITA, *Saggi di letteratura italiana. Da Dante per Pirandello a Orazio Costa*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2016.
- R. CAPUTO, *Serafino Gubbio. Il Positivo e il Negativo del romanzo*, in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore, 1916-2016*, a cura di S. MILIOTO, Lussografica, Caltanissetta, 2016, pp. 125-129.
- P. JACHIA (a cura di), *Luigi Pirandello. Dostoevskij e la polifonia: dal romanzo al teatro 1890-1936*, Manni, S. Cesareo di Lecce, 2016.
- A. M. MORACE, *Un'altra via, in arte. Un inedito epistolare di Pirandello a Verga*, in «La Modernità Letteraria», anno 2016, n. 9, pp. 121-130.
- L. BONAVITA, *Luigi Pirandello e Orazio Costa. Gli inediti dell'Archivio Costa nell'esperienza del Piccolo Teatro di Roma (1948-1954)*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma, 2015.
- G. CORSINOVI, *La finzione vissuta. Percorsi pirandelliani: tra*

*filosofia, psicologia, drammaturgia*, Le Mani, Genova, 2015.

- S. COSTA (a cura di) *Luigi Pirandello, Opere*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 2015.
- G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano, 2015<sup>6</sup>.
- R. PATALANO, *Come costruire una persona: la metafora che manca ai Sei personaggi in cerca d'autore*, in «Intersezioni», anno 2015, n. 3, pp. 389-403.
- R. SALSANO, *Pirandello in chiave esistenzialista*, Bulzoni, Roma, 2015.
- A. SICHERA, *Di Dostoevskij, dell'arte e dell'Edipo: Sei personaggi in cerca d'autore, 1921*, in «Rivista di Letteratura Italiana», anno 2015, n. 1, pp. 77-90.
- R. ALONGE (a cura di), *Sei personaggi in cerca d'autore / Enrico IV*, Mondadori, Milano, 2014.
- F. ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale. Da Tarchetti a Pirandello*, ETS, Pisa, 2014.
- B. ALFONZETTI, *La fin de siècle" e la nascita dell'epilogo*, in «Esperienze Letterarie», anno 2014, n. 3, pp. 15-25.
- ARISTOTELE, *L'anima*, a cura di G. MOVIA, Bompiani, Milano, 2014.
- C. DI LIETO, *Capogiri bi-logici e pensiero emozionale nella poesia di Corrado Calabrò*, in «Riscontri», anno XXXVI, n. 3-4, 2014, pp. 43-52.
- E. FINK, *Vergegenwärtigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit (1939) trad. it. Presentificazione e immagine. Contributi alla fenomenologia dell'irrealità*, a cura di G. J. GIUBILATO, Mimesis, Milano-Udine, 2014.

- H.-G. GADAMER, *L'inizio della filosofia occidentale*, a cura di V. DE CESARE, Guerini e Associati, Milano, 2014.
- «Journal of the Society for Pirandello Studies», anno 2014, n. 34 (a cura di L. Gasbarra).
- D. GIANNARA, *Pyrandello. La nozione del tempo nelle opere di Luigi Pirandello*, Edicampus, Roma, 2014.
- M. GUGLIELMINETTI (a cura di), *Luigi Pirandello. Uno, nessuno e centomila*, cronologia di S. COSTA, Oscar Mondadori, Milano, 2014.
- E. LANCIA, *L'immaginario modernista. Pirandello e Montale*, in «Contemporanea», anno 2014, n. 12, pp. 27-44.
- M. MINARDA, *Tra eros e logos. Declinazioni etiche e trasgressioni letterarie nel primo Pirandello*, in «Pirandelliana», diretta da R. CAPUTO, a cura di M. PROCINO, anno 2014, n. 8, pp. 27-36.
- A. M. MORACE, *Ipogei pirandelliani*, Inschiboleth, Roma, 2014.
- G. NICASTRO, *Le tragedie di Pirandello*, in «Esperienze Letterarie», anno 2014, n. 3, pp. 79-86.
- OMERO, *Iliade*, a cura di R. PAGGI, Itaca, Ravenna, 2014.
- R. PALMIERI, *Fisiologia e patologia del delinquente: Pirandello e Lombroso*, in «Pirandelliana», anno 2014, n. 8, pp. 71-80.
- A. R. PUPINO, *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Salerno Editrice, Roma, 2014.
- M. RAMPOLDI, *Considerazioni su Karl Löwith – Vita ed opere*, Epubli, Berlino, 2014.
- O. ROSATI, *Il berretto a sonagli di Luigi Pirandello attraverso Moreno e Freud*, IPOD, Istituto per lo psicodramma ad orientamento dinamico, 2014.  
([www.ipod.plays.it/scritti/ottaviorosati/81](http://www.ipod.plays.it/scritti/ottaviorosati/81)).

- N. BORSELLINO (a cura di), *Luigi Pirandello. Opere*, Garzanti, Milano, 2014.
- A. SCARDICCHIO, *Cittadini di mente e di cuore. Istanze educative nella letteratura italiana dell'Otto-Novecento (Castromediano, Pirandello, Deledda)*, Pensa Multimedia, Lecce, 2014.
- M. SCHELER, *Die stellung des Menschen im Kosmos* (1928), trad. it. *La posizione dell'uomo nel cosmo*, a cura di G. CUSINATO, Franco Angeli, Milano, 2014.
- G. STRANO, *Gogol', ironia, polemica, parodia (1830-1836)*, Rubbettino, Catanzaro, 2014.
- V. TRIONE, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, Bompiani, Milano, 2014.
- F. ZANGRILLI, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, Franco Cesati, Firenze, 2014.
- *Studi di onomastica letteraria offerti a B. Porcelli*, a cura di D. DE CAMILLI, SEI, Pisa-Roma, 2013.
- S. ACOCELLA, *La «farsa trascendentale» di Pirandello*, in *Il mito, il sacro e la storia*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, (Università di Salerno 15-16 novembre 2012), Liguori, Napoli, 2013, pp. 359-372.
- V. BALDI, *Desiderio e distopia. Mappe del disagio da Pirandello a Burroughs*, in «Esperienze Letterarie», anno 2013, n. 4, pp. 101-112.
- C. BRONOWSKI, *Sognare con gli occhi aperti. Il 'fantastico del reale' di Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», anno 2013, n. 7, pp. 131-136.
- R. CEGLIE, *Sognano (ma forse no): finzione e realtà in Calderòn de la barca, Pasolini e Pirandello*, in *I quaderni della ricerca. Per una letteratura delle competenze*, a cura di N. TONELLI, Loescher,

Torino, 2013.

- A. DE CRESCENZO, *Le metamorfosi del dolore nelle novelle di Pirandello*, in «Il Veltro», anno 2013, nn. 1-6, pp. 41-62.
- F. DE MICHELE, *Tragicità del comico in Pirandello e Kafka*, in «Pirandelliana», anno 2013, n. 7, pp. 105-113.
- D. FARAFONOVA, *Pirandello lettore di Pascal. Premesse al Fu Mattia Pascal*, in «Lettere Italiane», anno 2013, n. 1, pp. 29-69.
- C. FRENI, *Morte e corpo nella prospettiva fenomenologica, in Umbra mortis vitae aurora*, Fondazione di Religione Santi Francesco d'Assisi e Caterina da Siena, Roma, 2013.
- J. LACAN, *Lituraterre*, in *Altri scritti (1971)*, a cura di A. DI CIACCIA, Einaudi, Torino, 2013.
- F. MECATTI, *Il gusto della vita. Un motivo leopardiano nelle Novelle per un anno*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», anno 2013, n. 1, pp. 13-30.
- D. SAVIO, *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Interlinea, Novara, 2013.
- A. SCHIAVULLI, *Soggetti a nessuno. Svevo, Pirandello, Foucault*, Mucchi Editore, Modena, 2013.
- A. SORRENTINO, *Appunti sul discorso indiretto libero in Pirandello. Un tentativo di superamento della metafisica della presenza*, in «Pirandelliana», Anno 2013, n. 7, pp. 137-145.
- A. SORRENTINO, *Luigi Pirandello e l'altro: una lettura critica postcoloniale*, Carocci, Roma, 2013.
- K. S. STANISLAVSKIJ, *Rabota aktera nad rol'ju*, trad. it. *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a cura di F. MALCOVATI, Laterza, Roma-Bari, 2013.
- A. TILGHER, *Pirandello o il dramma di vedersi vivere*, a cura di P. GIANNANGELI, Solfanelli, Chieti, 2013.

