IL DOPPIO NELLA TEMATICA DI PIRANDELLO

by

ENY V. DI IORIO

A dissertation submitted to the
Graduate School-New Brunswick
Rutgers, The State University of New Jersey
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of
Doctor of Philosophy
Graduate Program in Italian
written under the direction of
Prof. Umberto Mariani
and approved by

_____

_____

_____

_____

New Brunswick, New Jersey

May, 2009

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Il Doppio nella Tematica di Pirandello

by Eny V. Di Iorio

Dissertation Director:
Prof. Umberto Mariani

This dissertation examines the theme of the double in Pirandello's main creative works, his short stories, novels, and plays. The first of its four parts discusses the figure of the double in literature, from ancient civilization to our time. The precursors of the double in our own culture – in myth, and in popular and religious beliefs – frequently served political and social ends. In modern literature and folklore doubles serve as varying metaphors of our existence. I consider here the views of Rank, Freud, Jung, and other psychologists, who understand the function of the double in our inner lives and in our social behavior as essentially images for experiences of our own souls or spirits alien to us, echoes, shadows, ghosts, that lead frequently to multiple personality disorders. The double embodies dualistic behavior; it is related to the experience of dissociation, in which we feel estranged from our own bodies; the split personality serves to separate us from what is repressed in our conscious thought. Subsequently I consider the double in relation to the poetic principles expressed by Pirandello in *L'Umorismo*, where it is employed in the literary representation of reality, forcing us to reconsider the concept of normal and abnormal behavior in defining our lives. Lastly, I explore the double in the life of Pirandello as a writer: to a degree like his characters, he experienced the uncertain and inconsistent realities, the obsessions, phantasms, endless inner monologues, which for him constitute the inexhaustible source of his art.

The second part of the dissertation examines the double in the short stories, and the many permutations of a paradoxical relation with reality. The stories often make use of insular characters, traditional Sicilian behavior, but they convey a modern and universal experience. The double expresses the characters' ability to understand reality, to go beneath appearance, free from "masks" and social conditioning.

In the third part I discuss the double in the novels, in particular how it defines the crisis of society; frequently the breakdown of the family unit reflects the crisis of the identity of the individual of the early 20th century. The individual is surprised to see himself as in a mirror, discovering the "other" that splits him into many strange figures, which make his daily life what it is. This doubleness may also be exhibited by the narrator, often a character who sees his own double, camouflaged within the text, becoming a shadow that in some way follows the process of the breakdown of his personality. In this state the double is seen entertaining interpersonal ties, witnessing the passage from one personality to the other, through a minute introspection and fragmentation of the self.

The fourth part considers all the major plays: those derived from short stories, those works which form the theater-within-the-theater trilogy, the plays not derived from previous works, and last, those of the second trilogy, dedicated to myth. The works selected follow the progress of the double, and Pirandello's technique of emphasizing the multiple aspects of his characters. The dramatic works are compared to their narrative sources, and their representation on stage constitutes a new, intriguing representation of the double: characters double themselves, scenery and stage sets multiply, to the point that at times the audience cannot distinguish which theatrical representation is primary.

The conclusion summarizes the major findings of the dissertation: the double has many facets, and delineates Pirandellian individuals who seek refuge in a protected world, in which they can live within a unified form, overcoming their obsessions, and participating in the patterns of normal behavior and beliefs, as the social expression of life. Because of human blindness they are left alone; they suffer from personal distress, frustration, and the powerlessness to act in accord with what they believe. They feel trapped inside an alien body, a dualistic separation of self and body that deprives them of the ability to assert themselves. As persons they must try to create their own reality much as an artist creates a work of art, a form that reveals a self that finally corresponds to a different but better identity, a self with whom he can deal. But soon they feel mistrust and resentment for this "other self," resentment, which can be so encumbering and disturbing that they are obliged to get rid of it, as if yearning to become yet another person, one who finally lives in reality as what he is, free from his double, one who lives, rather than playing a part like an actor. Yet they must learn that if they want to live they cannot hope for a different life, but must accept the one in which they live.

Indice

Abstract, ii

Introduzione 6

Capitolo I

Il tema del doppio

1.1 Il tema del doppio nella letteratura 4
1.2 Il doppio nella psicologia dell'arte 11
1.3 L'umorismo 21
1.4 Il doppio come fonte d'ispirazione 28

Capitolo II

Il doppio nelle novelle

2.1 Le tematiche del doppio 33
2.2 Le mutazioni del doppio 38
2.3 La dinamica del doppio 44
2.4 La negazione del doppio 51
2.5 Simmetria e gemellerità 55
2.6 La rigenerazione del doppio 71
2.7 La citazione del doppio 82
2.8 Il personaggio in cerca d'autore 92
2.9 Il paradosso e l'umorismo 98
2.10 Gli animali e il loro doppio 117

Capitolo III

Il doppio nei romanzi

3.1 La crisi della società 121
3.2 La crisi del nucleo familiare 137
3.3 La crisi d'identità 136
3.4 La scomposizione del doppio 145
3.5 Lo scrittore e la voce narrante 156

Capitolo IV

Il doppio nel teatro

4.1 Il doppio nelle opere derivate 168
4.2 Il doppio nelle opere non derivate 200
4.3 Il doppio nella trilogia del teatro nel teatro 239
4.4 Il doppio nelle opere originali 266

Conclusione 287

Riferimenti bibliografici 301

Curriculum Vitae 313

Introduzione

Il tema del doppio è sempre fonte di grande interesse, per la sua varia problematicità e per la sua ricchezza concettuale. In questo studio lo si affronta esaminando tutte le opere di Pirandello, dalle novelle, ai romanzi, e al teatro, dalla saggistica alla letteratura epistolare e giornalistica. In tutto il lavoro creativo di Pirandello il tema del doppio è onnipresente, e sembra inseparabile dal suo concetto di arte anche in opere che appaiono molto diverse fra di loro.

Nel prendere in esame le opere di Pirandello si è considerato innanzitutto il periodo storico in cui esse sono state scritte. Pirandello ha scelto di elaborare e approfondire il concetto del doppio intendendo di contribuire, come scrittore, ad un "filone" storico-culturale, che aveva visto autori come Stevenson o Maupassant distinguersi nell'espressione delle varie problematiche del doppio. Anche per il fatto che il doppio è entrato nella vita, prima, e nella scrittura di Pirandello, dopo. Fin dall'inizio le sue opere sono il frutto dello spirito del tempo in cui è vissuto, e testimoniano il passaggio dal naturalismo alla modernità; esse rispecchiano la caduta dei valori assoluti, nei rapporti sociali, che influenzarono la filosofia, la politica e la scienza, e il sorgere di un nuovo concetto della realtà, il relativismo, che avrebbe finito per imporsi nel mondo dell'arte e nella vita sociale. Questo nuovo modo di pensare influenza il mondo intellettuale, politico ed economico, e modifica per sempre l'idea che l'uomo ha di sé: il concetto dello spazio e del tempo in cui vive. Dal momento che la realtà non poteva piú essere considerata solida, unitaria, e stabile, l'analisi dell'uomo si sposta dall'esterno all'interno, come individuo che sperimenta in sé uno stato d'angoscia, inguaribile. L'elaborazione del concetto di personalità individuale è condizionata dalla perdita di punti di riferimento certi, che portano l'uomo ad avvertire l'impossibilità di essere un'unità inscindibile. Da questa ottica emerge l'esigenza sociale di indossare maschere diverse a seconda delle circostanze, a seconda dell'ambiente.

La rivoluzione industriale ha portato con sé nuovi ritmi, nuove esigenze, e nuove aspettative. Per affrontare questo nuovo aspetto sociale l'uomo deve saper essere tante persone diverse, pronto a plasmarsi in ogni nuovo ambiente. L'Io si adopera a servire al meglio tutte queste nuove esigenze, con il risultato che ogni uomo possiede un'identità complessa, multiforme, sfaccettata, che per certi aspetti appare sempre sfuggente e contradditoria. Sarà in seguito compito della psicanalisi di estrapolare tutte quelle "forgialità," come le chiama Freud, che sono nascoste nella nostra coscienza. Pirandello rientra in una corrente culturale che era tipica della sua epoca, che riguardava autori che intendevano differenziarsi da tutti gli altri, per un rinnovato interesse per la scienza, per i nuovi studi sul comportamento della psiche, e delle

sue conseguenze. Come afferma Ferrari, l'interesse alla scissione dell'Io durante l'epoca in cui Pirandello confessa il suo amore per le lettere, era un fenomeno assai diffuso: "Lo sdoppiamento della personalità, o piú in generale l'emergere di personalità multiple e alternanti costituí, nella tormentata ribalta del fine secolo, la piú clamorosa e plateale apparizione di quel teatro dell'inconscio di cui la psicanalisi di lí a poco avrebbe spiegato le regole."[1] Ed era quindi normale che Pirandello fosse attratto dal doppio, nelle sue accezioni fenomenologiche, sia esso inteso come sosia, ombra, impronta, e non vi è dubbio che rappresentasse per lui un mezzo per analizzare le diverse attività dell'uomo, in tutti i suoi aspetti morfologici; questo orientamento è il frutto di una maturità di pensiero, di un processo profondo, che induce il suo Io ad analizzare la propria diversità, e a costatare quanto la frammentarietà fosse diventata un'esperienza comune nella sua epoca, al punto di manifestarsi anche come una degenerazione patologica, rappresentata da casi di follia, d'isteria, di psicosi, da una serie di patologie gravi e ben definibili. Per Pirandello appariva chiaro che il concetto di un'identità immutabile non poteva piú essere preso seriamente, e l'identità poteva solo considerarsi parte di un processo in divenire, non si completa mai e rimane soggetta a continue ristrutturazioni. Questa consapevolezza è emblematica di tutto il sapere di fine Ottocento, ma è merito di Pirandello, l'aver saputo leggere nella società i prodromi di questo processo in divenire, dando un posto di rilievo assoluto alla problematica del doppio, rilevandone gli aspetti piú perturbanti, e tutte quelle cause che generano i disturbi comportamentali dei suoi personaggi, le origini, i sintomi, lo sviluppo e l'epilogo della loro depersonalizzazione. Pirandello ha sperimentato su di sé la triste parabola del doppio, che all'inizio si presenta come mezzo di difesa contro l'affanno quotidiano, da cui in realtà deriva, onde non c'è da stupirsi che anch'egli nei momenti bui della sua vita abbia pensato al suicidio, cosa che hanno spesso in sorte i suoi personaggi. Tanto Mattia Pascal, quanto Vitangelo Moscarda, dopo aver scoperto nell'Altro una possibilità di vita, entrambi pongono fine, chi con un suicidio, chi con la rinuncia, alla propria esistenza; si arriva cosí al paradosso pirandelliano, e sistematico in certi personaggi, per cui il personaggio suicida per liberarsi dell'insopportabile angoscia della morte la cerca, spontaneamente, di sua volontà.

Questo studio si avvale di alcuni strumenti d'indagine derivati dalla psicologia dell'arte, e si prefigge di estrapolare quei tratti salienti dell'opera di Pirandello che percorre la metamorfosi dell'Io, dalla nascita dell'Altro alla morte del Sé originario, ponendo in primo piano l'attività dei personaggi, quali interpreti principali del doppio, che ricorrono alla scrittura, alla rappresentazione, come riparazione, senza trascurare quegli aspetti biografici dell'autore che influenzano direttamente o indirettamente le sue opere. Il tema del doppio nell'opera di

[1]Stefano Ferrari, Scrittura come Riparazione. Saggio su Letteratura e Psicanalisi (Roma-Bari: Laterza, 1994) 39.

Pirandello è pressoché illimitato, il nostro obbiettivo è di ragionare assieme a lui, assieme ai suoi personaggi, per comprendere le problematiche che lo hanno motivato a parlare della sua epoca. In questo processo la lettura delle sue opere pone sempre nuovi quesiti e rivelazioni, tra i quali quello di vedere in ogni opera d'arte una fonte inesauribile del conoscere, come rimedio per alleviare l'ansia del quotidiano, in una dimensione di equilibrio e di salute contro i pericoli di una irrimediabile disgregazione psichica.

Capitolo I

Il tema del doppio

1.1 Il tema del doppio nella letteratura.

Il tema del doppio attraversa la letteratura e il folklore di tutti i tempi, in quanto l'uomo ha sempre sognato di duplicare se stesso, per poter osservare la propria vita da un punto di vista privilegiato. Il doppio è presente nella letteratura dai tempi piú antichi: nell'antico Egitto il doppio veniva indicato con il termine "Ka" che è rappresentato nei geroglifici da due braccia rialzate che simboleggiano la forza vitale dell'uomo e l'abbraccio protettivo nella vita ultraterrena; nella Bibbia è presente in molteplici casi, e cosí anche nei poemi antichi; nel poema mesopotamico L'Epopea di Gilgamesh: Gilgamesh è un eroe semidio che ha la sua controparte in Enkidu, il suo doppio, inteso come amico-alleato, simile o del tutto diverso da lui ma complementare per carattere e per aspetto esteriore, una figura terrena con il compito di allontanare Gilgamesh dagli eccessi a cui si è abbandonato.[1] La figura del doppio è presente in tutti i grandi scrittori greci e latini, da Omero a Sofocle, da Plauto a Ovidio, da Terenzio a Virgilio, fino ai moderni Wilde e Kafka. Nell'antichità il doppio ero espresso attraverso i miti, cui i poeti si rivolgevano per esprimere i grandi misteri della vita, e per soddisfare gli uomini nel loro desiderio di conoscenza di sé. Plauto racconta le movimentate avventure di Anfitrione e del suo schiavo Sosia, nella tragicommedia Anfitrione.[2] I due protagonisti al ritorno da una guerra, con loro sorpresa, si trovano in casa due uomini perfettamente identici a loro; tutto questo accade perché Giove innamoratosi di Alcmena, moglie di Anfitrione, per poterla sedurre, assume le sembianze di suo marito, con l'aiuto di Mercurio che assume l'immagine di Sosia.

Ovidio nel terzo libro delle Metamorfosi si ispira ai miti per sviluppare il tema del doppio per la sua capacità di "mutare delle forme in corpi nuovi." In quest'opera due episodi costituiscono i prodromi letterari del tema del doppio: le storie di Salmacide ed Ermafrodito, e di Eco e Narciso. Narciso è un fanciullo bellissimo ma crudele e superbo, a cui l'indovino Tiresia predisse che sarebbe vissuto fino a quando non si fosse riconosciuto. La profezia si realizzò

---

[1] La Saga di Gilgamesh, a cura di Giovanni Pettinato (Milano: Rusconi 1992).