- F. ZANGRILLI, *Uno sguardo al soprannaturale di Pirandello*, in «Pirandelliana», anno 2013, n. 7, pp. 123-130.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ e E. ZAPPULLA (a cura di), *I Pirandello. La famiglia e l'epoca per immagini*, la Cantinella, Catania, 2013.
- C. A. AUGIERI, *Nella 'lotta' enunciativa tra personaggio e autore: per un'ermeneutica patemica della narrazione*, in «Ermeneutica Letteraria», anno 2012, n. 8, pp. 39-52.
- G. BONIFACINO, *L'anima e il candore. Pirandello secondo Bontempelli*, in «La Modernità Letteraria», anno 2012, n. 5, pp. 103-114.
- E. ERCOLANI, *La poetica degli oggetti nel teatro di Luigi Pirandello*, EUM, Macerata, 2012.
- S. FREUD, *Die Traumdeutung* (1900), trad. it. *L'interpretazione dei sogni*, a cura di D. IDRA, Einaudi, 2012.
- M. GENNARI, *L'Eidos del mondo*, Bompiani, Milano, 2012.
- C. GIGANTE, *La figura dell'angelo sterminatore nella narrativa italiana del disincanto post-unitario (Zola, Pirandello, De Roberto, Borghese)*, in «Filologia e Critica», anno 2012, n. 3, pp. 331-351.
- E. GOFFMAN, *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), trad. it. *La vita quotidiana come rappresentazione*, a cura di P. P. GIGLIOLI, Il Mulino, Bologna, 2012.
- U. MARIANI, *La donna in Pirandello. L'estrema vittima*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 2012.
- A. MONTAGNA, *Il concetto di alienazione in Pirandello*, in «Pirandelliana», anno 2012, n. 6, pp. 79-85.

- F. NICOLOSI, *Squarzina e Pirandello. Dalla matrice narrativa alla realizzazione scenica*, Aracne, Roma, 2012.
- V. ORIOLES (a cura di), *L'ultimo Pirandello (1928-1936). Verso il Convegno 2011 sugli inediti del fondo Torre Gherson*, Il Calamo, Roma, 2012.
- E. PROVIDENTI, *Alla ricerca d'un poeta sconosciuto (nel centenario di Fuori di chiave, 1912-2012)*, in «Ariel», anno 2012, n. 2, pp. 135-165.
- M. RÖSSNER - A. SORRENTINO, *Pirandello e la traduzione culturale*, Carocci, Roma, 2012.
- R. SALSANO, *Michelstaedter tra d'Annunzio, Pirandello e il mondo della vita*, Bulzoni, Roma, 2012.
- A. SICHERA, *Per un'ermeneutica della narrazione*, in «Testo», anno 2012, n. 63, pp. 19-38.
- F. ANGELINI, *Note preliminari: da Pirandello a Sartre*, in «Ariel», anno 2011, n. 2, pp. 7-24.
- BINET, *Les altérations de la personnalité* (1892), trad. it. *Le alterazioni della personalità*, a cura di C. TAVAGNINI, Fioriti, Roma, 2011.
- R. S. BORRELLO, "Ogni opera di scienza è scienza e arte". *Scienza e critica estetica in Pirandello*, in «Nello specchio dell'altro – Quaderni di Arte e Scienza», Roma, 2011.
- P. CHIARINI, *L'Espressionismo tedesco, storia e struttura*, Silvy, Scurelle (Tn), 2011.
- F. DOSTOEVSKIJ, *Zapiski iz podpol'ia* (1864), trad. it. *Memorie del*



*sottosuolo*, a cura di A. POLLEDRO, Garzanti, Milano, 2011.

- U. GALIMBERTI, *Psichiatria e fenomenologia*, Feltrinelli, Milano, 2011<sup>4</sup>.
- P. GIBELLINI, *Verga, Pirandello e altri siciliani*, Milella, Lecce, 2011.
- B. LAGHEZZA, *'Il tema del Doppelanger è di una noia mortale'. Ipotesi sulla scomparsa del doppio perturbante nella narrativa italiana del Novecento*, in «Contemporanea», anno 2011, n. 9, pp. 35-50.
- R. SALSANO, *Occorrenze e palinsesti insulari in Pirandello*, in «Pirandelliana», anno 2011, n. 5, pp. 85-94.
- R. PALMIERI, *L'utopia dell'isola felice. Dossi, Strindberg, Pirandello*, Edicampus, Roma, 2011.
- M. POLACCO, *Dal logos al kaos: una rilettura cinematografica delle Novelle per un anno*, in «Contemporanea», anno 2011, n. 9, pp. 151-172.
- M. POLACCO, *Pirandello*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- F. ZANGRILLI, *Scrittori allo specchio. D'Annunzio e Pirandello*, Edicampus, Roma, 2011.
- S. ACOCELLA, *Gli abitanti dell'oltre: teatri pirandelliani senza platea*, in «Rivista di Letteratura Italiana teatrale», anno 2010, n. 3, pp. 85-93.
- V. BALDI, *Novelle dell'incubo. Immaginario onirico e strutture simmetriche in Berecche e la guerra e Una giornata*, in «Critica

letteraria», diretta da R. GIGLIO, n. 10, 2010, pp. 238-270.

- V. BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia, 2010.
- B. VAN DEN BOSSCHE–M. JANSEN, *Le passioni di Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale (Lovanio-Anversa 11-12 maggio giugno 2007), Cesati, Firenze, 2010.
- A. CERA, *Io con tu. K. Löwith e la possibilità di una Mitanthropologie*, Guida, Napoli, 2010.
- C. CITRO, *Viaggio nella follia: l'Enrico IV (Da Luigi Pirandello a Glauco Mauri)*, in *Macramè. Studi sulla letteratura e le arti*, tomo II, Liguori, Napoli, 2010, pp. 477-500.
- M. COLLURA, *Il gioco delle parti: vita straordinaria di Luigi Pirandello*, Longanesi, Milano, 2010.
- C. DE LA BARCA, *La vida es sueño* (1635), trad. it. *La vita è sogno* a cura di D. PUCCINI, Garzanti, Milano, 2010.
- E. DI IORIO, *Il doppio nella narrativa di Pirandello*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 2010.
- A. DI NALLO, *I confini della scena. La fortuna di Pirandello attraverso Comoedia e altri saggi*, Bulzoni, Roma, 2010.
- E. ESPOSITO, *L'artifice du rêve dans une pièce de Pirandello*, in «Revue des Études Italiennes», Parigi, tomo 56, n. 1-2, 2010.
- E. FINK, *Studien zur phänomenologie, 1930-1939*, in

- «Phaenomenologica» (1966), trad. it. *Studi di fenomenologia, 1930-1939*, a cura di N. ZIPPEL, Lithos, Roma, 2010.
- A. LIBERTINI, *Il professor Pirandello e la sua signora, con testo teatrale inedito* Finché morte non ci separi. *Storia quasi vera di un autore in cerca di personaggi e di sua moglie*, in «Pirandelliana», anno 2010, n. 4, pp. 135-158.
  - D. MARCHESCHI (a cura di), *L'umorismo*, Mondadori, Milano, 2010.
  - R. MARSILI ANTONETTI, *Luigi Pirandello alla sorella Lina pittrice. 'Su dunque, al sogno mio rendi il colore...'*, Gangemi, Roma, 2010.
  - P. MARZANO, *Quando il nome è "cosa seria". L'onomastica nelle novelle di Luigi Pirandello*, ETS, Pisa, 2010.
  - P. MELI, *Luigi Pirandello. Pagine ritrovate*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 2010.
  - M. MERLAU-PONTY, *La structure du comportement* (1942), trad. it. *La struttura del comportamento*, a cura di M GHILARDI e L. TADDIO, Mimesis, Milano, 2010.
  - R. MESSINA, *Zia Michelina e le sue storie. Lettura stratigrafica di una novella di Luigi Pirandello*, in «Critica Letteraria», anno 2010, n. 1, pp. 77-103.
  - R. MORI, *Un'apparente ritorno all'ordine. Quand'ero matto di Luigi Pirandello (1902)*, in «Moderna», anno 2010, n. 2, pp. 47-56.

- G. PEDULLÀ (a cura di), *Racconti fantastici*, Einaudi, Torino, 2010.
- M. ROESSNER, *La voce post-coloniale della Sicilia: aspetti nuovi dell'opera di Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», anno 2010, n. 4, pp. 51-55.
- S. VECCHIO, *Pirandello. Saggi sul teatro*, EILES, Roma, 2010.
- F. ADRIANO, *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento*, Università di Sassari, Tesi di Dottorato, XXII Ciclo, A.A. 2008-2009.
- B. VAN DEN BOSSCHE–F. MASSURA–I. MELIS (a cura di), *Pirandello e le metamorfosi del testo*, Atti del Convegno Internazionale (Lovanio (B)-Helmond (NL) 24-25 giugno 2005), Cesati, Firenze, 2009.
- G. CAVALLINI, *Registri stilistici da Dante a Pirandello e altri del Novecento*, introduzione di R. GIGLIO, Termanini, Genova, 2009.
- G. CORSINOVI, *Tra urlo e risata: prospettive espressioniste nel teatro di Pirandello*, in *Pirandello e le Avanguardie*, Atti del 35° Convegno Internazionale di Studi pirandelliani di Agrigento, a cura di E. Lauretta, CNSP, 2009, pp. 33-43.
- C. DE FUSCO, *Il realismo dell'apparenza. Da Rosso a Chiàrchiaro*, «Ariel», anno 2009, n. 1, pp. 159-170.
- C. DE FUSCO, *Le traduzioni del Teatro d'Arte. 'Nada menos que todo un hombre'*, in «Ariel», anno 2009, n. 2/3, pp. 247-262.
- F. DE SAUSURRE, *Cours de linguistique générale* (1916), trad. it.

*Corso di linguistica generale*, a cura di T. DE MAURO, Laterza, Roma-Bari, 2009.

- R. GUICCINELLI, *La direzione del sentire. Intersoggettività e conoscenza interpersonale tra Scheler e Merleau-Ponty*, in «Dialegesthai», rivista telematica di Filosofia, Università Tor Vergata, Roma, 2009.
- A. MALINCONICO, *Pirandello e l'ermeneutica anfibia*, in «Pirandelliana», anno 2009, n. 3, pp. 69-75.
- M. MANOTTA (a cura di), *Opere, Romanzi*, UTET, Torino, 2009.
- F. MATITTI, *Fausto Pirandello. Gli anni di Parigi 1928-1930*, Artemide, Roma, 2009.
- R. MESSINA, *Il continuo e il discreto nella scrittura di Pirandello. Una lettura narratologica della predisposizione scenica delle Novelle per un anno*, Loffredo, Napoli, 2009.
- M. OCCHIONERO, *Il sogno*, Carocci, Roma, 2009.
- P. M. ROSSO DI SAN SECONDO, *Tutto il teatro*, a cura di G. DISTASO, voll. III, Sciascia, Roma-Caltanissetta, 2009.
- A. M. SCIASCIA, *Il gioco dei padri. Pirandello e Sciascia*, Avagliano, Roma, 2009.
- R. SALSANO, *Marionette e marionette metaforiche nel teatro del primo Novecento*, in «Pirandelliana», anno 2009, n. 3, pp. 79-87.
- R. SCRIVANO, *Struttura e senso di Uno, nessuno e centomila*, in «Critica Letteraria», anno 2009, n. 3, pp. 455-469.

- M. TROPEA, *Pirandello e Capuana: lettere aperte a spiriti e fantasmi*, in «Le Forme e la Storia», anno 2009, n. 1, pp. 129-156.
- M. VERONESI, *Paesaggi esistenziali in Pirandello*, in «Intersezioni», anno 2009, n. 2, pp. 283-288.
- S. ZAPPULA MUSCARÀ (a cura di), *Luigi Pirandello. Tutto il teatro in dialetto*, Rizzoli, Milano, 2009.
- C. ALIBERTI, *Letteratura siciliana contemporanea. Da Capuana a Verga, a Pirandello, a Quasimodo, a Camilleri tra storia, disinganno ed ironia*, Pellegrini, Cosenza, 2008.
- B. ALFONZETTI, *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*, Bulzoni, Roma, 2008.
- F. ANGELINI, *I Giganti della Montagna*, in «Ariel», anno 2008, n. 1, pp. 39-42.
- A. BENEVENTO, *Novecento italiano. Saggi su Pirandello, Rebora, Montale, Ortese, Maier, Cecovini e La Capria*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2008.
- G. BERTONCINI, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Quodlibet, Macerata, 2008.
- G. GENCO, *Il leopardismo di Pirandello*, in «Esperienze Letterarie», anno 2008, n. 1, pp. 75-97.
- G. W. F. HEGEL, *System der Wissenschaft. Erster Theil, die Phänomenologie des Geistes* (1807), trad. it. *La fenomenologia dello spirito*, a cura di G. GARELLI, Einaudi, Torino, 2008.

- E. HUSSERL, *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie. Eine einleitung in die phänomenologische Philosophie*, (1954), trad. it. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, a cura di E. FILIPPINI, pref. di E. PACI, il Saggiatore, Milano, 2008.
- A. MALINCONICO, *Diritto e letteratura. Manzoni e Pirandello*, Empiria, Roma, 2008.
- L. MANGO, *Silvio d'Amico spettatore del Teatro d'Arte*, in «Ariel», anno 2008, n. 3, pp. 97-137.
- U. MARIANI, *Living Masks: The Achievement of Pirandello*, University of Toronto Press, Toronto, 2008.
- PARMENIDE, *Poema sulla natura*, a cura di G. REALE, Bompiani, Milano, 2008.
- G. PARON – G. S. PEDERSOLI, *Un amico di Pirandello. Il periodo parigino del Premio Nobel*, Fondo Torre Gherson, Latisana (Ud), 2008.
- PLATONE, *Repubblica*, a cura di E. V. MALTESE, Newton, Roma, 2008.
- A. R. PUPINO, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, Salerno Editrice, Roma, 2008.
- A. SACCONI, "Qui vive / sepolto / un poeta". *Pirandello Palazzeschi Ungaretti Marinetti e altri*, Liguori, Napoli, 2008.
- M. E. SANTUCCIO, *Mito e antimito nell'Italia fascista: La trilogia*

*pirandelliana dei miti e il teatro nazionalista e fascista di propaganda*, in «Italian Studies», anno 2008, n. 1, pp. 85-104.

- G. STANGHELLINI, *Psicopatologia del senso comune*, Cortina Raffaello, Milano, 2008.
- L. WILLIS, *Luigi Pirandello and the Psychology of Perception*, in «Italian Quarterly», anno 2008, nn. 177-178, pp. 21-30.
- F. ZANGRILLI, *Pirandello postmoderno?*, Polistampa, Firenze, 2008.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *L. Pirandello, S. Pirandello, Nel tempo della lontananza, 1919-1936*, Sciascia, Caltanissetta, 2008<sup>2</sup>.
- S. ACOCELLA, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Liguori, Napoli, 2007.
- M. BONTEMPELLI, *Realismo magico e altri scritti sull'arte*, Abscondita, Milano, 2007.
- S. CAMPAILLA (Introduzione di), *Luigi Pirandello. Maschere nude*, voll. I-II, Newton Compton, Roma, 2007.
- L. F. D'AMICO, *L'uomo delle contraddizioni. Pirandello visto da vicino*, Sellerio, Palermo, 2007.
- D. DELLA TERZA, *Gli espedienti della 'Lanterninosofia'. Come opera l'illusione nella trama de Il fu Mattia Pascal di Pirandello*, in «Pirandelliana», anno 2007, n. 1, pp. 19-32.
- F. DE MICHELE-M. RÖSSNER (a cura di), *Pirandello e l'identità europea. Atti del Convegno internazionale di studi pirandelliani (Graz 18-20 ottobre 2007)*, Metauro, Pesaro, 2007.



- W. DILTHEY, *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883) trad. it. *Introduzione alle scienze dello spirito*, a cura di G. B. DEMARTA, Bompiani, Milano, 2007.
- A. B. FIASCO, *L'ordine e il Kaos. Alcune caute ipotesi classificatorie per le Novelle per un anno di Luigi Pirandello*, in *Lavori in corso. Ricerche di italianistica*, Atti del Seminario di Studi (Salerno 15 giugno 2006), Delta 3, Grottaminarda, 2007, pp. 209-238.
- C. GHISALBERTI, *L'immagine dell'Italia di allora in Luigi Pirandello*, in «Il Veltro», anno 2007, n. 1-2, pp. 47-58.
- E. GRIMALDI, *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di letture fra le Novelle per un anno di Luigi Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz), 2007.
- A. GUARNIERI, *Sguardi, maschere, seduzioni*, Pellegrini, Cosenza, 2007.
- F. LAMENDOLA, *Malinconia e platonismo nel Sogno di una notte di mezza estate di Shakespeare*, Arianna, Bologna, 2007.
- K. LÖWITH, *Das Individuum in der Rolle des Mitmenschen* (1962), trad. it. *L'individuo nel ruolo del co-uomo*, a cura di A. CERA, Guida, Napoli, 2007.
- L. LUGNANI (a cura di), *Luigi Pirandello. Tutte le novelle*, BUR, Milano, 2007.
- P. MARZANO, *Norvegia di carta: nomi e soprannomi nella novella*

- pirandelliana* Lontano, in «Italianistica», anno 2007, nn. 1-2, pp. 153-165.
- P. MELI, *Il dramma allo specchio. Pirandello, la guerra e la 'reciprocità dell'illusione'*, in «Otto/Novecento», anno 2007, n. 1, pp. 101-106.
  - R. MESSINA, *La contaminazione dei movimenti narrativi nella raccolta Scialle nero di Luigi Pirandello*, in «Critica Letteraria», anno 2007, n. 4, pp. 651-680.
  - G. PULLI, *L'inconscio, le immagini, le parole*, Liguori, Napoli, 2007.
  - I. PUPO, *Quasi una pietra. Per uno studio variantistico de La Tartaruga*, in «Pirandelliana», anno 2007, n. 1, pp. 47-78.
  - D. SANTERAMO, *Luigi Pirandello: la parola, la scena e il mito*, Nuova Editrice Universitaria, Roma, 2007.
  - O. SANTOVETTI, *Digression: A Narrative Strategy in the Italian Novel*, Peter Lang, Oxford, 2007.
  - M. E. SANTUCCIO, *Il metateatro pirandelliano e la teatralità fascista*, in «Forum Italicum», anno 2007, n. 2, pp. 359-381.
  - A. SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena* (1851), trad. it. *Parerga e Paralipomena* a cura di G. COLLI, Adelphi, Milano, 2007.
  - C. SEBASTIANI NOBILI, *La materia del sogno. Pirandello tra racconto e visione*, Giardini, Pisa, 2007.
  - W. SHAKESPEARE, *Tutto il teatro*, a cura di A LOMBARDO, voll. I-

II, Newton Compton, Roma, 2007.