[2] Ettore Paratore, Storia del Teatro Latino, in AAVV., Storia del Teatro, a cura di Mario Praz (Milano: Vallardi, 1957). Molte opere di Plauto utilizzano lo scambio di persona per creare situazioni abnormi e di riso: per es. in Bacchides, e Menaechmi i personaggi sono delle figure stereotipe, che si prestano ad equivoci, a situazioni folli, paradossali, per l'ordine delle convenzioni sociali, fino all'agnizione finale, che trasforma l'aspetto tragico del doppio in un intrigo divertente.

quando "nel porsi a bere dall'immagine che vede riflessa, / s'innamora di una chimera: corpo crede ciò che solo è ombra." Narciso innamoratosi della sua immagine riflessa nella fonte "rimane impietrito come una statua scolpita nel marmo." In principio egli crede di vedere nell'immagine un'altra persona, ma poi si rende conto che quella di cui si è innamorato non è altro che l'immagine di se stesso: "reclinò sovra l'erba la testa sfinita, e la morte / chiuse quegli occhi che furono folli di sé per amore."[3] Distrutto dalla passione, per un amore irrealizzabile, muore d'inedia. Anche il suo ultimo desiderio, quello di lasciare vivere piú a lungo di lui l'immagine della persona amata, non si avvera.[4]

Nell'Anfitrione il doppio rappresentato da Mercurio-Sosia condivide l'aspetto fisico di Sosia ma non il suo carattere e il modo di atteggiarsi. In Narciso il doppio è rappresentato da un corpo non distinto dal protagonista che è la persona stessa, cioè la sua immagine riflessa nell'acqua che funge da specchio. In entrambi i casi il doppio, sia quello rappresentato da Anfitrione, sia quello del mito di Narciso, è caratterizzato dal "riflesso" dello specchio, che si rifà a credenze popolari arcaiche.

Nel quarto libro delle Metamorfosi, Ovidio racconta la storia di Ermafrodito, figlio di Hermes e Afrodite, che è desiderato dalla ninfa Salmacide, la quale non sentendosi corrisposta, presa dalla passione, si avvinghia a lui, e chiede aiuto agli dei affinché i loro corpi possano restare uniti per sempre. La sua preghiera è esaudita ma in senso letterale: i due corpi sono uniti per sempre, fusi insieme in un essere che è entrambi e nessuno dei due allo stesso tempo, un essere che non è maschio o femmina, ma tutti e due insieme, l'uno nell'altro.

I miti di Narciso e di Ermafrodito rappresentano gli archetipi del tema del doppio: il doppio come annullamento dell'Io, e il doppio come separazione dell'Io: nel mito di Ermafrodito il doppio si prefigge di unire due corpi diversi in un'unità; in Narciso, il doppio è rappresentato dalla separazione dell'Io, l'amante e l'oggetto amato sono la stessa persona; prima della profezia Narciso era uno, dopo si divide tra il Narciso corporeo, e il Narciso riflesso nella fonte. Il mito di Narciso acquista una connotazione negativa, di un'immagine illusoria, che può provocare sofferenza, e dolore, perché rappresenta una copia, un'ombra, e non un completamento del proprio essere.

Il concetto di "ombra" è spesso indistinto: alcune credenze antiche sul doppio assegnano all'ombra le primitive manifestazioni di pensieri su un "altro" essere scaturito dall'uomo. In

---

[3]Publio Ovidio Nasone, Le Metamorfosi, III, trad. it. di F. Bernini (Bologna: Zanichelli, 1961) 112.

[4]Nella versione di Ovidio, Narciso vivrà finché non conoscerà se stesso, per cui l'attenzione è posta sulla metafora del riflesso come conoscenza dell'altro sé. Nella versione di Pausania, Narciso si innamora della sua immagine perché identica alla gemella morta, richiamando l'attenzione sulla funzione evocatrice e rassicurante dell'immagine in riferimento al corpo della figura scomparsa.

alcune regioni dell'equatore gli abitanti non escono di casa a mezzogiorno, a quell'ora, l'ombra scompare, ed essi temono di perdere anche l'anima, mentre altre popolazioni credono che nel bambino rivive l'ombra-anima del padre.[5] L'ombra acquista una duplice immagine, quella del doppio e dell'anima protettrice. In alcuni paesi europei, in Austria, Germania, l'ombra è presagio di morte, per esempio, durante la sera di San Silvestro o della vigilia di Natale, chi accende le luci e non proietta l'ombra sulla parete, oppure se la proietta senza testa, morirà entro la fine dell'anno.[6] Il doppio inteso come ombra è anche collegato al tema della fecondità, si legge nella Bibbia, in Luca I, 35, la promessa di fecondità alla vergine Maria è narrata con le seguenti parole: "la potenza dell'Altissimo ti *adombrerà."* Il doppio si presenta in modo fluido e spesso trasversale, per il nostro studio non saranno fatte distinzioni, fra tutte le accezioni, per definire i diversi aspetti che assume a seconda dei casi: ombra, riflesso, immagine, anima.

Frazer ci avvisa che l'uomo primitivo considera come anima, l'ombra e l'immagine riflessa nell'acqua, o in uno specchio. È credenza popolare che se l'uomo può "vedere" l'anima, attraverso il riflesso o l'ombra, rischia di perderla, perché essa può separarsi dal suo corpo o fondersi con qualcos'altro o essere catturata. La perdita dell'anima provoca malattia e morte. Per questo motivo gli uomini primitivi evitavano di specchiarsi nell'acqua, per paura che gli spiriti delle acque potessero trascinare sul fondo l'anima, il riflesso, del loro corpo che, per la privazione, sarebbe potuto morire. Si ritorna al mito di Narciso, in quanto il riflesso nell'acqua è analogo al riflesso nello specchio, cosí si giustifica l'usanza antica di coprire gli specchi, onde evitare una sventura, o la morte, perché si temeva che l'anima, proiettata nel riflesso dello specchio, potesse essere portata via, e questo accadeva con ombre e riflessi, e anche con i ritratti. Non è un caso se nel teatro di Pirandello assistiamo alla copertura di specchi, o alla loro eliminazione (Trovarsi).

Nella storia il doppio e la superstizione sono realtà necessarie per comprendere la vita. Secondo molte culture antiche il bambino quando nasce è solo metà di se stesso. L'altra metà è costituita dalla placenta, il suo doppio. Le due metà si riformano in un tutt'uno soltanto dopo la morte. Nel simposio, Platone, descrive, per bocca di Aristofane, il mito della metà, secondo la quale "ciascuno di noi è una frazione dell'essere umano completo originario. Per ciascuna persona ne esiste dunque un'altra che le è complementare, perché quell'unico essere è stato tagliato in due."[7] La ricerca dell'altra metà percorre tutta la vita, e la riunificazione con essa

---

[5]James G. Frazer, "I pericoli dell'anima: l'anima come ombra e come riflesso," Il Ramo d'Oro. Studio sulla Magia e la Religione (Torino: Bollati Boringhieri, 1990) 231.

[6]Otto Rank, Rank, Il Doppio: il Significato di Sosia nella Letteratura e nel Folklore (Milano: Sugarco, 1979) 92.

[7]Platone, Simposio (Milano: Mondadori, 1987) 32.

culmina nell'appagamento e nella ricerca dell'amore. Quando si parla di doppio non è possibile formulare una definizione precisa, vista l'ambiguità ontologica che intrattiene con ciascuno di noi e con la realtà, in quanto il doppio racchiude opposizione e identità.

Nell'antichità il doppio è frutto di credi popolari, ed era usato per scopi religiosi, politici, economici e di rivalsa. Il doppio tramite le superstizioni antiche rappresenta un bisogno/paura di evasione, in quanto come reale rimanda sempre ad un altro reale, un aldilà o un mondo dietro lo specchio: il timore del doppio si manifesta con immagini semplificate, l'ombra, il riflesso, l'anima, e con l'avvento della psicanalisi, nell'Inconscio, nell'Alter-ego. Il desiderio di confrontarsi con qualcosa che si situa al di là del reale, si presta all'esperienza di un altro-Io. Quindi nei miti, nei racconti antichi, il doppio, il riflesso, l'ombra potevano essere una minaccia di annientamento o di certezza nella sconfitta della morte, ed era quindi compito dell'individuo di trarre giovamento dal rapporto consapevole con l'altro Sé. La consapevolezza di questa evasione, di una realtà sconosciuta, offre una maggiore conoscenza delle proprie pulsioni, ci permette di accettare il dialogo con l'altro Sé, che ci parla di segreti che cerchiamo di negare, mostrandoci i lati oscuri, che soltanto tramite l'accettazione della propria duplicità, l'accettazione del doppio, si possono realizzare. Il doppio, nei miti, ci mostra che è possibile superare la morte, essere consapevoli che in un'altra realtà l'uomo continuerà ad esistere oltre quello specchio in cui noi viviamo.

Questo primo contatto con l'al di là, che riporta il doppio nella nostra realtà, avviene tramite il sogno, che è la facoltà di vedere il doppio vivere nell'altro mondo reale, a dimostrazione che il naturale bisogno di evasione è insito nel comportamento dell'uomo. L'interpretazione dei sogni divenne una pratica preziosa nelle civiltà antiche, in Cina, India, Egitto, Babilonia, Grecia, come mezzo di contatto con le divinità, nella predizione del futuro o nell'indicazione di un'azione umana. Il sogno però era soggetto a interpretazioni soggettive, era circoscritto a personaggi mitologici, a luoghi di culto, per fini di predizioni o di guarigioni, a coloro che potevano trarre un vantaggio nel fare da tramite di un mondo che dà indicazione dall'aldilà. Nel tempo questo compito assunse la forma del mito, della favola universale, che traduce in immagini mentali le "azioni" del doppio, attraverso la parola, per esempio, con l'oracolo (Cassandra), con il poeta (Omero). La visione onirica permette un rapido riscontro con i modelli umani, per una fruizione personale e collettiva. In questo modo l'uomo poteva ricreare mentalmente il mito, fino a sentirlo come un messaggio di vita che lo libera dall'istinto e attraverso un processo di identificazione, sentirlo oggettivato in sé, che dà "corpo" all'Io dell'aldiquà. Questo Io, nel suo desiderio di conoscere gli spazi del doppio, percorre un

movimento opposto al viaggio dell'anima nell'aldiquà, anche esso doppio, alter-ego dell'ombra cui si avvicina: l'anima/ombra/riflesso dà un "corpo" all'Io nell'aldilà come il doppio si manifesta agli uomini nell'aldiquà. Per questo non è possibile definire chiaramente chi sia il doppio dell'altro, e di conseguenza quale sia il "vero" reale, se il reale esiste.

Il tema del doppio nella letteratura moderna si è modificato, non si riferisce piú a personaggi mitologici ma ad esseri vivi, che si confrontano con le ingiustizie sociali e religiose del loro tempo. Nella seconda meta dell'Ottocento il doppio è poi divenuto molto in voga, ha il compito di spiegare i fenomeni paranormali, che vanno sotto il nome di spiritismo, al pari di una dottrina. In questo periodo si sviluppa il filone classico del grottesco, con numerosi richiami sia tematici e sia figurativi agli stilemi del genere horror, per esempio, il motivo della casa stregata, il vampirismo, i morti viventi, la telepatia, l'ananismo, il ritorno perpetuo dell'uguale, e infine il motivo della reincarnazione. L'interesse per il soprannaturale caratterizzò in particolare modo la letteratura romantica russa, tedesca e inglese. Questa tendenza fu acuita da un lato per la disillusione nei confronti del razionalismo settecentesco, dall'altro per la riscoperta della fiaba popolare, in particolare le fiabe dei fratelli Grimm, e di Hans C. Andersen. Uno dei motivi del genere fiabesco fu quello del Doppelgänger, ossia del "doppio" o dell'"altro che è in noi." In particolare gli scrittori tedeschi furono affascinati da questa indagine sulla propria identità, di uno scavo in un Io piú profondo. Il doppio fu collegato a fenomeni paranormali in termini di "corpo etereo" o "corpo sottile" quale corpo immateriale o formato di materia piú leggera, trasparente, che alcuni autori chiamano anche con "secondo corpo."[8] La manifestazione del doppio nella letteratura moderna assume diverse sfumature, non solo tragiche, drammatiche, dagli esiti misteriosi, ma anche aspetti farseschi, e comici.

Pirandello aveva individuato il tema del doppio nelle opere di Dante, Ariosto, Shakespeare, Cervantes, Goldoni, Calderon della Barca; e in particolare in tutte quelle opere di autori moderni che avevano fatto del doppio l'elemento fondamentale della narrazione: il doppio è presente in modo costante ne I Viaggi di Gulliver (1726), di Jonathan Swift (1667-1745); Vite e Opinioni di Tristram Shandy (1760-1767), di Laurence Sterne (1713-1768); Siebenkäs (1796) di Jean Paul Richter (1763-1825), un marito pone fine al proprio matrimonio fingendosi morto e sepolto; Le Avventure della Notte di San Silvestro (1815), L'Elisir del Diavolo, (1816), The Sandman (1817), Die Doppelgänger (1821) di Ernst T. A. Hoffmann (1776-1822); La Meravigliosa Storia di Peter Schlemihl, (1816), di Adalbert Von Chamisso (1781-1838), la

[8]Jean Paul Richter, Siebenkäs (München: Carl Hanser Velag, 1975) 38. Richter sviluppa il concetto del "doppelgänger," per la dualità intrinseca di esseri sconosciuti: "so heissen sie Leute die sie selbst sehen" (cosí chiamiamo le persone che noi vediamo in noi stessi) 38. Cfr. anche Quintus Fixlein (1795) e altre "parodie" di Richter.

vicenda di un uomo che vende la propria ombra al diavolo; Frankenstein, o Il Moderno Prometeo (1817), di Mary Shelley, (1797-1851), che "genera" una creatura a propria immagine e somiglianza, se pur distorta; Il Doppio (1827), Il Dottor Faust (1851), di Heinrich Heine (1797-1856); La Dama di Picche (1834) di Aleksandr S. Puskin (1799-1837); "Il Naso" (1836), "Il cappotto" (1842), di Nicolai Gogol (1809-1852); Ligeia (1838), William Wilson (1840), di Edgar Allan Poe (1809-1849); Il Sosia (1846), di Fedor M. Dostoevskij (1821-1881), la storia di un modesto impiegato che si trova di fronte all'immagine di se stesso; L'Ombra (1847) di Hans Christian Andersen (1805-1875); Le Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie (1865), Attraverso lo Specchio (1872), di Lewis Carrol, alias Charles Lutwidge Dogson (1832-1898), in cui le "carte" improvvisamente "si animano" e, fuoriuscendo dalla cornice cominciano ad interagire con la bambina, cosí il contenuto simbolico prende vita e trasferisce i suoi effetti sulla realtà; Erewhon (1872), di Samuel Butler (1835-1902); la doppia personalità di Lo Strano Caso del Dottor Jekyll e Mister Hyde (1886), di Robert L. Stevenson (1850-1894), in cui il lato buono e il lato cattivo convivono in uno stesso corpo; Il Ritratto di Dorian Gray; (1890), di Oscar Wilde (1854-1900), in cui il personaggio indaga sul lato oscuro della sua anima, non per sopprimerlo, ma per coltivarlo; "Le Horla" (1878), "Lui?" (1883) "Lettera di un pazzo" (1885), di Guy de Maupassanti (1850-1893); Il Ramo d'Oro (1890), di James G. Frazer (1854-1941); Un Re Umorista (1891), Alberto Cantoni (1841-1904); Peter Pan (1904), di James M. Barrie (1860-1937); The Sourcerer's Apprentice (1907), Alnaure (1911), The Student of Prague (1913), Vampire (1921), di Hanns Heinz Ewers (1871-1943); Nostromo (1904), Il Compagno Segreto (1907), La Linea d'Ombra (1917), di Joseph Conrad (1857-1924), in cui l'aggettivo "secret" si riferisce ad un qualcuno che condivide, che coabita uno stesso spazio, l'Io diviso e l'incontro con il "dark self" (il lato oscuro), che ognuno – a saperlo riconoscere – porta con sé; Metamorphosis (1915) di Franz Kafka (1893-1924); Il Vagabondo delle Stelle (1915) di Jack London (1876-1916), dove un ergastolano evade dissociando se stesso come corpo da se stesso come spirito, e vivendo con esso come non avrebbe potuto fare col corpo, attraverso il tempo e lo spazio; Siddharta (1922), Il Lupo della Steppa (1927), di Herman Hesse (1877-1962).