- A. SCHOPENHAUER, *Parerga und Paralipomena* (1851), trad. it. *Parerga e Paralipomena* a cura di G. COLLI, Adelphi, Milano, 2007<sup>3</sup>.
- M. VERDENELLI, *La vocazione antiletteraria della lingua teatrale di Pirandello*, in *Lingua del teatro fra D'Annunzio e Pirandello: Atti del Convegno di Studi*, (Macerata 19-20 ottobre 2004), Quaderni linguistici, letterari e filologici, Università di Macerata, 2007.
- M. VERONESI, *Pirandello*, Liguori, Napoli, 2007.
- F. ZANGRILLI, *Pirandello presenza varia e perenne*, Metauro, Pesaro, 2007.
- G. BALDI, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e 'distrazione'*, Liguori, Napoli, 2006.
- G. BONIFACINO, *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Palomar, Bari, 2006.
- G. CORSINOVI, *Pirandello o le funzioni dell'anima*, in *Le fonti esistenziali della psicologia*, ETS, Pisa, 2006.
- S. DAGNA, *Serafino o l'ossessione della riproducibilità*, in «Contemporanea», anno 2006, n. 4, pp. 101-107.
- M. J. DE LANCASTRE, *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Sellerio, Palermo, 2006.
- C. DI LIETO, *Pirandello e la coscienza captiva*, Genesi, Torino, 2006.

- ESCHILO, *I Persiani- I sette contro Tebe*, a cura di G. IERANÒ, Mondadori, Milano, 2006.
- M. GUGLIELMINETTI, *Pirandello*, Salerno Editrice, Roma, 2006.
- E. LAURETTA (a cura di), *I vecchi e i giovani: storia, romanzo, film*, Centro nazionale di Studi pirandelliani, Agrigento, 2006.
- N. MEROLA, *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz), 2006.
- M. MONTANILE, *Luigi Pirandello pittore. A proposito di un libro recente*, in «Otto/Novecento», anno 2006, n. 3, pp. 155-160.
- S. NOCITI, *Il 'fantastico' in Pirandello. Dalle novelle surreali, Di sera, un geranio*, in «Filologia Antica e Moderna», anno 2006, n. 30-31, pp. 273-282.
- C. PESCA, *Le protagoniste pirandelliane e la frantumazione 'umoristica' dell'identità*, in «Il Lettore di Provincia», anno 2006, n. 125, pp. 79-89.
- F. TAVIANI (a cura di), *Pirandello. Saggi e interventi*, Meridiani-Mondadori, Milano, 2006.
- S. BALLONI, *Metapsichica e teosofia tra Capuana e Pirandello*, in «Antologia Vieusseux», anno 2005, n.33, pp. 63-85.
- A. BARBINA, *Palermo in quegli anni (1881-1887): Della vita mia la stagione più bella ...*, Luigi Pirandello, in «Ariel», anno 2005, n.1, pp. 221-31.
- P. BRIGANTI, *Tra epiloghi, morse e lumie. Le ragioni del teatro nei primi atti unici di Pirandello*, in *Da Dante a Montale. Studi di*

*filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, Gedit Edizioni, Bologna, 2005.

- C. BRONOWSKI, *Ridere e non ridere. Una trasposizione tematica della novella Tu ridi di Luigi Pirandello*, in *Dalla letteratura al film*, Atti del Convegno internazionale, (Omoluc 20-21 ottobre 2005), in «Romanica Olomucensia XVI», numero monografico, 2006, pp. 179-186.
- A. BRUNI, *Relatività e letteratura: da Einstein a Pirandello*, in «Antologia Vieusseux», anno 2005, n.32, pp. 77-86.
- G. BUSSINO, *Alle fonti di Pirandello*, Cesati, Firenze, 2005.
- A. CAMUS, *Caligula* (1941), trad. it. *Caligola*, a cura di F. CUOMO, Bompiani, Milano, 2005.
- R. CAPUTO, *Il 'cantuccio dell'autore': Manzoni e Pirandello*, in *Milano da leggere*, Atti della seconda edizione del Convegno letterario ADI-SD, a cura di B. PERONI, Ufficio Scolastico per la Lombardia, Milano, 2005.
- S. CIGLIANA, *Pirandello e l'ombra metafisica dei personaggi*, in «Studi Italiani», anno 2005, n. 2, pp. 103-122.
- T. DE MATTEIS, *La tragedia contemporanea. Pirandello, Pasolini e Testori*, Ponte Sisto, Roma, 2005.
- C DI LIETO, *Luigi Pirandello Pittore*, Sabatia, Avellino, 2005.
- P. GARGANELLA, *Il pensatore e l'artista. Prosa del moderno in Antonio Labriola e Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 2005.

- A. GEBBIA, *Pirandello e Fitzgerald*, in *Il romanzo dell'attore*, Bulzoni, Roma, 2005.
- S. GINGER, *La Gestalt – L'art du contact* (1995), trad. it. *Gestalt, l'arte del contatto*, a cura di M. SASSONE, Mediterranee, Roma, 2005.
- J. LORCH, *Pirandello: Six Characters in Search of an Author*, Cambridge UP, Cambridge, 2005.
- C. O'RAWE, *Authorial Echoes: Textuality and Self-Plagiarism in the Narrative of Luigi Pirandello*, Legenda, Oxford, 2005.
- A. PIRANDELLO (a cura di), *Il figlio prigioniero: carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, Mondadori, Milano 2005.
- B. PORCELLI, *In principio o in fine il nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Giardini Editori e Stampatori Accademia Editoriale, Pisa, 2005.
- E. PROVIDENTI, *Colloqui con Pirandello*, Polistampa, Firenze, 2005.
- O. RAGUSA, *Sulle scene degli Stati Uniti*, in «Ariel», anno 2005, n. 3, pp. 175-80.
- G. RANDO, *La personalità del testo. Saggi su Parini, Leopardi, Boner e Pirandello*, Vecchiarelli, Roma, 2005.
- R. SALSANO, *Pirandello. Scrittura e alterità*, Cesati, Firenze, 2005.
- D. SAPONARO - L. TORSELLO, *Sulla scena europea*, in «Ariel»,

anno 2005, n. 3, pp. 181-92.

- G. SCARAMUZZO, *In-tendere. L'umana sophia di Luigi Pirandello*, Anicia, Roma, 2005.
- G. SCIANATICO, *Il teatro dei miti di Pirandello*, Palomar, Bari, 2005.
- A. SICHERA, «*Ecce Homo!*» *Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Olschki, Firenze, 2005.
- G. TAFFON, *Luigi Pirandello nel gran teatro del mondo d'oggi*, in *Maestri drammaturghi nel teatro italiano del '900. Tecniche, forme, invenzioni*, Laterza, Roma-Bari, 2005.
- P. ZØRDAN, *Edith Stein e Max Scheler. Un confronto a partire dalle analisi del Problema dell'Empatia*, in «Segni e Comprensione» XIX, Università del Salento, Lecce, n. 54, 2005, pp. 64-78.
- U. ARTIOLI, *Suo marito di Pirandello e il tema della doppia creazione*, in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2004.
- A. BARBINA, *Un carteggio in chiaro-scuro*, in «Ariel», anno 2004, n. 2/3, pp. 303-331.
- A. BISICCHIA, *Una 'suggerione' da Calderón de la Barca?*, in «Ariel», anno 2004, n. 2/3, pp. 275-279.
- N. BORSELLINO e W. PEDULLÀ (diretta da), *Storia generale della letteratura italiana*, XI, *Il Novecento, La nascita del Moderno*, 1,

Motta, Milano, 2004.