Il tema del doppio continua ad essere presente anche in opere postume a Pirandello: Il Visconte Dimezzato (1952), di Italo Calvino (1923-1985); L'Altro e lo Stesso (1964), L'Elogio dell'Ombra (1969), di Jorge Luis Borges (1899-1986); L'Uomo Duplicato di José Saramago; Blade Runner (1982) di Ridley Scott, e Sliding Doors (1999) di Peter Howit, il personaggio vive una vita sdoppiata a seconda se prende o se perde il treno della metropolitana. Il '900 è stato ricco di produzioni letterarie che hanno sfruttato il tema del doppio in tutti i suoi aspetti, pensiamo al genere di fantascienza, al giallo, al poliziesco, al macabro, al noir, che hanno

influenzato l'immaginario collettivo, citiamo un autore su tutti, Ian Fleming, e i suoi dodici romanzi che hanno come protagonista James Bond, agente segreto 007. E il vasto filone della produzione fumettistica impegnata a sfornare continuamente dei super-eroi, umani e umanoidi: Superman (1934), creato da Jerry Siegel (1914-1996), e Joe Shuster (1914-1992). In questi "prodotti" il testo scritto si sovrappone alla produzione cinematografica e viceversa, e costituisce esso stesso un doppio.

Il tema del doppio ha invaso anche la pittura, che ha fatto della duplicazione dell'uomo, il "ritratto," inteso non solo come genere ma come percezione di se stessi, che da cinque secoli, da Leonardo da Vinci ad oggi, influenza gli artisti di tutto il mondo occidentale (il ritratto è stato il tema della mostra tenutasi nel 1998 a Palazzo Reale di Milano, intitolata L'Anima e il Volto, riportata nel Catalogo Electa); un esempio eclatante è Il ritratto del dottor Paul Gachet (1885), di Vincent Van Gogh (1822-1885), in cui il ritratto è la rappresentazione di un altro come raffigurazione di sé; e nelle arti visive, la grafica di M. C. Escher (1892-1972); e il cinema in molteplici casi: Il Grande Dittatore (1940), di Charlie Chaplin (1889-1977), ma rimane emblematico La Donna che Visse due Volte (1940), di Alfred Hithcock (1899-1980).

Pirandello conosceva l'impiego del doppio in letteratura, l'interpretazione dei sogni da parte della psicanalisi, e notò nella manifestazione del doppio le ragioni che ci impediscono di fare emergere i lati oscuri del nostro essere. Egli non smetteva mai di porsi delle riflessioni e dei dubbi, vedeva nel doppio, la figura del "genio" cartesiano (maligno e ingannatore), o la rappresentazione della "caverna platonica," per cui tutto quello che vediamo sono ombre, in quanto non siamo in grado di sapere quello che accade. Egli cercava la legittimazione dei suoi pensieri, la possibilità di attualizzare, secondo la realtà del suo tempo, quello che si chiama vita. Per cui occorre sospendere ogni grado di giudizio, davanti all'incredulità, davanti a quei casi "speciosissimi" della vita, che egli vedeva concretizzarsi nelle sue opere, prima nelle novelle e in seguito nei romanzi e poi nel teatro, che hanno determinato la sua visione della realtà.

1.2 Il doppio nella psicologia dell'arte.

Per definire il comportamento del doppio si è obbligati a compiere un breve excursus nella psicanalisi, la quale oltre a gettare le basi della psicologia dell'arte, fornisce quegli strumenti necessari per individuare le diverse applicazioni che hanno dato luogo a tecniche narrative, nuove e sorprendenti, che ogni scrittore ha poi fatto sue.

Otto Rank nel suo saggio, Il Doppio (titolo originale: Der Doppelgänger, Vienna-Lipsia, 1914), definisce il comportamento che ha assunto il doppio nella nostra vita: "doppelgänger" in lingua tedesca significa "sosia," "controfigura," "alter-ego"; l'altro è riportato con numerosi esempi di identità, con termini verbali come "ombra," "anima," "spirito," "immagine," "eco," che assumono una serie di sfaccettature di significato e di analisi sempre collegabili alla presenza del doppio. Rank constata che "l'idea della morte diventa sopportabile se c'è un Doppio che dopo questa vita ce ne assicura una seconda," e "succede cosí che il Doppio, personificazione dell'amore narcisistico, . . . sorto inizialmente come difesa da una fine eterna molto temuta, ricompaia nelle superstizioni come messaggero di morte" (102-103). Rank afferma che il doppio altro non è che un "apologo sulla condizione umana" da sempre divisa fra bene e male, sincerità e malvagità, innocenza e conoscenza (172). Il "doppelgänger" come amico-nemico-rivale costituisce una delle varianti piú frequenti della figura del doppio.

La moltiplicazione e lo scandaglio della personalità si collega con la scoperta dell'inconscio da parte di Sigmund Freud, agli effetti che esso ha sul comportamento della psiche, non soltanto nell'uomo comune ma anche in letteratura, nell'arte, come riflessione culturale e privilegiata dell'intellettuale moderno. Con Freud si prende atto che la facoltà piú importante non è l'intelletto, non è l'io cosciente, come si pensava, perché ci si rende conto che l'uomo non è padrone neppure di se stesso, essendo egli dominato dall'inconscio, ossia da un intreccio di pulsioni razionali di cui non siamo consapevoli. Egli si rende conto che le malattie, anche quelle della mente, non derivano sempre da cause organiche, contrariamente a quanto si credeva nella medicina dell'Ottocento, ma sono riconducibili a conflitti fra forze psichiche inconsce, perché la realtà primaria della psiche è costituita da queste forze e non soltanto dalla coscienza.

Freud individua essenzialmente due topiche di realtà nella struttura della psiche: la prima topica è data dalla scissione della mente in tre elementi: il conscio, l'io cosciente; il preconscio, che raccoglie gli atti psichici che noi abbiamo dimenticato, ma che possono divenire consci attraverso uno sforzo di attenzione; e l'inconscio, ossia il rimosso (Verdrängung = rimozione), cioè quei contenuti mentali che abbiamo eliminato, che rimangono stabilmente inconsci. Questi

contenuti rimangono inconsci dalla forza di rimozione e possono essere riportati a livello conscio attraverso alcuni metodi particolari, metodi che sono poi stati classificati con l'espressione di terapia psicanalitica. La terapia psicanalitica si avvale principalmente di tre tecniche: ipnosi, interpretazione dei sogni, e tecnica delle libere associazioni, tutte finalizzate a provocare l'abreazione, l'improvvisa manifestazione di sentimenti a lungo repressi e inconsci, riportando cosí il contenuto psichico rimosso al livello di consapevolezza, di coscienza. In questa fase Freud utilizza vari metodi, in particolare l'ipnosi, e la tecnica dell'interpretazione dei sogni, in quanto nel sogno è contenuto l'appagamento camuffato di un desiderio latente, che lo stesso Freud distingue in contenuto latente e contenuto manifesto. L'opera dello psicanalista consiste nell'individuare il desiderio censurato, nell'interpretare il contenuto manifesto del sogno, esplicitandone il contenuto latente e riportando a livello conscio gli impulsi segreti dell'inconscio. Un'altra tecnica è quella delle libere associazioni, in cui i pensieri espressi convergono tutti verso il fatto rimosso, anche in questo caso lo psicanalista riprende le frasi del "paziente" e ne interpreta il senso latente. In questo studio si vedrà che il lavoro di Pirandello scrittore non è poi tanto diverso da quello dello psicanalista, in quanto anch'egli applica questi metodi per analizzare i sentimenti, e lo sdoppiamento dei suoi personaggi.

La seconda topica della realtà della psiche è costituita da un'unità complessa, suddivisa in tre dimensioni diverse ma in rapporto tra di loro: l'Es, il Super-io, e l'Io. Es, in lingua tedesca è il pronome della terza persona singolare, neutro (in latino id), che nella teoria freudiana designa l'insieme delle pulsioni che si agitano dentro di noi, specialmente la pulsione sessuale (eros/libido). Per questo motivo l'Es ubbidisce esclusivamente al principio del piacere, si situa al di là del bene e del male, ignora il tempo e il luogo e ogni principio di non-contraddizione. In questo processo l'Es comprende quelle qualità, e quei principi, descritti nella formula schopenhaueriana "Wille zur Leben" (la volontà di vivere), e in quella nietzschiana "Wille zur Macht" (volontà di fare); il Super-io è la coscienza morale, il luogo che contiene tutto ciò che è costituito dalle norme sociali, che sono state interiorizzate, le quali sono inculcate in noi dalla società in cui viviamo, e rimangono attive in noi anche quando coloro che le hanno imposte, magari con la violenza, non ci sono piú. Il Super-io regola e condiziona la nostra vita, senza che ce ne rendiamo conto, e tale condizionamento implica spesso un conflitto con le pulsioni dell'Es. E infine l'Io, che è la parte cosciente ed organizzata della nostra personalità, che ha una funzione mediatrice, quella di mitigare e di equilibrare il conflitto tra l'Es ed il Super-io. Nel portare a termine quest'opera di acquietamento, a seconda delle capacità di ogni individuo, si determinano, per Freud tre tipi di personalità, o di comportamento: una personalità normale, quando l'Io riesce a conciliare le esigenze del Super-io e quelle dell'Es; e due tipi di personalità

anormali, nevrotiche, una, con un Super-io troppo debole, che manifesta una serie di comportamenti asociali e proibiti, e l'altra, con un Super-io troppo rigido, che genera uno stato di nevrosi, in cui l'Io è impegnato a rimuovere dalla coscienza qualcosa, un ricordo traumatico o un sentimento vergognoso in quanto è in contrasto con la coscienza morale e con le regole della società, e questa rimozione è all'origine del disturbo psichico (si ritornerà su questi disturbi della personalità a proposito del Padre, di Enrico IV, e altri personaggi chiave di Pirandello).

Il passaggio dallo studio del comportamento della psiche all'analisi dei testi letterari è breve. Lo stesso Freud, nel 1919, nel suo saggio Il Perturbante (Unheimlich), esprime alcune riflessioni sul doppio, a seguito di una lettura del racconto di Hoffmann, "L'orco in sabbia:" "non c'è dubbio che esso appartiene alla sfera dello spaventoso . . . quasi sempre coincide con ciò che è genericamente angoscioso."[1] Freud definisce le cause che provocano il sentimento del perturbante: "il perturbante che si sperimenta direttamente si verifica quando complessi infantili rimossi sono richiamati in vita da un'impressione o quando convinzioni primitive superate sembrano aver trovato una nuova convalida . . .; al fine della nascita del sentimento perturbante è necessario . . . che le convinzioni superate ritenute indegne di fede si rivelino, nonostante tutto, rispondenti alla realtà" (88). In questa corrispondenza Freud constata "il dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato" (102). Questo oggetto serve a stabilire il grado di realtà e a capire se la sua presenza sia viva o meno, e se è in grado d'interagire con gli altri. Si tratta comunque di un sentimento spaventoso, che trae origine dal suo essere una cosa nuova, dal fatto che non è conosciuto, che è inconsueto: "il perturbante sarebbe . . . qualcosa in cui, per cosí dire, non ci si raccapezza" (107). Freud elenca nel saggio una serie di situazioni che possono dar luogo a questo sentimento: la ripetizione dell'uguale, il motivo del sosia, la telepatia, il ritorno perpetuo dell'uguale, l'animismo, e la paura della morte.

L'ambivalenza di significato posta dal titolo in tedesco, Unheimlich, si riflette in questo sentimento: "Unheimlich" è l'antitesi del sostantivo "Heimlich" che è racchiuso in esso, che lo stesso Freud considera intraducibile in altre lingue. Il significato è dato dal sostantivo "heim" che significa casa e da "lich" che lo completa come aggettivo, nel senso di confortevole, comodo o tranquillo; *heimlich/unheimlich*, si contrappone tra quanto ci è familiare e quanto ci è estraneo, perturbante. Heimlich è decritto nel vocabolario della lingua tedesca con due significati distinti,

[1]Sigmund Freud, Il Perturbante, trad. it. di S. Daniele, in Opere, IX (Torino: Boringhieri, 1977) 82. Lo stesso concetto è presente anche in L'Io e l'Es e Altri Scritti, in Opere, VII, a cura di C.L. Musatti (Torino: Boringhieri, 1977); Freud riprende e discute un articolo pubblicato da Ernst Jentsch, che per primo si pose il problema del perturbante e del sosia in termini scientifici: "On the Psychology of the Uncanny" (1906), Angelaki (London & New York: Routledge: 1995).

uno nel senso di "non straniero, familiare, domestico, fidato e intimo," e un altro come "nascosto, tenuto celato in modo da non farlo sapere ad altri o da non far sapere la ragione per cui lo si intende celare." Dice Freud: "la parolina Heimlich, tra le molteplici sfumature del suo significato, ne mostra anche una in cui coincide con il suo contrario Unheimlich. Ciò che è Heimlich diventa allora Unheimlich," da cui deriva che "tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e invece è affiorato; Heimlich è quindi un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione con il suo contrario Unheimlich. Unheimlich è in un certo senso una variante di Heimlich" (92). Dalla scoperta di questa presenza estranea si genera un sentimento di disagio, tutto ciò che è contrario alla normalità suscita timore, sospetto, inquietudine, perché risulta strano, non familiare e quindi non è accettato come fenomeno normale nella vita quotidiana. Freud individua nel ritorno perpetuo dell'uguale, caratterizzato dai luoghi, dalle circostanze, dalle persone, il sentimento del perturbante che, nel far riemergere costantemente la sua coazione a ripetere quanto egli rappresenta, mira intenzionalmente a coprire ogni indizio e traccia dei percorsi che ha già compiuto, e a creare una mancanza di orientamento. Il perturbante vive il suo disagio all'interno di un labirinto spaziale, che è in un certo senso anche temporale, perché per manifestare la sua attività ha bisogno di luoghi, di eventi reali: "La ripetizione involontaria rende perturbante ciò che di per sé sarebbe innocuo, insinuandoci l'idea della fatalità e dell'ineluttabilità laddove normalmente avremmo parlato soltanto di caso" (132).

Un'altra testimonianza sulla condizione tipica dello sdoppiamento, inteso come esperienza al confine con la morte, tra il sensibile e l'insensibile, ci è data da Carl Gustav Jung che, ripresosi da un infarto, racconta che riusciva a vedere se stesso, quasi un suo doppio, giacere inerte: "Posso parlare di questa esperienza soltanto come di un'estasi in cui il presente, il passato e il futuro sono una cosa sola."[2] Il doppio in psicologia comporta la distinzione che lo stesso Jung faceva tra una prima personalità, la personalità sull'Io, e una seconda personalità, una personalità piú ampia incentrata sul sé, su un diverso che si sovrappone e finisce per annullare ogni successiva personalità. In seguito Jung definisce i contenuti dell'ombra, sia essa personale o collettiva, un "processo di attualizzazione dell'Archetipo," che nascosto nella coscienza subisce l'irruzione improvvisa di un'ombra perturbante, perturbante perché oscura e carica di un profondo desiderio di morte. Il perturbante freudiano quindi può essere definito un elemento che qualifica l'ombra, in un certo senso, è in grado di dare ad essa delle caratteristiche sue proprie. Una di queste, purtroppo, è la "non identificazione" del suo carattere, che genera una sofferenza psichica nell'individuo.