- M. CANTELMO, *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*, Longo, Ravenna, 2004.
- M. T. DEFAZIO, *Il mito dell'io impossibile. Allucinazioni e identità mancate in Guy de Maupassant, Henry James, Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 2004.
- G. DI PETTA, *Il mondo tossicomane, Fenomenologia e psicopatologia*, Franco Angeli, Milano, 2004.
- G. FIMIANI, *Uomini nella vita, personaggi nella natura: coscienza del narratore e spazi descrittivi in alcune pagine di Gadda e Pirandello*, in «Misure Critiche», anno 2004, nn. 1-2, pp. 111-120.
- G. GENCO, *La dimensione scenica delle novelle di Pirandello, ovvero la genesi dell'ontologia del personaggio*, in «Rivista di Letteratura Italiana», anno 2004, n. 1, pp. 79-102.
- P. GIURANNA, *L'occhio inquisitivo e l'occhio addogliato di Pirandello*, in «Ariel», anno 2004, n.1, pp. 165-169.
- E. HUSSERL, *Cartesianische Meditationen* (1931), trad. it. *Meditazioni Cartesiane*, a cura di E. NATALINI, Armando, Roma, 2004.
- J. LIPP, *Luigi Pirandellos "surrealistische" Novellen. Eine philologische Studie unter Heranziehung von Methoden der Traumdeutung*, Winter, Heidelberg, 2004.
- PLOTINO, *Enneadi*, a cura di G. FAGGIN, Bompiani, Milano, 2004.



- C. SEBASTIANI NOBILI, *Pirandello: guida al Fu Mattia Pascal*, Carocci, Roma, 2004.
- W. SHAKESPEARE, *The Tempest* (1611), trad. it. *La Tempesta*, a cura di A. LOMBARDO, Feltrinelli, Milano, 2004.
- F. TAVIANI, *L'impianto barocco nel teatro di Luigi Pirandello*, in *La scena ritrovata. Mitologie teatrali del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2004.
- F. TOZZI, *Figure di donne e questione femminile in Pirandello*, in «Allegoria», anno 2004, n. 46, pp. 67 - 80.
- M. TREVISAN, *Elementi di costruzione del personaggio ne Il fu Mattia Pascal di Pirandello*, in «Bollettino Di Italianistica», anno 2004, n. 2, pp. 75-91.
- A. BARBINA, *Bibliografia delle opere e della critica di Luigi Pirandello (1882-1936)*, in «Ariel», anno 2003, n. 2, pp. 183- 205.
- A. BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, a cura di G. NERI, Einaudi, Torino, 2003.
- R. CAVALLUZZI, *Pirandello: la soglia del nulla*, Dedalo, Bari, 2003.
- G. DEL GAISO, *Ultimi contributi critici su Luigi Pirandello*, in «Critica Letteraria», anno 2003, n. 1, pp. 161-170.
- E. LAURETTA, *Il cinema e Pirandello*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 2003.
- R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», anno 2003, n. 1, pp. 15-

22.

- M. MERLEAU PONTY, *Phénoménologie de la perception* (1945), trad. it. *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. BONOMI, Bompiani, Milano, 2003.
- A. NEGRI, *Sentieri fenomenologici, costituzione del mondo degli uomini e del mondo delle cose. Il sentiero di Husserl* in «Segni e Comprensione», Rivista dell'Università del Salento, Lecce, n. 49, Maggio-Settembre 2003, pp. 5-28.
- F. NICOLSI, *Pirandello e l'oltre*, Carabba, Lanciano, 2003.
- I. PATOČKA, *Il mondo naturale e la fenomenologia*, a cura di A. PANTANO, Mimesis, Milano, 2003.
- F. PERRELLI, *August Strindberg. Il teatro della vita*, Iperborea, Milano, 2003.
- B. PORCELLI, *Coppie di personaggi nelle novelle pirandelliane*, in «Italianistica», anno 2003, n. 3, pp. 367-373.
- D. SAPONARO – E. L. TORSELLO, *La prima pubblicazione de L'epilogo, dramma in un atto di Luigi Pirandello nella rara edizione di Ariel, n. 14, 20 marzo 1898*, in «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», n. 67-6, 2003.
- E. STEIN, *Potenz und Akt. Studien zu einer Philosophie des Seins* (1931), trad. it. *Potenza e Atto. Studi per una filosofia dell'essere*, a cura di A. CAPUTO, Città Nuova, Roma, 2003.
- A. ZAVA, *Riflessi e suggestioni nell'universo umoristico*

*pirandelliano tra Laurence Sterne ed Alberto Cantoni*, in «Levia Gravia», anno 2003, n. 5, pp. 1-20.

- H. BERGSON, *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889), trad. it. *Saggio sui dati immediati della coscienza*, a cura di A. ROVATTI, Cortina, Milano, 2002.
- P. CASELLA, *L'umorismo di Pirandello. Ragioni intra- e intertestuali*, Cadmo, Firenze, 2002.
- M. E. DE CAROLI *Una briglia all'emozione. Creatività e psicanalisi*, Franco Angeli, Milano, 2002.
- G. DEL GAISO, *La follia nella società e nella letteratura: il caso Pirandello*, in «Misure Critiche», anno 2002, N. 1, pp. 41-53.
- V. DI BENEDETTO, *La tragedia sulla scena*, Einaudi, Torino, 2002.
- U. DOTTI, *Romanzo e società. D'Annunzio-Pirandello-Svevo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», anno 2002, n. 585, pp. 1-42.
- EURIPIDE, *Le tragedie*, a cura di F.M. PONTANI, Torino, Einaudi, 2002.
- M. MANOTTA, *La coscienza e l'anima. Note sulla psicologia di Theodor Lipps*, in *Una scienza pura della coscienza: l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, in «Discipline Filosofiche», anno XII, 2002, n. II, pp. 210-240.
- F. MEDICI, *Il dramma di Lazzaro. Kahlil Gibran e Luigi Pirandello*, in «Asprenas», 49, 2002, pp. 33-56.

- A. R. PUPINO, *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», anno 2002, n. 2, pp. 431-452.
- I. PUPO (a cura di), *Interviste a Pirandello*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002.
- V. RASPA, *Sul superamento dello psicologismo secondo Theodor Lipps*, in *Una scienza pura della coscienza: l'ideale della psicologia in Theodor Lipps*, in «Discipline Filosofiche», anno XII, 2002, n. II, 241-270.
- A. SCHNITZLER, *Doppio sogno*, BUR, Milano, 2002.
- D. SOUILLER – W. TROUBETZKOY, *Littérature compare* (1997), trad. it. *Letteratura comparata. Per una letteratura mondiale*, a cura di G. PUGLISI e P. PROIETTI, vol. III, Armando, Roma, 2002.
- C. VICENTINI, *Umorismo and plays unpleasant*, in «Pirandello Studies», anno 2002, n. 22, pp. 7-20.
- M. ARGENZIANO, *Antonietta Pirandello nata Portolano (Dialogo mancato con Luigi)*, Irradiazioni, Roma, 2001.
- G. BARBERI-SQUAROTTI, *Il pipistrello e il teatro*, in «Ariel», anno 2001, n.1-2, pp. 75-92.
- A. BARBINA, *Le 'Incompiute' di Pirandello (VIII puntata)*, in «Ariel», anno 2001, n.1-2, pp. 261-263.
- S. BARSELLA, *Il silenzio dei "Giganti". Arte e parola nell'ultima opera di Pirandello*, in «Italian Quarterly», anno 2001, nn. 147-148, pp. 37-51.

- A. BENEVENTO, *Luigi Pirandello. Le lettere a Lietta*, in «Critica Letteraria», anno 2001, n. 2, pp. 293-301.
- N. BORSELLINO, *Pirandello: creatività e sperimentazione*, in Atti del Convegno Internazionale (Roma 6-8 aprile 2000), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2001.
- F. BRANCALEONI, *Le origini del tema della maschera: da Verga a Capuana. Linee di un percorso*, in «Critica Letteraria», anno 2001, n. 3, pp. 551-582.
- C. DI LIETO, *Angelismo e doppio nella poesia di Pirandello*, Genesi, Torino, 2001.
- A. L. DE CASTRIS, *Pirandello e 'la civiltà europea'*, Marsilio, Venezia, 2001.
- M. DE MARINIS, *Pirandello dalla novella al dramma. Con una premessa su teatro e letteratura*, in «Moderna», anno 2001, n. 1, pp.69-80.
- M. GANERI, *Pirandello romanziere*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz), 2001.
- E. LICASTRO, *Pirandello e le teorie scientifiche del ventesimo secolo: suggestioni, analogie, omologie*, in «Forum Italicum», anno 2001, n. 1, pp. 163-178.
- U. MARIANI, *La creazione del vero. Il maggior teatro di Pirandello*, Cadmo, Firenze, 2001.
- S. MICALI, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Le Monnier, Firenze, 2001.
- F. ORSINI, *Pirandello e l'Europa*, Pellegrini, Cosenza, 2001.
- A. PLACANICA, *La miseria morale degli italiani: da Leopardi a Pirandello, et ultra*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana»,

anno 2001, n. 2, pp. 404-415.