[2]Carl Gustav Jung, Sogni, Ricordi e Riflessioni (Parma: Rizzoli, 1961) 35.

Per Aldo Carotenuto, "il perturbante rivela ciò che è tenuto nascosto e trasforma il noto in ignoto, il reale in fantasma inquietante. . . . I fantasmi, i mostri, non sono che personificazioni del nostro mondo invisibile, forme che accorciano le distanze che creiamo tra quotidiano e immaginario."[3] Il carattere "perturbante" della personalità produce un disagio interiore, la necessità di ogni individuo di avvicinare il suo mondo simbolico alla realtà. Se la dimensione simbolica è superata essa si traduce in realtà. Una volta che il perturbante irrompe nella realtà dall'universo simbolico in cui era stato relegato, si afferma come fantasma reale con cui si deve necessariamente fare i conti.

Da questi esempi risulta evidente il carattere specifico dell'elemento che causa il perturbante, ossia la rimozione e la successiva riemersione di qualcosa di sepolto, di antico o di primitivo. Alcuni critici e psicologi suggeriscono di tradurre il perturbante freudiano (Unheimlich), come "inusuale," che è l'equivalente in inglese di "uncanny," ma nella psicologia dell'arte si è preferito "perturbante." Anche Pirandello trova difficile descrivere il doppio, lo chiama in diversi modi, a seconda dei casi: l'estraneo, l'altro, l'ombra, il Gran Me e il Piccolo Me, e cosí via. Il sentimento del perturbante nasce da, e porta con sé, il contrasto e l'opposizione, fra qualcosa che sembra sicuro e può diventare infido, e che genera la paura. Da questo ribaltamento apparentemente inspiegabile, Pirandello trae le motivazioni che inducono i personaggi a sentire la loro crisi, come un fenomeno che non è naturale, che genera continuamente una condizione di spiazzamento e imprevedibilità. Il sentimento freudiano del perturbante si propone non soltanto come ispirazione tematica del tema del doppio nel lavoro di Pirandello, ma anche come referente formale, visivo, per una lettura completa della realtà, e della sua arte.

Per il nostro studio il termine "perturbante" si riferisce alle situazioni speculari che vivono i personaggi pirandelliani, per il loro disagio, per lo sdoppiamento a cui vanno incontro, ed indicherà la perdita d'identità, lo stato di alienazione, che riguarda il soggetto, l'Io, e il suo inconscio. La presenza improvvisa di una figura sosia, di un altro che vive una vita autonoma al nostro interno, rappresenta un'invasione dell'inconscio nel campo del conscio, un "ritorno del rimosso" che assume i tratti dell'invasato, del pazzo, come nel caso di Enrico IV, che in verità è "il manifestarsi dell'angoscia della morte, la quale, scansata in quanto lutto e dolore, si ripresenta reale, con la beffarda e ghignante figura del Sosia."[4] Ciò che è stato volontariamente escluso, rimosso, tutto quello che avrebbe dovuto rappresentare la vita normale, la vita familiare di

---

[3]Aldo Carotenuto, I Sotterranei dell'Anima (Milano: Bompiani, 1999) 108.

[4]L. Gudi-Buffarini, V. La Via, "Introduzione," Otto Rank, Il Doppio (Milano: Sugarco, 1994) 12.

Enrico IV, diventa tormento e perturbante. Egli vive costantemente un'altra vita, perché il doppio è la parte "altra" di noi, ciò che siamo ma che non conosciamo razionalmente.[5] Per questo i personaggi pirandelliani, ma in generale tutti i personaggi, che sono alle prese con il loro doppio, attraversano momenti di totale disorientamento. La presenza di una figura umbratile, perturbante, dà vigore a tutte le difese inconsce e consce, nel tentativo di proteggere ciò che dal profondo desidera affermarsi come desiderio dinamico di trasformazione.

Il doppio si presenta come una forma complessa, sfuggente e ricca di sfaccettature che comporta una lettura introspettiva dell'evoluzione e del significato di tutte quelle immagini popolari che sono tramandate dal popolo, fin dall'antichità, e da artisti, pittori e scrittori, che si affidano alla fantasia e al loro ingegno per descrivere il rapporto che ogni individuo intrattiene fra l'essere e l'apparire, fra l'Io e il mondo, fra l'anima e il corpo. In questo percorso sono raffigurati tutti gli aspetti che riguardano la duplicazione dell'uomo, la sua immagine, la sua ombra, come un ritratto di se stessi, che mira a manifestarsi non soltanto come genere letterario, ma anche a sottolineare la percezione di se stessi, del proprio corpo, del proprio volto, nel confronto quotidiano con se stessi e con tutti quegli esseri che lo rappresentano. Il doppio assume sfumature e significati diversi, ma mantiene le caratteristiche principali, come la nostra ombra, ma anche come il riflesso speculare, autonomo della nostra immagine, o come il nostro sosia.

Il perturbante è legato indissolubilmente al motivo del sosia, come è riscontrabile in moltissime opere letterarie. Il sosia, e in generale il doppio, è un motivo perturbante perché, secondo Otto Rank, rappresenta "un baluardo contro la scomparsa dell'Io, un'energica smentita del potere della morte," ma poi dopo il superamento di questa fase ottimistica, il doppio "da assicurazione di sopravvivenza diventa un perturbante presentimento di morte" (202). Il carattere di rimosso del sentimento perturbante ritorna alla luce con segno mutato da positivo a negativo. E questo accade spesso, come si vedrà, nelle novelle, nei romanzi, in alcuni personaggi che s'identificano con un'altra persona visibile, che assume la figura del doppio, per esempio Adriano Meis per Mattia Pascal.

La presenza costante del doppio consente di rappresentare il profondo io individuale e collettivo dei personaggi: da un lato essi sono alle prese con l'Io e dall'altro, constatano l'inconsistenza dell'Es, la presenza di un essere alieno, attraverso cui sentono l'opposizione di fenomeni contrari, nel loro costante desiderio di separare il conscio dall'inconscio, il bene dal male, la luce dall'ombra, per esorcizzare e conoscere meglio dal di dentro se stessi, per scoprire un sentimento speculare, che culmina nella paura della morte.

---

[5]Mario Trevi, "Introduzione" R. L. Stevenson, Lo Strano Caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde (Milano: Feltrinelli, 1991) 8.

I personaggi pirandelliani sono presi dal desiderio di conoscere il proprio aspetto fisionomico, e sono impegnati costantemente alla ricerca di sé, e a rapportarsi con il mondo circostante. Il viaggio introspettivo si presenta nell'oscillazione tra ciò che è contenuto in sé, e ciò che è presente all'esterno, nella società. Tutto questo travaglio è sottoposto all'inconscio, ad un essere alieno che determina la perdita di identità, e di razionalità nel considerare se stessi, e l'ambiente in cui si vive. Per esempio Vitangelo Moscarda è se stesso, e insieme un altro, che duplica la vita, come se vivesse la sua dualità per mascherare il disagio di vivere. Egli è affascinato dal doppio, e lo affronta, in modo piú o meno esplicito, con l'analisi di sé, o meglio dei suoi "sé" presenti come proiezione del suo Io. Pirandello è interessato a tutto ciò che rappresenta la conoscenza che è in noi, mentre noi tutti, paradossalmente, siamo attratti dalla conoscenza di tutto ciò che è fuori di noi. Questo perché quanto accade esternamente a noi appare evidente, non richiede uno sforzo, in quanto accade sotto i nostri occhi, mentre al contrario quello che è presente in noi, nel "sé" di ogni individuo, esige uno sforzo superiore, perché ci presenta "nudi" davanti allo specchio, il quale spesso riflette immagini, ricordi, aspetti, poco piacevoli, o troppo lontani dell'idea che abbiamo di noi stessi.

Pirandello considera la vita con una riflessione sull'arte, che gli permette il "riconoscimento" di sé, di ciò che di sé egli non conosce. Per questo non è un caso che egli opti per una figura del doppio, dall'aspetto magico, che crea un'aura di paura e di mistero intorno a sé: l'ombra, il sosia, lo specchio, intesi come proiezioni autonome del nostro Io. Non è necessario cercare di spiegare o trovare spiegazioni chiare per quello che accade, il fatto è che la presenza di un estraneo genera una sensazione di mistero, in quanto è vivo, e lo si vive con maggiore intensità nell'arte più che nella vita. I personaggi spesso non riescono a vedere la propria immagine riflessa nello specchio, in quanto il doppio si nasconde, non si lascia individuare, cedendo al suo lato malvagio, demoniaco, all'amore per se stesso. Pirandello riconosce alla tematica del doppio differenti sfumature: come la nostra ombra divenuta autonoma, come l'immagine doppia che è anche la nostra immagine allo specchio, come è esemplificato nel caso di Il Fu Mattia Pascal. La perdita dell'ombra, secondo Elisabeth Frenzel, nella letteratura moderna non connota piú la "perdita dell'anima," ma la "perdita dell'identità sociale," e questa si realizza appieno nel disfacimento e nella costruzione dell'identità di Mattia Pascal.[6] I contenuti dell'ombra di Mattia sono definiti, ricollocati nel luogo in cui si originano, se ciò non avviene, essi possono essere difensivamente scissi e proiettati fuori, su cose e persone esterne, che diventano "personificazione della nostra ombra." Con questa strategia, Mattia, pur

[6]Elisabeth Frenzel, Motive der Weltliteratur (Stüggart: Kröner, 1976) 123.

intrattenendo un rapporto intimo con un "altro non ben definito," si può illudere che esso non gli appartiene, vedendolo vivere in tutti coloro che son altro da lui.

Il doppio comporta la consapevolezza che il proprio essere e la propria realtà psichica sono il frutto di un elemento riflessivo, che Pirandello chiama coscienza, la quale si prefigura come un luogo in cui sono custodite le realtà psichiche (desideri, pensieri, idee, sentimenti, ecc.) che costituiscono l'unità dell'individuo stesso, il quale è conscio di vivere grazie ad esse, ma che considera separate dal mondo esterno, come fenomeni che si evolvono nel tempo, malgrado la sua volontà. La coscienza si presenta come uno stato di vigilanza che ha la capacità di percepire e di controllare gli stimoli sensoriali e i processi del pensiero, che mostra lo stato di essere presenti, cioè l'atto di essere consci. In ambito etico, Pirandello, si sofferma sulle peculiarità comportamentali di fronte a cui l'individuo distingue il bene e il male, e si comporta di conseguenza. Il personaggio esprime la presenza della sua coscienza, a vari livelli di conoscenza: la cognizione di se stesso e dell'ambiente in cui vive, e dal quale intende separarsi per una differenziazione psicologia e ideale; la cognizione di se stesso per identificarsi come un'unità vivente, come singolo Io, in un ambiente che identifica il mondo esterno come esterno al suo Io; e infine, la cognizione di sé nell'ambiente per una continuità di rapporto tra l'Io, il mondo esterno e il tempo.

L'Io è uno ed è sempre identico a se stesso sia nel rapporto con se stesso, sia nel rapporto con il mondo esterno. Se il personaggio vive contemporaneamente due situazioni egli sviluppa due coscienze parallele, quindi non vive una condizione normale di una sola coscienza. Per questo è naturale che egli vada incontro alla mancanza di un'identità precisa del suo Io, perché l'Io non può essere sempre uguale a se stesso nei vari momenti, senza subire modifiche, perché ciascuno di noi vive e invecchia non soltanto dal punto di vista fisico, ma anche e soprattutto da un punto di vista psichico, in quanto acquisisce nuove nozioni dal mondo esterno, anche se apparentemente è visto come una forma che non cambia.

Aldo Carotenuto scrive che:

> Gli altri, infatti, non incontrano il nostro corpo, ma la sua immagine, e noi non incontriamo corpi, ma le loro immagini. E di quest'immagine siamo schiavi. Tuttavia, l'identità è sempre in qualche modo "doppia," perché consiste in un gioco continuo di integrazione e alienazione, di identificazione e differenziazione. Nel momento in cui riconosciamo la nostra interezza nell'immagine riflessa nello specchio, il nostro diventa un giudicare, un porre fuori, un'appropriazione/espropriazione. L'immagine costituisce pur sempre un riflesso della nostra interiorità, ma esattamente nello stesso istante essa è esteriorità, è il doppio, il corpo-casa che

> abitiamo e che possiamo sentire familiare o estraneo, in cui spostiamo, eliminiamo o introduciamo oggetti che a quel punto non sono piú cose, ma significati affettivi. In questa dimensione simbolica prende forma l'identità."[7]

Il personaggio è consapevole che l'immagine e il corpo dipendono dalla realtà esterna, sono valutati in base ai parametri della società, al ruolo sociale, allo spazio in cui vive, e al tempo attuale. Quando Pirandello fa ricorso al tempo trascorso, egli valuta la capacità di memoria di ogni singolo personaggio, in quanto un personaggio ben allineato secondo i parametri di spazio e tempo è in grado di riconoscere la propria identità, e quella delle persone che costituiscono il suo ambiente, e sa esattamente qual è il suo ruolo, nel momento in cui lo vive. La separazione fra Io e mondo esterno è una condizione necessaria per uno stato di coscienza normale, la quale si presenta alterata e discontinua nel rapporto con la realtà; nel personaggio la rappresentazione del mondo esterno si sovrappone a quella del mondo interno, non su due linee parallele in rapporto l'una con l'altra, ma su due piani diversi, in questo caso il doppio rappresenta la scissione dell'Io, da cui il nome schizofrenia dal greco *schizo*-diviso, e *fren*-mente. I personaggi pirandelliani sentono di vivere un loro mondo che è diverso da quello reale, che è la causa del loro disagio. Vitangelo Moscarda vive costantemente e contemporaneamente due situazioni di qualità di coscienza perché vive uno sdoppiamento di personalità, ossia una dissociazione della personalità, per cui possono coesistere in lui uno, due, varii momenti di rapporto con il mondo esterno. Mattia Pascal cambia l'identità dell'io in una nuova persona, che si rivela essere un'alterazione del rapporto di continuità con la realtà.

Pirandello si affida all'arte, in particolare al teatro, per esprimere tutte le suggestioni di alterità, in quanto il teatro è in grado di oggettivare il mondo reale, mettendo a disposizione del drammaturgo, del regista, degli attori, e poi del pubblico, un materiale vivo, attuale, che è dato dalla stessa materia di questo reale, fatto di persone, di volti, di espressioni, di luce, di suoni, di spazio, che offre mondi alternativi rispetto al reale, in cui l'esperienza artistica raggiunge effetti "perturbanti" in grado di riportare a galla zone oscure, mettendole in luce, dando ad esse un corpo visibile, personaggi che pensano e vivono malgrado i loro affanni. In seguito Pirandello perfeziona questo processo osmotico nel suo teatro condensandolo in uno spazio globale, pieno di colori e di suoni, nel suo divenire, nel movimento vitale dell'accadere, come accade nella realtà, ma tuttavia un teatro che è dalla realtà profondamente diverso. I tasselli di vita forniscono il materiale teatrale, modernizzano il mito dell'uomo fondendolo nel sogno, l'elemento poetico, entro il quale la percezione della realtà è costruita in maniera doppia, per farne uno strumento che può aprire un varco piú vero tra l'aldilà e l'aldiquà della realtà offerta dal doppio. Pirandello

[7]Aldo Carotenuto, "Il corpo tradito," Amare Tradire (Milano: Bompiani, 1997) 132.

attraverso la sua arte, il suo incessante indagare sul pensiero umano, scorge la matrice da cui scaturisce il doppio, le tante realtà costruite dall'uomo. Si tratta di una sintesi tra mondo reale e mondo artistico, tra lo sdoppiamento, nel duplice riflesso dell'altro, della sua "ombra," e la realtà fantastica in cui quell'altro sé rappresenta il doppio dell'Io. I personaggi sono costretti a sopportare una concentricità di sentimenti, a confessare i loro lati oscuri, a rappresentare la "perturbanza" che è divenuta la loro vita. Essi vivono costantemente il doppio nel doppio, perché la materia di cui sono composti è fatta di un amalgama di contrari, di spaventose confessioni, e di magiche realtà. Pirandello si riferisce costantemente alla macchina uomo, a un altro se stesso in un'altra realtà, che parla della sua metamorfosi: "Se l'io cosciente dorme, il suo doppio si risveglia e agisce."[8] Nell'arte un personaggio può morire o rinascere, essere immortale, innamorarsi di sé, lottare e comprendere, rifugiarsi e riappacificarsi con la realtà. L'Arte, doppio di vita, apre il suo occhio sull'esistenza, e ci ravvisa che essa è la dimora ideale del doppio di cui siamo portatori; è il luogo in cui il doppio è esaminato sotto una lente umoristica nel suo desiderio di realizzarsi altrove.