- R. SALSANO, *L'‘Oltre’ in Pirandello tra relativismo, metafisica e religiosità*, in «Studi Medievali e Moderni», anno 2001, n. 2, pp. 269-281.
- G. TAVIANI, *Dalla parola al silenzio: le Novelle per un anno di Luigi Pirandello*, in «Allegoria», anno 2001, n.37, pp. 14 - 37.
- P. VIDAL-NACQUET, *Le monde d’Homère* (2000), trad. it. *Il mondo di Omero*, a cura di R. DI DONATO, Donizzelli, Roma, 2001.
- F. ZANGRILLI, *Il bestiario di Pirandello*, Metauro, Fossombrone (PS), 2001.
- A. ARTAUD, *Le Théâtre et son double* (1964), trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. MORTEO e G. NERI, Einaudi, Torino; 2000.
- E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), trad. it. *Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale*, a cura di R. ROMAGNOLI, voll. II, Einaudi, Torino, 2000.
- A. BARBINA, *Quei Mattaccini 'simpatici e animosi'. Pirandello e Francesco Gaeta*, in «Ariel», anno 2000, n.1, pp. 161-17.
- N. BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 2000.
- A. CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, Milano, 2000.
- R. DEDOLA, *La musica dell'uomo solo. Saggi su Luigi Pirandello, Primo Levi, Leonardo Sciascia e Giacomo Orelli*, Polistampa,

Firenze, 2000.

- A. DI CIACCIA – M. RECALCATI, *Jacques Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Mondadori, Milano, 2000.
- ERODOTO, *Storie*, a cura di G. GONNET, Mondadori, Milano, 2000.
- F. GIOVIALE, *La meravigliosa giustizia naturale. Verso Cervantes, con Erasmo e Pirandello*, in *Scenari del racconto. Mutazioni di scrittura nell'otto-novecento*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 2000.
- P. GUARAGNELLA, *Il Matto e il povero. Temi e figure in Pirandello*, Sbarbaro, Vittorini, Dedalo, Bari, 2000.
- G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano, 2000.
- M. MAGGI, *Pirandello e il fratello oscuro*, in «Esperienze Letterarie», anno 2000, n. 2, pp. 33-44.
- E. MASSARESE, *Il teatro assente. "Corpi" e "fantasmi" teatrali da Boccaccio a Pirandello*, Luca Torre, Napoli, 2000.
- F. PETRONI, *La strategia del cedimento. Luigi Pirandello, La mano del malato povero*, in «Otto/Novecento», anno 2000, n. 1, pp. 29-37.
- A. R. PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno Editrice, Roma, 2000.
- L. RODLER, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Mondadori, Milano, 2000.
- C. SEBASTIANI NOBILI, *Le didascalie nel teatro di Pirandello*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», anno 2000, n.1, pp. 145-

179.

- G. TAVIANI, *Luigi Pirandello*, La mano del malato povero, (da *Novelle per un anno*), in «Allegoria», anno 2000, n.36, pp. 92-103.
- C. VIGNA, *Il frammento e l'intero: indagini sul senso dell'essere e sulla stabilità*, Vita e Pensiero, Roma, 2000.
- G. P. BIASIN, M. GIERI, *Luigi Pirandello: Contemporary Perspectives*, Toronto University Press, Toronto, 1999.
- S. CALABRESE, *L'idea di letteratura in Italia*, Mondadori, Milano, 1999.
- E. LAURETTA (a cura di), *Pirandello e le Avanguardie*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1999.
- L. LUCIGNANI, *Pirandello, la vita nuda*, Giunti, Firenze, 1999.
- M. POLACCO, *Gli amori, le beffe e la tragedia. Storia di Pirandello narratore (1894-1908)*, Pacini Fazzi, Lucca, 1999.
- ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di G. PADUANO, Laterza, Bari, 1998.
- D. BINI, *Pirandello and his Muse. The Plays for Marta Abba*, U of Florida, Florida, 1998.
- N. DE VECCHI PELLATI, *Pirandello: uno stile 'fuori di chiave'. Strategie dell'umorismo nelle Novelle per un anno*, Grafo, Brescia, 1998.
- EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*, a cura di F. FERRARI, BUR, Milano, 1998.
- ESiodo, *Teogonia in Opere*, a cura di G. ARRIGHETTI, Einaudi,



Torino, 1998.

- A. HALLAMORE CAESAR, *Characters and Authors in Luigi Pirandello*, Clarendon Press, Oxford, 1998.
- M. LAZZARINI-DOSSIN, *Pirandello e il teatro contemporaneo. La dimora di un errore*, traduzione di V. GALLO, Bulzoni, Roma, 1998.
- M. MANOTTA, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano, 1998.
- G. MATTEUCCI, *Le relazioni tra espressione e significato come problema di una estetica fenomenologica*, in *Estetica fenomenologica*, Atti del Convegno (Reggio Emilia 29-31 ottobre 1997), a cura di R. POLI e G. SCARAMUZZA, in *Annali dell'Istituto Antonio Banfi*, Alinea, Firenze, 1998.
- G. MAZZACURATI, *Stagioni dell'apocalisse*, Einaudi, Torino 1998.
- R. B. ONIANS, *Le origini del pensiero europeo*, Adelphi, Milano, 1998.
- W. SHAKESPEARE, *A midsummer night's dream* (1595-6), trad. it. *Sogno di una notte di mezza estate*, a cura di A. CALENDI e G. MELCHIORI, Mondadori, Milano, 1998.
- A. ANDREOLI (a cura di), *Luigi Pirandello. Taccuino segreto*, Mondadori, Milano, 1997.
- R. ALONGE, *Luigi Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- F. BRENTANO, *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (1874),

trad. it. *La psicologia dal punto di vista empirico*, a cura di L. ALBERTAZZI, Laterza, Roma-Bari, 1997.

- P. CASELLA, *Strumenti di filologia pirandelliana: complemento all'edizione critica delle Novelle per un anno: saggi e bibliografia della critica*, Longo, Ravenna, 1997.
- G. CORSINOVÌ, *Pirandello e Goethe – La persistenza e la metamorfosi*, Sciascia, Caltanissetta, 1997.
- V. CRUPI, *L'altra faccia della luna. Assoluto e mistero nell'opera di Luigi Pirandello*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz), 1997.
- A. D'AMICO (a cura di), *Luigi Pirandello. Opere. Maschere nude*, Meridiani-Mondadori, Milano, 1997.
- H.-G. GADAMER, *Die phänomenologische Bewegung* (1963), trad. it. *Il movimento fenomenologico*, a cura di R. SINIGAGLIA, Laterza, Roma-Bari, 1997.
- E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Jaca Book, Milano, 1997<sup>2</sup>.
- N. JONARD, *Introduction au théâtre de Pirandello*, Puf, Paris, 1997.
- *Intorno a Pirandello*, a cura di R. CAPUTO e F. GUERCIO, Roma, Euroma, 1996.
- H. BERGSON, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, (1896), trad. it. *Materia e memoria. Saggio sulla relazione del corpo allo spirito*, in, *Opere. 1889-1896*, a cura di P. A. ROVATTI, Mondadori, Milano, 1996.
- R. CAPUTO, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di*

*Pirandello*, Euroroma, Roma, 1996.

- G. CORSINOVÌ, *Bonaventura Tecchi: scopritore di Pirandello europeo*, in *Bonaventura Tecchi classico e moderno*, Atti del Convegno di Studi di Viterbo, Officina, Roma, 1996.
- G. CORSINOVÌ, *Il corpo e la sua ombra. Studi pirandelliani*, BEI, Foggia, 1996.
- G. CORSINOVÌ, *Sogno e memoria come vissuti dell'io pirandelliano*, in *Esistenza. I vissuti: Tempo e spazio*, Atti dell'Incontro di Studi (Chiavari 30-31 marzo 1998), Bastogi, Foggia, 1996.
- R. LUPERINI, *Introduzione a Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1996.
- E. PROVIDENTI (a cura di), *Lettere della formazione (1891-1898). Con appendice di lettere sparse (1899-1919)*, Quaderni di Studi pirandelliani, Bulzoni, Roma, 1996.
- R. A. SYSKA-LAMPARSKA, *Ars drammatica: studi sulla poetica di Luigi Pirandello*. Atti del Simposio Internazionale sul Teatro Pirandelliano (Boston College 27-29 ottobre 1994), Peter Lang, New York, 1996.
- R. ASCARELLI, *Arthur Schnitzler*, Studio Tesi, Pordenone, 1995.
- C. GIORCELLI, *Abito e identità*, Edizioni Associate, Roma, 1995.
- B. ORTOLANI (a cura di), *Luigi Pirandello. Lettere a Marta Abba*, Meridiani-Mondadori, Milano, 1995.