[8]Erwin Rohde, Psiche. Culto delle Anime e Fede nell'Immortalità presso i Greci (Bari: Laterza, 2006) 214.

1.3 L'umorismo.

L'umorismo di Pirandello nasce da una duplice crisi storica e culturale: la crisi storica e sociale dell'Italia, e la crisi della cultura positivistica in Europa, con la caduta dei valori e delle certezze acquisite. Questo periodo che vede il crollo dei miti della ragione, della scienza e del progresso, recepiti nella cultura contemporanea del decadentismo, si rivela fondamentale nel confutare le verità assolute. Questo aspetto storico culturale esprime un uomo che non è piú in grado di conoscere e di padroneggiare il mondo esterno anzi, con l'inizio della sfiducia nelle certezze istituzionali, egli non conosce piú se stesso e non si appartiene. Da qui nasce il relativismo di Pirandello, che nel linguaggio teatrale, definisce la vita una "buffoneria," una "fantocciata," una "pupazzata." In questa ottica sociale e filosofica, la vita e la morte assumono le caratteristiche di vere e proprie metafore euristiche della crisi della soggettività, da cui s'eleva forte la risata dei grandi personaggi pirandelliani (Mattia Pascal, Vitangelo Moscarda, Enrico IV, Leone Gala, Ciampa, Baldovino, Laudisi, Lori, il Padre), che non usano mezzi termini per definirsi buffoni. Il riso sarcastico e anticonformista di chi commisera ridendo e ride commiserando, parafrasando la definizione del teorico Theodor Lipps, citata da Pirandello ne L'Umorismo, ci indica che i personaggi se ne infischiano delle sovrastrutture sociali, e che lo scrittore dovrà farsi carico di rappresentare il lato umoristico della loro esistenza.

Pirandello venne accusato di cerebralismo o intellettualismo, per l'impegno razionale nell'analizzare un accidente, un pensiero che, come afferma egli stesso, è l'aspetto fondamentale della sua arte, in quanto si rifà al suo concetto descritto ne L'Umorismo: mentre lo scrittore mostra il fatto con l'aiuto della riflessione, con sentimento, e lo critica con la ragione (cioè lo rappresenta con un'analisi razionale che è il contrario del sentimento), per distruggere tutto quello che il sentimento ha presentato, il suo personaggio, poiché vede le cose con il sentimento del contrario, è costretto a rappresentare con la passione tutte le apparenze, le falsità del mondo. La rappresentazione della realtà è concepita attraverso la riflessione, perché soltanto attraverso di essa si possono capire i lati oscuri dei personaggi. Pirandello vede "la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento; smontarlo per vedere com'è fatto; scaricarne la molla, e tutto il congegno striderne convulso,"[1] e ci mostra che è compito dello scrittore di notare tutto ciò che è sgradevole nel comportamento dei personaggi. Ed è sempre la riflessione che ci permette di coordinare, accostare e comporre i vari elementi che costituiscono la realtà, senza essere coinvolti nel vortice delle sensazioni e dei sentimenti. Pirandello scrive:

[1]Luigi Pirandello, L'Umorismo (Milano: Mondadori, 1992) 195.

> Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata di abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso cosí, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunta un avvertimento del contrario. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi cosí come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata cosí, nascondendo cosí le righe e le canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto piú giovane di lei, ecco che io non posso piú riderne come prima, perché appunta la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, piú addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo sentimento del contrario. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico. (196)

La riflessione studia i lati contrari della realtà, non si lascia condizionare dal sentimento, ma è essa stessa uno specchio della vita, davanti al quale l'uomo si rimira, e si pone davanti a ciascuno come un giudice, per analizzare i fatti, le circostanze, i personaggi, con obbiettività e imparzialità, scomponendo i fatti, le circostanze, i personaggi, per come essi sono: da questa "scomposizione" nasce quello che Pirandello chiama l'"avvertimento" del contrario, che rileva il contrasto tra la realtà e l'apparenza. L'umorismo pirandelliano coglie due aspetti fondamentali: un aspetto comico, che deriva dall'avvertimento del contrario, che è fuori dell'uomo ed è quindi visibile, per cui tutti possono coglierlo; e un aspetto umoristico e drammatico, che deriva dal sentimento del contrario, che è all'interno dell'uomo, ma che non può essere colto se non attraverso la riflessione. Il compito dello scrittore umorista è quello di smascherare tutte le vanità che fanno parte dell'animo umano, dall'illusione di aver scoperto i fondamenti della vita, al dramma che essi sono vani. Attraverso la riflessione Pirandello coglie l'aspetto normale o anormale della vita, e tutti gli atteggiamenti dei personaggi, soprattutto quelli che sono nascosti nell'animo. Il nostro scrittore quando analizza i fatti con la riflessione, con il "sentimento del contrario," si pone "dentro" e da dentro vede come vive, e come si comporta il suo personaggio, come se ne fosse "fuori." Mentre l'avvertimento del contrario scompone la realtà, il carattere del personaggio, con il sentimento del contrario, entra nel suo animo, e ricompone la verità della sua realtà. Pirandello effettua questo percorso continuamente, e non può fare a meno di vivere uno sdoppiamento parallelo a quello dei suoi personaggi: si vede in loro con loro, e nota da fuori tutto quello che accade dentro. L'umorismo quindi si rivela essenziale per capire il processo

della rappresentazione della realtà, sia nella forma narrativa, sia nella forma teatrale, per cui occorre ribaltare il concetto che noi abbiamo di normalità-anormalità nel definire i comportamenti dei personaggi.

Questo modo di leggere la realtà, che è l'umorismo, è maturato in Pirandello attraverso una conoscenza generale della psicanalisi, soprattutto ha influito la scoperta dell'inconscio da parte di Freud, e la lettura di tre testi fondamentali: il Saggio sul Genio dell'Arte (1883), di Gabriel Séailles, in cui trovò il suggerimento che noi non percepiamo le cose per come esse sono, le apprendiamo per come ci appaiono, a seconda della nostra cultura, della nostra posizione sociale, e della nostra mentalità, e dell'ambiente in cui viviamo; Le Alterazioni della Personalità di Alfred Binet (1892), da cui Pirandello formò l'idea che la personalità dell'uomo non è una, ma molteplice: i suoi personaggi si sdoppiano, perché sono dissociati dalla realtà, e quindi sono contemporaneamente "uno, nessuno, e centomila;" e infine, Le Finzioni dell'Anima di Giovanni Marchesini (1905) dal quale Pirandello trasse l'idea che non esistono valori morali assoluti, ma che l'idea del bene e del male, del dovere, di tutte quelle ossessioni mentali che condizionano l'uomo, sono semplici "credenze" a cui Pirandello darà il nome di "forme."

L'umorismo è presente in tutti gli aspetti tematici dell'opera di Pirandello, è l'elemento fondamentale nella sua incessante rincorsa per comprendere la verità, nel suo andare oltre le apparenze, liberandosi dalle "maschere" e dai condizionamenti sociali. Egli parte dal principio che l'uomo non riesce a trovare una parola che abbia per tutti lo stesso significato, e allo stesso tempo una realtà che sia valida e uguale per tutti. La parola ha perso il suo significato universale perché ognuno le conferisce il suo significato. Pirandello afferma che:

> L'uomo è la bestia piú infelice, perché è complicato e il risultato è che se canta una calandra, se canta un cardellino, tutte le calandre, tutti i cartellini del mondo, e sono tanti, subito li capiscono, e magari rispondono e mille voci si intrecciano in coro. Invece l'uomo, con tutta la sua intelligenza e sapienza, con tutte le sue lingue e dialetti, se prova a farsi capire, sia pure da un altro solo uomo, non ci riesce.[2]

Questo stato d'infelicità si spiega con l'incapacità dell'uomo d'identificarsi con la propria personalità. La verità, o ciò che si crede che sia, è sempre in bilico tra finzione e realtà.

---

[2]Luigi Pirandello, Saggi, Poesie, e Scritti Vari (Milano: Mondadori 1977). Intervista a Pirandello pubblicata su Il Tevere del 7-8 ottobre 1936. L'intervista a Pirandello prosegue con il progetto del "suo libro testamentario," che si sarebbe dovuto intitolare: "Informazioni sul mio volontario soggiorno sulla terra," che non poté scrivere; il suo proposito rimase consegnato a quella che fu la sua ultima intervista, ora raccolta in Interviste a Pirandello, a cura di Ivan Pupo (Catanzaro: Rubettino, 2002).

In questa ricerca scopre che l'io si disgrega, e prevalgono precarietà interiore e solitudine. Come è dimostrato ne Il Fu Mattia Pascal, non dobbiamo escluderci dal gioco della vita. Se è necessario, ciascuno, oltre a recitare ogni giorno una parte in società, deve scavare in se stesso, per ovviare alla forma imposta dagli altri. Ma non tutti i personaggi seguono questa lezione, alcuni si rifugiano nella follia e nell'oblio, altri la rifiutano perché troppo dolorosa. La vera soluzione del dramma umano, se c'è, è situata nella ricerca interiore, dove realtà e apparenza spesso si confondono.

La crisi e il travaglio psicologico impongono ai personaggi la ricerca di una nuova chiave di lettura della realtà, tra ciò che è e ciò che sembra, tra ciò che è profondamente reale e ciò che non lo è, tra verità e finzione permane l'impossibilità di comunicare i propri sentimenti. Pirandello come scrittore non crea un mondo "di fuori" ma "da dentro," [3] egli scruta dentro, nelle piccole realtà quotidiane dei suoi personaggi, i lati oscuri della vita. Per raggiungere questo obbiettivo si avvale di un "intimo processo psicologico" (SI 222), che egli chiama umorismo. L'umorismo è quindi un discorso dialettico che facilita la lettura della realtà, che permette di costatare con quanta facilità ogni individuo si prodiga per apparire diverso da quello che è. Pirandello ricostruisce la realtà, pezzo per pezzo, attraverso una lettura umoristica dei personaggi, aggiungendo alle scoperte della psicanalisi, il suo interesse per tutti quei fattori culturali e sociali che avvengono quotidianamente, malgrado la volontà di ogni individuo di celarli.

Questa concezione di vedere la realtà si confà a quella personalissima filosofia, riassunta nel concetto vita-forma, in cui la forma, cioè la personalità di un uomo sono tante, e si nasconde dietro la maschera perché non può o non vuole piú lottare contro la società, e sotto la maschera c'è la vita, che scorre in perpetuo divenire:

> La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. . . . In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano piú acuti e

[3]Luigi Pirandello, Saggi e Interventi (Milano: Mondadori, 2006) 1016. SI, d'ora in poi nel testo.

> piú penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la finzione colorata dei nostri sensi, oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. . . . La vita allora, che si aggira piccola, solita, tra queste apparenze, ci sembra quasi che non sia davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? Come portarle rispetto? (SI 939-40).

Questa percezione rileva gli aspetti esterni della realtà, anche l'uomo, al suo interno, manca di unità e di compattezza, è soggetto a sfaldarsi e a disgregarsi in frammenti incoerenti. Egli infatti tende inesorabilmente a fissarsi, a irrigidirsi in una forma, che si presenta sotto l'apparenza di un'immagine unitaria, organica e compatta. Ma tutto questo è smontato dal momento che ogni uomo scopre prima o poi, che tutti coloro che ci osservano, ci attribuiscono una forma diversa da quella in cui noi stessi ci riconosciamo, senza contare, che la società, con le sue regole c'impone una "maschera." Cioè ognuno si costruisce continuamente una forma che con il tempo ci soffoca e ci rende insopportabile l'esistenza, e che per Pirandello "l'idea fondamentale della mia arte, il costruirsi" (SI 1405), è una condizione cui i personaggi non rinunciano. Ne consegue che ognuno tende a deformare la realtà secondo la propria visione del mondo, e l'immagine di ciascuno, ciò che si ritiene della propria realtà, cambia con il mutare della prospettiva. Le persone si "riconoscono" e si "rispettano" soltanto quando vivono (o credono di vivere), protetti dall'ipocrisia delle istituzioni, delle ideologie, e delle regole che l'uomo stesso si è dato, e che tengono uniti questi frammenti in una apparenza, dietro la quale scorre sempre inarrestabile la vita. Nonostante ogni sforzo per darsi una forma, l'uomo non riesce ad orientarsi nel labirinto delle apparenze, né a riconoscere ciò che è racchiuso in quelle forme di cui egli è il responsabile, e il prigioniero. Per questo si dibatte, nella trappola dell'apparenza, impotente, ed è costretto a subire quelle regole che sente false, ma che rappresentano la sua unica possibile identità.

Il doppio pirandelliano si presenta come la rappresentazione di una serie di realtà non ben definite, diverse fra loro che oppongono la forma alla vita. Per Pirandello la "forma" si oppone e blocca il flusso della "vita." Il personaggio pirandelliano scopre che non può vedersi vivere – vedere se stesso allo specchio – sarebbe come se egli uscisse per un momento da se stesso per vedersi dal di fuori come se fosse un altro, per vedere il contrasto tra la realtà vera, la vera vita, e la maschera (la falsità del suo ruolo) che è costretto a portare per vivere in società. Il mondo è basato sul contrasto tra la vita, che è in continuo divenire, e la forma, che è una specie di sistema

sociale, di legge esterna in cui l'uomo cerca di fermare e fissare la vita. Il personaggio si forma in questa problematica esistenziale, si esalta nel ricercare continuamente un'identità, l'unità del proprio io, che dia una forma stabile al proprio essere. E che una "forma" – la quiete raggiunta – si rivela anch'essa un'illusione: se il personaggio si vede costretto ad atteggiarsi come un fantoccio, quindi a subire la sua forma, e perché non può farne senza, anche se fa di tutto per contrapporsi all'estraneo che ospita, a sua insaputa. L'uomo è prigioniero delle sue forme, degli schemi sociali in cui si rinchiude o da se stesso o per opera della società. A volte succede che alcuni personaggi vogliono abbattere queste forme e cercare la vera vita, ma mentre lo fanno si accorgono di non essere in grado di comunicare con gli altri, si sentono soli e cosí, quando si accorgono del loro fallimento, non hanno altra via d'uscita che il delitto, il suicidio, oppure fingersi pazzi, ed esprimere liberamente le loro idee, o accettare rassegnati la loro condanna. E questo è maggiormente enfatizzato nel teatro, in quanto il palcoscenico è un mondo finto, su cui irrompono personaggi vivi, cioè "maschere," riprendendo la consuetudine del teatro greco di fare indossare agli attori una maschera che indicasse subito l'aspetto comico o tragico del personaggio. La maschera rispecchia lo sdoppiamento del personaggio pirandelliano che ha metabolizzato il dramma del suo disagio esistenziale. Il teatro è il luogo simbolo nel quale si materializza la falsità delle apparenze sociali: i personaggi cercano la vita vera, invece sono costretti a vivere in un mondo falso, nel mondo delle maschere, e a comportarsi come dei fantocci.

Al centro della concezione pirandelliana c'è il contrasto tra apparenza e sostanza, la sua personale riflessione sull'esistenza, il ruolo dell'uomo nella società e il destino che lo attende, per concludere che non vi è alcuno sbocco positivo alla crisi che coinvolge e sconvolge i singoli individui, il tessuto sociale e le istituzioni. In questo pensiero si forma il suo pessimismo radicale, che gli permette di osservare in maniera lucida e penetrante tutti gli aspetti di spersonalizzazione e d'alienazione dell'uomo moderno, senza la prospettiva di una concreta possibilità di cambiamento o di riscatto. Il pessimismo pirandelliano nasce dalla vita e non dalla morte, o dalla coscienza della morte. I personaggi sono sempre tragici e grotteschi, e sono definiti "maschere nude" perché sono prive di una vera realtà, che è nascosta dentro noi, tranne quella che appare di fuori (falsa, maschera), che ci fa capire che la vera realtà dello spirito, se c'è, non ci è permesso di conoscerla, e in questo consiste il suo pessimismo assoluto. Le maschere nude rappresentano un ossimoro tutto pirandelliano: l'uomo è un'immagine, una maschera, che si è dato, o che gli è stata imposta, nella quale scopre la nudità, di essere una maschera smascherata. Per questo egli desidera liberarsi della forma stereotipa che rappresenta, anche se è difficile riuscirci, in quest'ansia si ravvisa l'affanno a cui va incontro nel denunciare il

sistema sociale. L'eroe pirandelliano sa di essere inadeguato alla vita, fin dalla nascita è condannato a sentirsi sempre un "diverso." Egli ha paura di scoprire un giorno o l'altro che tutto è un'illusione e che ciò che lo divide dalla realtà è costituito soltanto da un piccolo "squarcio nel cielo di carta."

L'illusione della realtà riflette la presenza del doppio, o dei tanti doppi che vivono la nostra vita, per il fatto che sono in grado di generarsi da sé, e che tutti i tentativi per definirli sono vani. I personaggi manifestano aspetti psico-somatici inquietanti, disturbi psichici, ma che non assumono completamente un carattere patologico, la loro sofferenza è soprattutto l'espressione di un disagio psicologico. La presenza del doppio impone un confronto con la realtà, con la perplessità di non essere quelli che crediamo di essere. Il doppio non può essere isolato dal corpo; tra il corpo e l'immagine si percepiscono realtà che lasciano filtrare sentimenti, emozioni e credenze reciproche che considerano la vita attraverso modelli mentali, ossia gli "occhiali" attraverso i quali ognuno guarderà se stesso ed il mondo che lo circonda. In qualsiasi momento Pirandello ci offre sempre una lettura umoristica della realtà, di chi scrive, di chi vive, di chi nasconde la realtà agli altri e a se stesso. Lo stesso avviene per se stesso nel suo duplice ruolo di scrittore, che vede sorgere il suo doppio, l'altro, il professore, l'uomo di famiglia, come accade ai suoi personaggi, anche se come scrittore egli tende a mimetizzarsi nel testo e, a volte, a fuoriuscirne per lasciare sole le sue creature. Egli appare uno scrittore muto, un'ombra, ma anche allora è chiaro che egli sorveglia costantemente tutti i suoi personaggi con amore paterno.

1.4 Il doppio come fonte d'ispirazione.

Nel suo scandagliare le peculiarità del doppio Pirandello analizza le diversità e le disuguaglianze, e tutte quelle forme che contribuiscono ad alterare la nostra personalità. In questa attività egli si è avvicinato a quello che è uno dei temi fondamentali della psicanalisi: la scissione dell'animo umano, tra rigore e controllo da una parte, sregolatezza e passione dall'altra, che rappresenta il paradosso della società, per la quale la cosa fondamentale è l'apparenza, dietro alla quale si cela ogni tipo di malefatte e nefandezze, nella pretesa di perbenismo, tipica della società borghese post-risorgimentale.

Il rapporto di Pirandello con la figura del doppio è di natura sistemica, a prescindere dalla sua volontà di escluderlo. La scoperta di due o piú personalità, lo porta a sperimentare in forma paranoica un'altra realtà, quella dello scrittore onnisciente, sempre presente dentro e fuori della sua opera, in cui gli altri, tutte le altre personalità che egli vive, sono il risultato di momentanee percezioni. Questa visione soggettivistica delle cose si esprime attraverso un solipsismo alienante, schizofrenico, ai limiti del demenziale, che si esprime con la capacità di sdoppiarsi continuamente per difendersi dalle assurdità della vita. Soltanto sdoppiandosi nello scrittore egli è in grado di sopportare gli sguardi e i giudizi altrui.

Pirandello ha maturato la convinzione che in ognuno di noi convivono due forze contrastanti. Nel 1893 scriveva alla sua futura moglie Antonietta: "In me ci son quasi due persone, tu ne conosci una; l'altra, neppure la conosco bene io stesso."[1] Un'intuizione precoce che si allinea alla definizione in chiave psicanalitica del "Io e super Io." Il tema del doppio è rappresentato dalla scissione della personalità; il nostro autore avverte che questa scissione è governata in momenti diversi da forze opposte, che non mancherà di sviluppare nella narrativa e nel teatro.

Lo stesso tema schizofrenico è menzionato nei "Dialoghi tra il Gran Me e il Piccolo Me" (1895): "Io mi sento, mi sento veramente un estraneo su questa terra,"[2] che sottolinea l'angoscia e il carattere paradossale di vedersi con ironia in uno stato ossessionante di disperso, all'interno di una cultura e di una società romana che sottovaluta la fonte della sua ispirazione.

La memoria del suo io coscienziale riporta alla luce la realtà di una doppia vita racchiusa in un solo corpo, che invecchiando prepara la fine per entrambi. Se il corpo muore, muore con esso anche la coscienza, o almeno la consapevolezza di sentirla come tale. La finzione del

[1]Luigi Pirandello, Taccuino di Bonn, a cura di Corrado Alvaro, pubblicato nel 1934.

[2]Luigi Pirandello, "Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me," Amori senza Amore (Milano: Mondadori, 1995) 165.

piccolo io non è altro che la metafora rassicurante dell'inconscio, questo io "grande" che non conosce se stesso. Un uomo senza memoria è un uomo che non sa di tradire la propria coscienza, anche se il tradimento lo aiuta a sopportare la vita. Per questo la ricerca della verità è una questione strettamente privata che gli permette di capire il diverso in sé, d'intendere il piccolo io, che è in sé, il quale non ha interesse a emergere, perché rischierebbe la morte o la follia.

A questa sensazione fa eco la lettera adolescenziale di Pirandello a sua sorella Lina (31 ottobre 1896), nella quale confessa che "in certi momenti d'abbandono" si sente come posseduto, "insensato," con il desiderio di mettere fine alla sua esistenza, e dall'altro, è preso da un rimorso, chiede quasi perdono del suo sfogo, e per suggellare la gravità della confessione, la prega di distruggere la lettera. Questa confessione riporta i sintomi di una lacerazione schizofrenica e paranoica, e si presta a veicolare i misteri della psiche, che egli sente "nel profondo del suo corpo." Pirandello non condivide la vita segreta dei suoi organi che influenzano i suoi umori: organi che non ubbidiscono piú al corpo, ma che assumono un'identità autonoma, sono capaci di esistere per conto proprio, distaccati dal tronco.

Pirandello aveva repulsione per la sua vita animale, detestava il fatto che i suoi organi rispondessero prima di tutto a funzioni biologiche, si sentiva sfruttato, soggetto ad essi per sopravvivere. Gli organi testimoniano l'angoscia e l'inconsistenza del proprio Io, e sono considerati compagni sfortunati che condividono un destino comune, quasi perverso. In questa dicotomia l'Es, in preda alle pulsioni del piacere/dispiacere, ha il compito di rimuovere gli equilibri sociali simboleggiati dal Super-io e dall'Io; nella rimozione delle identità, le diverse personalità s'incontrano per discutere sul proprio destino, ognuna per difendere il proprio ruolo: il Super-io per salvaguardare le apparenze è soggetto a travestimenti paradossali, ad essere una marionetta, mentre l'Io, ogni qual volta è posto sotto esame, sfugge alla realtà, e si sdoppia di continuo in nuove identità.

È evidente che Pirandello costruisce a sua difesa una "strategia del doppio" come fonte d'ispirazione, in grado di aiutarlo ad analizzare gli "speciosissimi" casi di cui è composta la realtà. Egli non si oppone alla presenza di un altro, anzi l'accetta come una realtà da vivere, anche se trasforma la sua vita in una realtà maniacale, in un teatro vivente, nel quale celebrare quotidianamente la propria esperienza di vita e d'arte. Questo stato critico risponde ad una delle sue celebri formule, per la quale alla fine "l'arte vendica la vita." Da una circostanza avversa egli intravede la possibilità di razionalizzare questo stato di follia, e di renderlo accessibile anche agli altri, perché egli è sicuro che la vita è di gran lunga superiore alla fantasia, e che quando l'uomo-autore è in crisi, non deve fare altro che guardare dentro di sé per scoprire quanto egli non si

conosca mai abbastanza. È cosí per il suo caso, e sarà cosí per tutti quei casi tristi della vita che egli descriverà sovrapponendo fatti autobiografici a fatti realmente accaduti ad altri, al fine di esaudire al meglio "le ragioni del racconto," perché in verità Pirandello antepone il suo ruolo di scrittore a quello di osservatore privilegiato della società. "L'arte non è né può essere semplice conoscenza" (SI 825), essa ha il compito di rappresentare la vita, e quindi è necessaria per comprendere la realtà, anche se Pirandello afferma che "la realtà non esiste," perché "la realtà non che è una continua illusione" (SI 1181), "qualcosa che noi modelliamo attraverso la forza della nostra immaginazione" (SI 1408); quella che noi viviamo ogni giorno non è altro che la rappresentazione della nostra inconsistenza. Ciononostante egli programmava la sua giornata con rigore monacale, rispettando gli orari, nel suo lavoro detestava qualsiasi errore o variante, e le sue correzioni erano proporzionali al gusto della citazione. Alla piú piccola esitazione, al primo errore di battuta a macchina, nel ricopiare un manoscritto, prendeva il foglio e lo gettava nel cestino; e cosí anche la nascita di un doppio plagiatore della sua vita, della sua arte doveva osservare le sue ferme regole.[3]

Questo aneddoto acquista un ulteriore significato simbolico, attraverso un atteggiamento schizoide, di sofferenza, per la sua smania di rigore, e per la sua volontà a ridurre al minimo la parte d'improvvisazione e di casualità nel suo lavoro. Tutta la produzione artistica è rappresentativa di esperienze personali che sono conservate nel suo inconscio, in parte rimosse, perché aveva scelto volontariamente di ometterle, o represse, perché se ne dimenticava casualmente. Ma Pirandello, nonostante il suo rigore, non dimentica niente, e tutto riaffiora prima o poi. Egli stesso afferma di sé "Io sono figlio del Caos e non allegoricamente, ma in giusta realtà" (SI 55, "Frammento d'autobiografia," 1893). Egli ammette però che la sua venuta al mondo è dovuta alla casualità, ad un'intrusione nella realtà di un elemento estraneo, che si è mescolato alla vita, per cui egli non può definirsi un'unità sempre uguale, ma in continuo divenire, a seconda degli eventi. Qualsiasi figura che si propone di rappresentarlo, deve essere anch'essa casuale, anche se egli sa che questa figura è il frutto delle nostre "costruzioni," e che quindi pre-vede i rapporti con gli altri. Nella "Nota autobiografica" egli ammette:

> Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la

[3]L'aneddoto è citato da, L'Uomo Segreto. Vita e Croci di Luigi Pirandello (Milano: Mondadori, 1932) 98. L'Uomo Segreto, d'ora in poi nel testo. Per quanto riguarda le referenze biografiche riportate in questo studio è stato privilegiato quanto riportato dal Nardelli. Per un Pirandello che non sa parlare di sé se non attraverso la sua opera, abbiamo consultato Il Taccuino Segreto, come lavorava nel suo laboratorio di scrittore, che copre il periodo dalla maturità fino alle soglie della morte. Per il giudizio critico sulla persona e sulle opere di Pirandello si è considerato la biografia di Gaspare Giudice, Luigi Pirandello (Torino: U.T.E.T., 1963).

> stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria. Chi ha capito il giuoco, non riesce piú a ingannarsi; ma chi non riesce piú a ingannarsi non può piú prendere né gusto né piacere alla vita. (SI 1109)

Ma il doppio per sua natura deve conformarsi alla casualità, come la vita, deve ubbidire a fattori imprevedibili, ad eventi casuali, come la nascita, la morte e lo scorrere del tempo, e a tutto ciò che costituisce la realtà. Il doppio, qualsiasi proiezione di noi stessi, rappresenta uno o vari momenti coscienziali, anche quelli dovuti alla casualità, come momenti radicali della vita che servono per "differenziarsi" e per costruire la propria singolarità. Questi momenti critici della vita presentano un Pirandello che crea continuamente immagini di sé sdoppiate che lo raffigurano distanziato dalla realtà, per l'improvvisa apparizione di un io estraneo che s'identifica con tanti io, tanti, quanti sono le realtà che testimoniano della sua disavventura terrestre. Egli scopre che il doppio si forma a sua insaputa, anche per motivi casuali, e imprevedibili, al pari di un io rigeneratore di altri io, impegnato ad oggettivare la realtà, a rendere visibile i caratteri latenti che sono presenti nella sua coscienza, sotto forma di casi imprevedibili, per esempio, anche attraverso personaggi che appaiono instabili e isterici. Il doppio assume perciò una forma flessibile, intercambiabile, ed è il frutto di un giuoco sado-masochistico fra scrittore e personaggi.

Pirandello individua nei momenti cruciali della vita la difficoltà di rapportarsi con la realtà, per cui essa appare sempre distante, diversa, da quello che è, per questo incita ogni suo personaggio ad esaminarsi per comprendere i motivi che hanno dato luogo alla sua depersonalizzazione. Egli riprende tutti i lati contrari della realtà, e si sofferma sui motivi di tanta irrazionalità che nascondono la verità di un essere che è animato da sentimenti irrazionali, nonostante il suo desiderio di razionalizzare l'irrazionale, e di far apparire come vero anche ciò che non è. Nei racconti sussiste sempre un'aura di mistero, una certa zona sommersa in cui la realtà rimossa, quella riportata alla luce dalle ragioni del racconto, serve a sconfiggere lo spirito maligno che lo ha generato, e a dare un senso di verità alla persona o alla cosa rappresentata.