- C. BAUDELAIRE , *Les fleurs du mal* (1857), trad. it. *I fiori del male*, a cura di G. BUFALINO, Mondadori, Milano, 1994.
- C. BO, *Letteratura come vita*, Rizzoli, Milano, 1994.
- A. DI BENEDETTO, *Verga, D'Annunzio, Pirandello*, Fògola, Torino, 1994.
- E. FRAENKEL, *Pindaro, Sofocle, Terenzio, Catullo, Petronio: corsi seminariali di Eduard Fraenkel*, Bari, 1965-1969, a cura di R. RONCALI, Storia e Letteratura, Roma, 1994.
- E. GHIDETTI (a cura di), *Luigi Pirandello. L'umorismo ed altri saggi*, Giunti, Firenze, 1994.
- PLATONE, *Timeo*, a cura di G. REALE, Rusconi, Milano, 1994.
- N. V. Gogol', *Mërtvye duši* (1842), trad. it. *Le anime morte*, a cura di V. STRADA, Einaudi, Torino, 1994.
- A. STRINDBERG, *Ett drömspel* (1907), trad. it. *Il sogno*, a cura di G. ZAMPA, Adelphi, Milano, 1994.
- R. ALONGE (a cura di), *Luigi Pirandello. Sogno (ma forse no)*, Mondadori, Milano, 1993.
- M. ARGENZIANO (Prefazione a), *Luigi Pirandello. Maschere nude. Tutto il teatro*, Ed. Newton Compton, Roma, 1993.
- C. DONATI, *Il sogno e la ragione. Saggi pirandelliani*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993.
- M. A. GRIGNANI, *Retoriche pirandelliane*, Liguori, Napoli, 1993.

- M. LO VECCHIO-MUSTI (a cura di), *Luigi Pirandello. Saggi, poesie e scritti vari*, Mondadori, Milano, 1993<sup>7</sup>.
- A. SCHNITZLER, *Opere*, a cura di G. FARESE, Meridiani-Mondadori, Milano, 1993.
- S. RESNIK, *Sul fantastico. Tra l'immaginario e l'onirico*, a cura di L. FORNARI e I. SCHIAPPADORI FORNARI, Bollati Boringhieri, Torino, 1993.
- P. RICŒUR, *Soi-même comme un autre* (1990), trad. it. *Sé come un altro*, a cura di D. IANNOTTA, Jaca Book, Milano, 1993.
- M. A. GRIGNANI, *Retoriche pirandelliane*, Liguori, Napoli, 1993.
- C. VICENTINI, *Pirandello, il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia, 1993.
- A. ALES BELLO, *Edmund Husserl e Edith Stein. La questione del metodo fenomenologico*, in «Acta Philosophica», n. 2, 1992, pp. 166-175.
- F. CERCIGNANI, *Arthur Schnitzler e il solitario cammino dell'io*, in *Studia austriaca*, Edizioni dell'Arco, Milano, 1992, pp. 61-88.
- S. COSTA (a cura di), *Luigi Pirandello. Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Mondadori, Milano, 1992.
- OMERO, *Odissea*, a cura di A. HEUBECH, Mondadori, Milano, 1992.

- L. PAREYSON, *Esistenza e persona*, Il Melangolo, Genova, 1992.
- W. SHAKESPEARE, *The Tempest* (1611), trad. it. *La Tempesta*, a cura di A. LOMBARDO, Feltrinelli, Milano, 1992.
- N. BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1991<sup>2</sup>.
- C. BRILLANTE, *Studi sulla rappresentazione del sogno nella Grecia antica*, Sellerio, Palermo, 1991.
- F. CALLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio, Padova, 1991.
- R. SCRIVANO; *Scetticismo e sentimento del mistero*, in *Pirandello e l'oltre*, Atti del Convegno del Centro Studi pirandelliani (Agrigento 1990), Mursia, Milano, 1991.
- C. SEGRE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991.
- W. SHAKESPEARE, *The Winter's Tale* (1610-11), trad. it. *I racconti d'inverno*, a cura di D. VITTORINI, Garzanti, Milano, 1991.
- F. ANGELINI, *Serafino e la tigre. Pirandello fra scrittura, teatro e cinema*, Marsilio, Padova, 1990.
- *La persona" nell'opera di Luigi Pirandello*, Atti del Convegno di Studi pirandelliani (Agrigento 1989), Mursia, Milano, 1990.
- P. BRIGANTI, *Luigi Pirandello. Dalle novelle al teatro*, Mondadori, Milano, 1990.

- M. R. DE ROSA, *Theodor Lipps, Estetica e critica delle arti*, Guida, Napoli, 1990.
- E. GIOANOLA, *Mito e follia nell' Enrico IV*, in *La "Persona" nell'opera di Luigi Pirandello*, Atti del Convegno di Studi pirandelliani (Agrigento 1989), Mursia, Milano, 1990, pp. 121-140.
- E. LÉVINAS, *Totalité et Infini. Essai sur l'extériorité*, (1970), trad. it. *Totalità e Infinito. Saggio sull'esteriorità*, a cura di A. DELL'ASTA, Jaca Book, Milano, 1990<sup>2</sup>.
- R. LUPERINI, *Allegorismo versus simbolismo: Pirandello e d'Annunzio novellieri*, in *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti, Roma, 1990.
- W. PEDULLÀ (a cura di), *Saggi critici*, Marsilio, Venezia 1990.
- G. PETRONIO, *Restauro letterari da Verga a Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1990.
- L. SALIBRA, *Lessicologia d'autore. Studi su Pirandello e Svevo*, Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1990.
- V. SPINAZZOLA, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma, 1990.
- U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1989.
- M.L. AGUIRRE, *Vivere con Pirandello*, Mondadori, Milano 1989.
- E. BONORA, *Sulle novelle per un anno in Montale e altro novecento*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1989.

- A. MANGO, *Dentro il teatro*, 10/17, Salerno, 1989.
- S. MICHELI, *Pirandello in cinema: da "Acciaio" a "Kaos"*, Bulzoni, Roma, 1989.
- S. MILIOTO (a cura di), *Nuvole e vento. Introduzione alla lettura di Uno, nessuno e centomila*, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1989.
- L. SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano, 1989.
- G. W. VON LEIBNIZ, *Nouveaux Essai sur l'entendement humain* (1765), trad. it. *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, a cura di E. CECCHI, Laterza, Bari, 1988.
- W. KRYSINSKI, *Il paradigma inquieto. Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, a cura di C. DONATI, ESI, Napoli, 1988.
- L. SEDITA, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1988.
- E. STEIN, *Endliches und ewiges Sein. Versuch eines Aufstiegs zum Sinn des Sein* (1959), trad. it. *Essere finito e essere eterno. Per una elevazione al senso dell'essere*, a cura di L. VIGONE, Città Nuova, Roma, 1988.
- S. ZAPPULLA MUSCARÀ (a cura di), *Narratori siciliani del secondo dopoguerra*, Maimone, Catania, 1988.
- K. JASPERS, *Über das Tragische* (1952), trad. it. *Del tragico*, a cura di A. CHIUSANO, SE, Milano, 1987.



- M. MAUGERI SALERNO, *Pirandello e dintorni*, Maimone, Catania, 1987.
- G. MAZZACURATI, *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, il Mulino, 1987.
- P. PUPPA, *Dalle parti di Pirandello*, Bulzoni, Roma, 1987.
- R. BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Mursia, Milano 1986.
- G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento. Umore, metafisica, grottesco*, Einaudi, Torino 1986.
- M. GUGLIELMINETTI, *Il soliloquio di Pirandello*, in *Il romanzo del Novecento. Strutture e sintassi*, Editori Riuniti, Roma, 1986.
- L. LUGNANI, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Liguori, Napoli, 1986.
- A. SCHOENBERG, *Erwartung*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Programma di Sala, Roma 1986.
- V. TURNER, *The Anthropology of Performance*, (1986), trad. it. *Antropologia della performance*, a cura di S. DE MATTEIS, Il Mulino, Bologna, 1986.
- M. FOUCAULT, *Le souci de soi* (1984), trad. it. *La cura di sé*, a cura di L. GUARINO, Feltrinelli, Milano, 1985.
- S. FREUD, *Totem e tabù*, Bollati Boringhieri, Torino, 1985.