Il doppio contiene in sé una condizione esorcistica e magica di tramandare il mistero della vita, al pari di un medium mostra la presenza di un altro, una figura perturbante, che congiura a sua insaputa. La capacità di apparire e sparire, l'onnipotenza di moltiplicarsi, conferiscono al doppio le proprietà di una sostanza magica, che evoca riti propiziatori ed evocatori, che è in grado di riportare alla memoria i fantasmi come veri, come quei fantasmi che il giovane Luigi aveva ritenuto durante le sedute spiritiche con la "maga" Maria Stella, donna di servizio in casa Pirandello, dalla quale aveva appreso a gestire la superstizione che incombe sui

fatti della vita. La vita è correlata alla morte ed è raffigurata attraverso un alone magico che scuote gli animi dei vivi, come se i personaggi potessero riprodurre e vivere nel presente, la stessa magia, lo stesso terrore, e il mistero del passato. La trasfigurazione del doppio si avvale della ritualità, della magia, di tante realtà aleatorie e inconsistenti, al pari di un rito magico, e finisce per imporsi all'autore per la sua frammentarietà, che si riflette nella tecnica narrativa delle storie, nell'uso ricorrente di digressioni, analessi, prolessi, intrecci, in cui le immagini del presente e del passato sono riviste come compresenze strane, in una rincorsa che serve ad isolare il "fantasma," il nuovo, il diverso. L'estraneità e la casualità del doppio ossessiona Pirandello, a tal punto, che egli crea a piacere i personaggi, i loro doppi, i loro fantasmi, come tanti corpi estranei che si sovrappongono ad altri personaggi, per essere rappresentati come creature scaturite per caso dalla sua fantasia.

I fantasmi esprimono le ossessioni personali di Pirandello, e sono loro che lo costringono a dialogare con il suo corpo, con tutte quelle forme allotrie della sua esistenza, che si rivelano una fonte inesauribile dei suoi sdoppiamenti. Il tema della diversità ricorre costantemente nella sua opera, a conferma che l'individuo vive anche a sua insaputa una diversità esistenziale. L'estraneo è pari alla sua diversità, tante piú sono le figure estranee che egli assume nella vita e tante piú saranno le realtà che egli è in grado di evocare. Pirandello ha la sensazione di convivere non piú casualmente ma come scelta di vita, una forma mentis irreversibile, la sua esperienza terrestre, al punto che ogni atto, ogni fantasma è inseparabile dalla sua ragione. Il concepimento della realtà è dato dalla scoperta di quelle figure allotrie che lo rappresentano, la presenza di forme estranee che rappresentano fantasmi capaci di esprimere tutto il suo disagio interiore. Dopo avere vissuto quest'iniziazione a convivere con i fantasmi, Pirandello diventerà maestro nell'arte di evocare egli stesso, a volontà, sotto le luci della ribalta, "le ombre nate dalla (sua) passione," tutti quei fantasmi che costituiranno la sua vita futura.

Capitolo II

Il doppio nelle novelle

2.1 Le tematiche del doppio.

L'analisi dettagliata di tutte le novelle ci ravvisa che Pirandello pensava ad un grande mitologema narrativo collocato in una cornice insulare che comprendesse i romanzi e le opere teatrali. Le novelle costituiscono la fonte principale, ed inesauribile, della sua opera. Qui sono state scelte quelle novelle tipicamente pirandelliane che evidenziano lo sdoppiamento dell'identità, in cui emergono personaggi instabili, volubili, presi nel vortice della realtà che credono essere la loro, mentre è quella che gli altri vedono in loro. Questa sensazione di essere colto fuori "chiave" percorre tutta l'opera di Pirandello, trova le sue motivazioni nel relativismo, nella fine dell'epos, metaforizzato, nella degradazione del tragico e del comico. Il relativismo e l'epos rappresentano la morte di un io borghese onnipotente, che appare sempre piú una farsa esistenziale, umoristica, che sfocia nella mancanza di realismo, in cui l'epos storico è un anti-epos, non l'inizio ma la fine della parola. Per indicare questi stadi di scollamento fra realtà e parola, Pirandello ricorre a numerosi richiami metaforici e filosofici: la rivoluzione copernicana, la figura del lanternino, il silenzio interiore, il superfluo, lo strappo nel cielo di carta, le forze vergini, il sentimento oscuro, il brulichio di una vita diversa, la filosofia del lontano, e altre realtà simboliche. Non ultima, l'"insularità," come metafora della condizione umana, attraverso la quale egli trae lo spunto per portare alla luce lo stato di nevrosi in cui è precipitato l'uomo moderno.

Nel 1897 Pirandello pubblicò sulla rivista Le Grazie un articolo dal titolo "Romanzo, Racconto e Novella," poi inserito nel saggio Soggettivismo e Oggettivismo nell'Arte Narrativa, raccolto nel volume Arte e Scienza (SI 685). Egli s'impegnò alla definizione e alla distinzione di romanzo, racconto breve e novella, e finí per opporsi al criterio di distinguere le tre forme per la loro lunghezza. Ma rimane il fatto che per tutta la vita egli preferí la novella ad ogni altro genere. Pirandello sviluppa nelle novelle il meccanismo dei fatti in progressione, attraverso un progetto di frammentazione narrativa che si rispecchia nella deframmentazione del personaggio, di un

mimo che si agita e si costruisce continuamente, che "è interpretato, articolato in una forma drammatica, e portato dall'autore fino alle sue conseguenze per cosí dire catartiche."[1]

L'importanza tematica del luogo per Pirandello, almeno nei suoi primi anni di scrittore, è costituita dalla Sicilia e dai suoi conterranei, se non altro per motivi di attinenza geografica e culturale. Girgenti, i luoghi rupestri, la sicilianità dei suoi personaggi, costituiscono un legame forte ma che, man mano che Pirandello sviluppa il suo approccio umoristico nello scrutare la realtà, occupano uno spazio sempre piú piccolo, secondario, e sono sostituiti dal presente, un luogo simbolo in cui si annida il disagio esistenziale, la difficoltà di rapportarsi con gli altri. Sciascia suggerisce di risalire alle fonti siciliane, ai cataloghi storici dei mimi che sono oggetto di racconti e di leggende popolari, che si ritrovano nelle novelle, "La verità," "La cassa riposta," "La capannetta," "L'avemaria di Bobbio," "La patente," "Il capretto nero," e tante altre.[2] Tutti i racconti fanno capo ad una fonte comune localizzata nel concetto comico, umoristico, del mimo, il quale rappresenta il mistero popolare di un piccolo evento faceto, un richiamo etnico di valore universale. Nell'uomo-mimo, che nelle piazze tramanda il segreto di un linguaggio senza tempo, è localizzato il custode di una grammatica antica, ma viva, possessore di verità insuperabili che si riscoprono attuali.

Capuana, in Coscienze, confermava nell'introduzione che i personaggi devono vivere nell'opera d'arte come nella realtà. Questa tesi era pienamente condivisa da Pirandello. I suoi personaggi sono muniti di una zavorra intellettuale, o sono troppo intelligenti, o troppo grezzi per rendersi conto della loro inefficienza. Egli desidera che ogni personaggio sia pronto a cogliere le sfide che la realtà gli pone contro, perché ciò che conta è vivere, non rassegnati all'imprevedibilità del destino, ma a vivere la realtà che ognuno è capace di costruirsi.

Pirandello condivide con i suoi personaggi la pena di vivere, che è quella dell'"uomo" come rappresentante della condizione umana; la loro pena è anche la sua, ed è un dolore che l'angoscia, che lo assilla nel suo intimo. I personaggi posseggono i suoi caratteri spirituali, condividono con lui il sapore della terra, del sangue, dei suoi tormenti. Le novelle nascondono sempre un valore speculare della realtà, in essa si riconosce l'uomo insulare, un Pirandello che

---

[1]Leonardo Sciascia, "Corda Pazza," in Rivista di Studi Italiani, XIV, No. 1, gennaio-marzo 1968 (Milano: 1970) 80.

[2]Luigi Pirandello, Novelle per un Anno, volumi I, II, III (Milano: Mondadori, 2001), a cura di Giovanni Macchia [d'ora in poi nel testo NA]. Le novelle completate sono 237, anche se Pirandello pensava a una novella al giorno, per un totale di 365, ma non riuscí a portare a termine questo suo progetto. La raccolta in volumi voluta da Pirandello non segue una disposizione cronologica, lineare, come accadeva nella tradizione precedente, per esempio nel Decameron, o nella produzione novellistica cinquecentesca. Ciò è dovuto al fatto che sono state scritte nell'arco di un cinquantennio, e pubblicate separatamente all'interno di giornali o riviste, per esempio, per la maggior parte sul Corriere della Sera, oppure in riviste specializzate, come Il Marzocco, Nuova Antologia, Rassegna Settimanale Universale, Noi e Il Mondo.

protegge la sua intimità, citando i fatti che lo hanno segnato, che egli ha visto di persona o sentito dire di prima mano. Come racconta Nardelli molto spesso i fatti di casa Pirandello sono traslati nei racconti, in forme dirette e indirette, sono coperti dal velo protettivo della scrittura. Attraverso questo strato s'intravedono i caratteri autobiografici dei suoi personaggi, che egli utilizza come cavie per rappresentare quei casi spesso molto dolorosi della sua vita, che lo hanno condizionato, e che occorre conoscere per una lettura piú completa delle sue novelle. Per questo il Pirandello novelliere rimase per molto tempo sottovalutato, e come ha rilevato Zangrilli, la critica non aveva colto "la vera natura della tematica delle novelle, che consiste nell'individuazione e rivelazione dell'intima realtà morale del loro protagonista;"[3] e che in ogni novella era già presente il germe della crisi dell'uomo, la sua caratteristica di sdoppiarsi continuamente di fronte alle situazioni reali.

Nelle novelle il doppio è presente in modo proporzionale alla narrazione, è presente nella ripetizione temporale dei testi, nelle situazioni pressoché identiche, nella ripresa di frasi intere, di testi, di situazioni, d'indizi che servono ad identificare e a localizzare luoghi già conosciuti. I personaggi, soprattutto nei racconti brevi, sono tratteggiati con un metodo ascensionale, prima da lontano poi da vicino e viceversa. Le figure preferite del doppio sono quelle che formano parallelismi negli spazi della scrittura, e si propongono con significati diversi, volutamente impiegati a tracciare nella scrittura un'arte che serve a riempire la vita e che è essa stessa in grado di mettersi in discussione, per cui occorre capovolgere il concetto di normalità-anormalità. Un piccolo e insignificante "accidente," come il fischio di un treno, una parola ingenuamente pronunciata, lo strappo di un filo d'erba, l'inciampare contro un sassolino per strada, sono indicatori che riaccendono le speranze dei personaggi ad assumere una dimensione piú umana, libera da condizionamenti esterni.

Il doppio, una volta formatosi, conduce un gioco perverso: "Stefano Giogli, uno e due" (1909), e "La buon'anima" (1904), costituiscono due casi esemplari: Stefano Giogli non si riconosce nell'uomo che sua moglie ama in lui, a tal punto che finisce per essere terribilmente geloso di se stesso; o Bartolino Fiorenzo che, al ritorno dal suo viaggio di nozze, capisce che Lina Sarulli, vedova Taddei, lo ha sposato, letteralmente, al posto del suo primo marito, la quale pretende da lui che ripeta nei minimi particolari, le funzioni del defunto marito. Bartolino crede di appropriarsi di una realtà, e si accorge che un'altra realtà è già stata costruita per lui e ora gli viene imposta.

---

[3]Franco Zangrilli, La Fortuna Critica del Pirandello Novelliere, Italica, vol. 58. no. 4, '900 (Columbus: Ohio State University, 1981) 281.

Nel primo caso la moglie di Stefano Giogli, non ama nel marito un altro uomo (che egli rifiuta, e che lei non riconosce perché dovrebbe avere le qualità del defunto marito), ma costringe se stessa a continuare il naturale bisogno di "fare piacere" a un marito, che si è inventata di sana pianta. A nulla valgono le proteste di Stefano, che la preferirebbe pettinata o vestita diversamente, se non per sentirsi dire dalla moglie che ora è lei a conoscerlo meglio di se stesso: "Per tua norma, piú che a me stessa, io voglio piacere al mio maritino! Ma io ti giuro! … – Vuoi darti a conoscere a me? Io so i tuoi gusti, bello mio, molto meglio dei miei! Lasciami star cosí, cosí, come piace al mio Stefano caro, caro, caro … E gli carezzò tre volte la guancia. La carezzò a quell'altro, beninteso, non a lui."[4] Nel secondo caso, per sfuggire al culto feticistico che la vedova Taddei consacra al primo marito, Bartolino Fiorenzo decide di prendere un'amante; tempo sprecato perché egli cade nelle braccia dell'ex-amante del defunto marito. Il culto del marito si trasforma in uno sdoppiamento psico-somatico in cui ogni marito non ha piú un'identità se non quella che apparteneva al primo marito: stessa moglie, stesse maniere, stessa amante.

Le novelle presentano delle storie coniugali, ma il conflitto non è tra i sessi, o tra sessi opposti, o per il mantenimento del nucleo coniugale, il confronto pone in evidenza la nuova figura dell'intellettuale: la difesa della sua identità, per la impossibilità di riconoscere un proprio corrispettivo intellettuale nell'altro sesso. Siamo di fronte ad un maschio mancato che si ripiega fin troppo pacificamente nel registro tradizionale del dominio coniugale, in realtà fondato su un'obbiettiva inferiorità. Il tema dei rapporti coniugali è onnipresente nelle novelle, nei romanzi e nelle opere teatrali, ma nelle novelle assume una valenza artistica necessaria a completare la rappresentazione dei singoli casi. Stefano Giogli non può essere se stesso, perché sua moglie ha creato per lui la maschera che egli deve assumere, e soltanto cosí lo può accettare.

I racconti si presentano "destrutturati" in tante sezioni, per cui è compito del lettore ricomporle attraverso la voce narrante che si è sdoppiata nella voce del protagonista, nella voce di chi vive la storia, e nella voce di chi dovrebbe ascoltarla, una voce che potrebbe appartenere sia all'autore e sia al presunto lettore. La novella, o racconto breve, diventa per Pirandello un genere scompositivo in cui si può alludere all'universalità della vita attraverso piccoli frammenti di vita. Rimane il fatto che le novelle si prestano a l'esperire, come afferma Puppa, "si offrono imperiosamente alla fruizione, [e] non si possono assolutamente ridurre alla lettura, sono in un

[4]Luigi Pirandello, "Stefano Giogli, uno e due," NA 1124. Questa novella annuncia i caratteri di Vitangelo Moscarda, il quale per ottenere ciò che vuole da sua moglie sarà costretto a dirle il contrario di quello che desidera: "Ah, ridi?" "Cara, mi vedo obbedito cosí." (Uno, Nessuno 25).

certo senso intransitive, "[5] cioè, esse devono essere provate, e non soltanto lette, perché sono cariche di significati polivalenti, che oltrepassano il genere stesso del racconto breve. Le tematiche esistenziali sono enfatizzate da tipi umani senza età, da vicende che non si riferiscono piú ad una realtà oggettiva, ma solo al vuoto, a quell'irrazionalità dell'esistenza, di fronte alla quale ogni agonismo individuale è destinato al fallimento, o a commettere gesti inconsulti, che determinano dei casi abnormi, e la morte dei protagonisti.