- E. STEIN, *Zum problem der Einfühlung* (1917), trad. it. *Il problema dell'empatia*, a cura di E. COSTANTINI e E. SCHULZE COSTANTINI, Studium, Roma, 1985.
- G. F. VENÈ, *Pirandello fascista. La coscienza borghese tra ribellione e rivoluzione*, Marsilio, Venezia, 1981.
- E. FRANZINI, *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Unicopli, Milano, 1984.
- C. SEGRE, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino, 1984.
- R. VITTORI, *Il trattamento cinematografico dei Sei personaggi, testo inedito di Luigi Pirandello*, Liberoscambio, Firenze, 1984.
- N. BORSELLINO, *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Roma-Bari, 1983.
- G. Corsinovi, *Pirandello. Tradizione e trasgressione*, Tilgher, Genova, 1983.
- H-G. GADAMER, *Wahrheit und Methode* (1983), trad. it. *Verità e metodo*, a cura di G. VATTIMO, Bompiani, Milano, 1983<sup>7</sup>.
- G. NENCIONI, *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello*, in *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 210-253.
- A. CIVITA, *La filosofia del vissuto*, Unicopli, Milano, 1982.
- W. DILTHEY, *Kritik der historischen Vernunft* (1890), trad. it. *Critica*

*della ragione storica*, a cura di P. ROSSI, Einaudi, Torino, 1982.

- A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Valecchi, Firenze, 1982.
- SOFOCLE, *Tragedie e frammenti* a cura di G. PADUANO, voll. II, UTET, 1982.
- R. QUADRELLI, *I diritti dell'apparenza. Una critica alla demistificazione*, in *La filosofia nella Mitteleuropa*, Atti del Convegno (Gorizia 28 settembre-1 ottobre 1974), ICM, Gorizia, 1981, pp. 125-131.
- J. E. SØRENSEN, *La vida es sueño and Plato's theory of knowledge*, in «Iberoromania», n. 14, 1981, pp. 70-109.
- M. L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena: dalle novelle agli atti unici*, in *Atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, a cura di S. MILIOTO, Agrigento, Centro nazionale di Studi Pirandelliani, 1980.
- E. LAURETTA, *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio «fuori chiave»*, Mursia, Milano, 1980.
- S. MILIOTO (a cura di), *Le novelle di Pirandello*. Atti del VI Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 1980.
- M. SCHELER, *Wesen und Formen der Sympathie*, (1931), trad. it. *Essenza e forme della simpatia*, a cura di S. SPINSANTI, Città Nuova, Roma, 1980.
- J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. di G.

MANCUSO, Feltrinelli, Milano, 1979.

- G. CORSINOVI, *Pirandello e l'Espressionismo, analogie culturali e anticipazioni espressive sulla prima narrativa*, Tilgher, Genova, 1979.
- J. LACAN, *Le séminaire. Livre XI. Problèmes cruciaux pour la psychanalyse* (1964), trad. it. *I quattro concetti fondamentali della psicanalisi*, a cura di S. LOALDI e I. MOLINA, Einaudi, Torino, 1979.
- E.R. DODDS, *The Greeks and the Irrational*, (1959), trad. it. *I Greci e l'irrazionale*, a cura di R. DI DONATO, La Nuova Italia, Firenze, 1978.
- R. DOMBROSKI, *La totalità dell'artificio. Ideologia e forma nel romanzo di Pirandello*, Liviana, Padova 1978.
- P. PUPPA, *Fantasmî contro giganti*, Patron, Bologna, 1978.
- M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, Abete, Roma, 1977.
- A. NEGRI, *Temi del decadentismo europeo. Nota pirandelliana*, in «Cultura e scuola», 1977, n. 61-62.
- E. LAURETTA (a cura di), *Il romanzo di Pirandello*, Palumbo, Palermo, 1976.
- G. MACCHIA (a cura di), L. Pirandello, *Tutti i romanzi*, Meridiani-Mondadori, Milano, 1976.
- ARTEMIDORO DI DALI, *Il libro dei sogni*, a cura di C. L. MUSATTI, Rizzoli, Milano, 1976.

- F. ANGELINI, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Bari, 1975.
- ARTEMIDORO, *Il libro dei sogni*, a cura di D. DEL CORNO, Adelphi, Milano, 1975<sup>4</sup>.
- E. LAURETTA (a cura di), *I miti di Pirandello*, Palumbo, Palermo, 1975.
- W. WORRINGER, *Abstraktion und Einfühlung* (1907), trad. it. *Astrazione e empatia*, a cura di J. NIGRO Covre, Einaudi, Torino, 1975.
- A. DALLA VOLTA, *Dizionario di psicologia*, Giunti, Firenze, 1974.
- N. V. GOGOL', *Историческое повествование* (1842), trad. it. *Racconti di Pietroburgo*, a cura di T. LANDOLFI, Rizzoli, Milano, 1974.
- G. GUGLIELMI, *Mondo di carta*, in *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino, 1974.
- E. CASSIRER, *Sostanza e funzione. Sulla teoria della relatività di Einstein*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.
- O. KOKOSKA, *Möder, Hoffnung der Frauen* (1910), trad. it. *Assassino, speranza delle donne*, a cura di L. SECCI in «Sipario», n. 326, luglio 1973.
- P. P. PASOLINI, *Calderón*, in *Il teatro*, a cura di O. PONTE DI PINO, voll. II, Garzanti, Milano, 1973.
- R. BARILLI, *La linea Svevo-Pirandello*, Mursia, Milano, 1972.

- P. SZONDI, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino, 1972.
- M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit* (1927), trad. it. *Essere e tempo*, a cura di P. CHIODI, Longanesi, Milano, 1970.
- C. VICENTINI, *L'estetica in Pirandello*, Mursia, Milano, 1970.
- F. PUGLISI, *Pirandello e la sua opera innovatrice*, Bonanno, Catania, 1970.
- A. PAGLIARO, *Teoria e prassi linguistica di Luigi Pirandello*, in «Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani», X, 1969, pp. 249-293.
- E. T. A. HOFFMANN, *I romanzi e i racconti*, Einaudi, Torino, 1969.
- V. BODINI, *Segni e simboli nella Vida es sueño*, Adriatica, Bari 1968.
- F. PUGLISI, *Luigi Pirandello*, Mondadori, Milano, 1967.
- L. WITTGENSTEIN, *Die Philosophische Untersuchungen* (1953), trad. it. *Ricerche filosofiche*, a cura di R. PIOVESAN e M. TRINCHERO, Einaudi, Torino, 1967.
- W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.
- M. PRAZ, *Centouno capolavori inglesi*, Bompiani, Milano, 1966.
- B. TERRACINI, *Le Novelle per un anno di Luigi Pirandello*, in *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano 1966.

- E. HUSSERL, *Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie* (1913), trad. it. *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, a cura di E. FILIPPINI, Einaudi, Torino, 1965.
- C. G. JUNG, *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912), trad. it. *La libido: simboli e trasformazioni*, a cura di R. RAHO, Bollati Boringhieri, Torino, 1965.
- G. GIUDICE, *Luigi Pirandello*, UTET, Torino, 1963.
- A. L. DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari, 1962.
- F. PUGLISI, *Pirandello e la sua lingua*, Cappelli, Bologna, 1962.
- C. SALINARI, *Miti e coscienza del decadentismo italiano. D'Annunzio, Pascoli, Fogazzaro, Pirandello*, Feltrinelli, Milano, 1960.
- F. PUGLISI, *L'arte di Luigi Pirandello*, D'Anna, Messina-Firenze, 1958.
- W. HASENCLEVER, *Der Sohn* (1915), trad. it. *Il figlio*, a cura di L. MARTUCCI in V. PANDOLFI, *Il teatro espressionista tedesco*, Guanda, Bologna, 1956.
- G. PODESTÀ, *Kafka e Pirandello*, in «Humanitas», XI, 1956, pp. 230–244.
- M. ROLAND, *La féerie du microscope* (1937), trad. it. *Le*

*meraviglie del microscopio*, a cura di R. COSTANZI, Rizzoli, Milano, 1950

- H. BAHR, *Der Expressionismus* (1920), trad. it. *L'Espressionismo*, a cura di M. DE MICHELI, Feltrinelli, Milano, 1945.
- B. CROCE, *Luigi Pirandello*, in *Letteratura della nuova Italia*, vol. VI, Laterza, Bari, 1945.
- P. F. POLLIEN, *La vita interiore semplificata*, Ed. Paoline, Roma, 1945.
- B. Croce, *Luigi Pirandello*, in «La Critica», n. XXXIII, 1935.
- A. TILGHER, *Studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma, 1922.
- A. BEHNE, *Deutsche Expressionisten*, in «Der Sturm», anno V, (1914), nn. 17-18.
- G. SÉAILLES, *Essai sur le génie dans l'art*, Alcan, Paris, 1883.
- T. RIBOT, *Les maladies de la mémoire*, Alcan, Paris, 1881.