I racconti non hanno un finale compiuto, sono aperti all'immaginazione del lettore. La fine mancata di un racconto nasconde la presenza di un contrasto generativo con la propria creatura, il nostro autore si trova in difficoltà nel gestire le ragioni che lo hanno spinto a crearla. Questa impossibilità di porre fine alla cosa generata è all'origine di un'ulteriore dramma, il sorgere di un dramma artistico che mostra un personaggio insoddisfatto, sempre alla ricerca di certezze, di verità o di bugie, in fondo ciò che piú desidera è scoprire se egli è ciò che crede di essere. L'incapacità di raggiungere questo risultato si trasforma in un'ossessione personale, che altera il suo ruolo di narratore omodiegetico, che lo limita ad occuparsi di uno spazio ristretto, e ad ammettere che non si è capaci di conoscere mai completamente se stessi. L'uomo pirandelliano si ritrova a dibattersi in un mondo incerto, che rende vane le sue risorse intellettuali, nel quale finisce per perdere il senso di orientamento, a volte istintivo, che lo ha guidato nella storia, perché sente ora di avere smarrito il filo che unisce la sua anima con il presente, con la realtà che egli stesso ha contribuito a costruire.

[5]Paolo Puppa, Dalle Parti di Pirandello (Roma: Bulzoni, 2004) 112.

2.2 Le mutazioni del doppio.

Il personaggio è un essere sociale allotriomorfo, un essere che muta la sua identità a seconda della forma che gli altri vedono in lui, perché egli non ha una forma propria, ma assume di volta in volta la forma che lo ospita. Lo sdoppiamento tiene conto del suo stato reale, che egli non è ciò che crede di essere, ma è ciò che di volta in volta gli altri vedono in lui. Le allotrie pirandelliane sono delle parti non poetiche, filosofiche, che predispongono l'individuo a sottostare alle metamorfosi causate dalla società e dalla storia. Egli constata che la forma è una trappola che gli impedisce di vivere, e che egli non vuole assuefarsi ad essa, recitando la parte che gli è stata assegnata.

Le mutazioni della forma sono il dramma cui va incontro il personaggio pirandelliano: la sua identità non s'identifica con il suo io cosciente, per questo si affida al suo inconscio, da cui emergono a tratti le esperienze personali, di una, due o piú personalità contemporaneamente. Si potrebbe affermare che la scoperta dell'io non ha altra realtà se non quella che vive nel suo inconscio, come afferma Pirandello ne L'Umorismo, nel quale emerge la necessità di superare l'avvertimento, quel sentimento del contrario, che è la sensazione, inconscia, di trovarsi di fronte ad una situazione anomala, che deve essere affrontata con un atteggiamento critico, riflessivo, al pari di colui che scrive, indaga e scopre il senso nascosto della sua realtà. La scoperta di questo sentimento ripropone in primo piano il corpo, in forma inquietante, in contrasto con la propria conoscenza di sé: l'io si confronta con il "piccolo me," il piccolo io, per essere esorcizzato e poi depersonalizzato nella forma artistica, in un altro "io" artistico, astratto, presente come citazione dialettica nei "Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me" (1895).

Il personaggio delle novelle, riceve un aiuto extra-temporale dall'autore. La sua sorte non è soggetta alla sua coscienza, ma sfrutta la ragione di chi lo vede in un modo o in un altro. Al punto che la "normalità" è legata ad un esile filo, al mantenimento di una forma, che non è ben chiaro se è cosí perché lo vuole l'autore, o se è cosí perché egli intende recitare una farsa, che è la vita stessa. Le novelle sono state scritte per essere lette, e i personaggi lo sanno bene, al punto che desiderano essere giudicati dai lettori. I personaggi si oppongono ai cliché sociali, che mettono in luce l'assurdità della loro condizione, fissata in schemi precostituiti (adultero, cornuto, innocente, ladro, iettatore, ecc.), a questa condizione Pirandello oppone il sentimento della casualità o imprevedibilità delle vicende umane. Molte novelle rappresentano situazioni inverosimili o paradossali, che fanno emergere l'assurdità dei pregiudizi borghesi. A queste condizioni di credibilità o di non-credibilità dei personaggi, segue l'analisi di tutte le sfaccettature della verità, tante verità quanti sono coloro che credono di possederla, espresse col

"sentimento del contrario," che è una lettura umoristica dei fatti, per vanificare ogni possibile illusione.

La rivolta dei personaggi è verso un sistema sociale che si antepone ai loro interessi individuali, che rappresenta una realtà che sfugge loro di mano, nella quale essi rischiano di fare la fine dei topi, che non sanno capacitarsi di essere in trappola, e per questo girano senza requie senza trovare una via d'uscita. A volte l'unica via d'uscita è la follia. In presenza di circostanze inverosimili, i personaggi si comportano come dei pazzi, ed appaiono frastornati. I personaggi vivono la follia come un evento naturale della propria vita, che prima o poi devono affrontare. Nel comportarsi come dei pazzi, essi vivono la vita dei pazzi, e coscientemente realizzano il loro dramma in esseri alienati, sopravissuti, superflui, inetti, e si riconoscono in tutti quei tratti asociali che caratterizzano il loro stato sociale.

Ne "La carriola" (1917), l'eroe vive letteralmente la "voluttà d'una divina, cosciente follia."[1] Ogni giorno nel segreto del suo ufficio, un famoso avvocato, solleva le zampe posteriori della sua vecchia cagnolina, per farle fare un giro di "carriola," cinque minuti al giorno. Con questo piacere "da pazzo" egli s'illude di regolare cosí i conti con il suo inconscio. Questa forma d'alienazione trova tutta la sua espressione nel dare libero corso alla sua compulsione, nel momento in cui affiora la vanità del ruolo sociale nel quale fino ad allora si era identificato. L'io segreto, quello che si nasconde agli altri, e che si lascia sopraffare dall'altro, che tutti credono essere il vero io, rimanda sempre ad un doppio che affiora ogni volta che si è tentati di vivere la vita, e non di subirla.

Il narratore onnisciente ci previene subito in questa novella annunciando che c'è un segreto nella vita di questo avvocato di provincia: se la gente lo sapesse lo rinchiuderebbe in manicomio. Al lettore le informazioni sono date per gradi, l'inizio in medias res è tipicamente pirandelliano, il racconto vero e proprio inizia alla pagina seguente. Tutto ha inizio al ritorno da un viaggio in treno: a questo avvocato la vita è apparsa d'un lampo come una cosa lontana, le cose piú familiari sono ormai svuotate di senso: "Lo spirito mi s'era quasi alienato dai sensi, in una lontananza infinita, ove avvertiva appena, chi sa come, con una delizia che non gli pareva sua, *il brulichio d'una vita diversa*, non sua, ma che avrebbe potuto essere sua, non qua, non ora, ma là, in quell'infinita lontananza (555).

Il personaggio de "La carriola" si ritrova "con un senso d'atroce afa della vita" (555), nel leggere il suo nome sulla porta di casa egli ha la sensazione di leggere il nome di uno

[1]Luigi Pirandello, "La carriola," Candelora, NA, volume III, tomo i (Milano: Mondadori, 1997) 553.

sconosciuto: “Spaventosamente d’un tratto mi s’impose la certezza, che l’uomo che stava davanti a quella porta, con la busta di cuojo sotto il braccio, l’uomo che abitava là in quella casa, non ero io, non ero stato mai io” (556). La scoperta di essere “un estraneo a me, un nemico,” c’introduce nella psiche del personaggio, che testimonia la rottura fra l’io sociale e l’io psichico. Questa dualità manifesta il desiderio latente di turbe profonde che affiorano nell’introspezione, nella scoperta della duplicità, uomo e avvocato, persona e personaggio, nella visione del proprio doppio che è custodita in segreto.

Non ci è dato conoscere il nome di questo “commendatore, professore, avvocato,” che si vede come un estraneo a se stesso e alla sua vita; non sente piú di avere una moglie o dei figli. Anzi ne ha abbastanza di essere un buon marito, un buon padre, un buon avvocato, di sentirsi prigioniero di una forma, dell’immagine che i suoi si fanno di lui. Il narratore onnisciente, la voce della coscienza, ci rilascia la sua fondamentale tesi filosofica, quella di essere vittima della sua metamorfosi:

> Ora la mia tragedia è questa. Dico mia, ma chi sa di quanti! Chi vive, quando vive, non si vede: vive … Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive: la subisce, la trascina. Come una cosa morta, la trascina. Perché ogni forma è una morte. Pochissimi lo sanno; i piú, quasi tutti, lottano, s’affannano per farsi, come dicono, uno stato, per raggiungere una forma; raggiuntala, credono d’aver conquistato la loro vita, e cominciano invece a morire. Non lo sanno, perché non si vedono; perché non riescono a staccarsi piú da quella forma moribonda che hanno raggiunta; non si conoscono per morti e credono d’esser vivi. Solo si conosce chi riesca a vedere la forma che si è data o che gli altri gli hanno data, la fortuna, i casi, le condizioni in cui ciascuno è nato. Ma se possiamo vederla, questa forma, è segno che la nostra vita non è piú in essa: perché se fosse, noi non la vedremmo: la vivremmo, questa forma, senza vederla, e morremmo ogni giorno in essa, che è già per sé una morte, senza conoscerla. Possiamo dunque vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto. Conoscersi è morire. (558)

Questa considerazione riporta in primo piano l’antitesi tra vita e forma, e la conseguente negazione dell’identità, che sarà sviluppata ampiamente nei romanzi. Il tema di fondo è dato dal contrasto tra apparenza (o illusione) e realtà (o tra forma e vita), nel senso che l’uomo ha degli ideali che la realtà impedisce di realizzare, poiché la realtà si ferma all’apparenza e non permette all’uomo di essere se stesso. Questo stato d’incertezza è collegato alla volontà di trasgredire la forma, e alla smania incontenibile di scoprirsi in una realtà diversa.

Questa novella anticipa di alcuni anni la dialettica sulla vita e sulla forma, (e quindi anticipa anche la formulazione di Tilgher), che in seguito Pirandello perfezionerà nel teatro in

cui sarà sviluppato maggiormente il tema dell'alienazione, il rapporti dell'io con l'altro, e con se stessi. Attraverso un atto gratuito, un gesto di follia, che costituisce la rivincita della vita sulla forma e dell'individuo alienato sulla società, l'avvocato per un attimo vive un'altra vita: "gli occhi mi sfavillano di gioia, le mani mi ballano dalla voluttà che sto per concedermi, d'esser pazzo, d'esser pazzo per un attimo solo, d'uscire per un attimo solo dalla prigione di questa forma morta, di distruggere, d'annientare per un attimo solo, beffardamente, questa sapienza, questa dignità che mi soffoca e mi schiaccia" (561); e cosí alza le zampette posteriori della sua cagnetta, e la costringe a fare un giro di carriola.

La logica del doppio richiama anche il suo contrario, l'aneddoto finale sconvolge tutte le riflessioni precedenti, prevale il senso umoristico del racconto, il contrasto tra il serio e il faceto; la rivelazione del segreto permette al lettore di non prendere troppo sul serio tutta la vicenda. Senza il filtro della lente umoristica questo personaggio dall'Io represso potrebbe dare luogo ad un dramma dagli esiti incontrollabili, a stati isterici e di follia, a periodi di claustrofobica attività dello spirito.

Pirandello aveva già annunciato questo tema ne "La trappola" (1915), la quale è fortemente influenzata dalla filosofia bergsoniana del divenire. La vita richiede un cambiamento perpetuo, al pari della nostra libertà che ha bisogno di adeguarsi in qualche modo al suo divenire. In questo processo l'Io è ripreso nella trappola che consiste proprio nell'essere manipolato in una forma in cui il giudizio degli altri lo rinchiude, e gli impedisce di vivere. L'uomo si ritrova nella sua vita quotidiana un fossile vivente, condannato da un sentimento stereotipo. Egli avverte come una trappola "tutte" quelle "forme" in cui gli uomini si sono fissati, pur non riconoscendosi in esse. E sono i rapporti sociali che impongono costantemente i ruoli agli uomini, e che la società vista nel suo insieme è un'"enorme pupazzata," una costruzione artificiosa che costringe il singolo ad indossare una maschera soffocandone irrimediabilmente la spontaneità. Il protagonista de "La carriola" attraverso un gesto gratuito, frivolo, e folle, si libera di questa forma alienante, del ruolo che egli stesso si è dato nella società, per porsi contro le convenzioni e contro i ruoli fittizi che la vita sociale impone a ciascuno di noi.

Questo atteggiamento di rassegnazione, e un po' anche di compatimento per sé, è descritto in "Va bene" (1905). È la storia di un povero diavolo di professore che ha una disdetta formidabile: ogni iniziativa che intraprende gli va sempre a rovescio, il che provoca un guaio, un guaio peggiore dell'altro, che stoicamente accetta con un "sempre piú difficile!" Poi alza la testa, socchiude gli occhi, e sospira: "E va bene!"[2] La coscienza si ritrova ad essere il mandante

[2]Luigi Pirandello, "Va bene," In Silenzio, NA,volume II, tomo i (Milano: Mondadori, 2001).

persecutorio del proprio corpo: l'unico rimedio contro ciò che è insostenibile per la coscienza è ricorrere allo sdoppiamento interiore, non certo di negarlo, ma di renderlo oggettivo, isolarlo, per drammatizzarlo attraverso la presenza simultanea di due personaggi autonomi, la persona che soffre, il personaggio che è divenuto filosofo.

Questo procedimento è riportato anche nella novella "Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me" in cui l'effetto di distanziamento si manifesta per mezzo dell'ironia. Un esempio parallelo si trova anche nella novella *"In Corpore Vili"* (1895), dove un curato di campagna, don Ravanà, impone al suo sacrestano, Cosimino, di bere al suo posto il tartaro emetico che il dottor Nicastro gli prescrive dopo ogni visita: "Bastava a don Ravanà assistere agli effetti del medicinale nel corpo della vittima, perché ne avesse lo stesso beneficio, per virtú d'esempio."[3] Questo per non cadere in peccato, e per porre rimedio alla tentazione di gola di Cosimino. Il metodo adottato da don Ravanà è esemplare ed efficace, raggiunge due scopi, serve di rimedio alla salute e, se ce ne fosse stato il bisogno, riconferma che la fede va protetta, e che per difenderla è meglio agire preventivamente sul peccatore. In fondo don Ravanà chiede a Cosimino di bere un cucchiaio di tartaro emetico, "questo solo sacrificio per la salute, non tanto del corpo, quanto dell'anima" (828). Don Ravanà s'inventa ad personam un sistema di difesa contro la tentazione, che certamente arreca i suoi frutti nell'immediato, perché fare vomitare il suo sacrestano e assistere ai suoi spasimi, con il fine di salvargli l'anima giustifica ampiamente il ricorso a questi mezzi estremi, e per di piú quanto mai efficaci. Il dolore allo stomaco di Cosimino è contraccambiato con lo stato di benessere di don Ravanà, che può dirsi di aver superato la prova, come se il tartaro l'avesse bevuto lui. L'effetto emetico si rivela un rimedio per non aver fatto "ingerire" del tutto i peccati, anzi di averli fatti uscire, e quindi di aver pulito il corpo, senza il ricorso ad una penitenza, e infine assolve il povero sacrestano come se non avesse commesso nessuna colpa.

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 od 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, per una presa di coscienza che comprende lo studio dell'Io piú profondo, attraverso cui ogni individuo può capire qualcosa in piú di sé. Il

---

[3]Luigi Pirandello, "In corpore vili," Il Vecchio Dio, NA, volume II, tomo ii (Milano: Mondadori, 2001) 828.

sosia, l'ombra, il riflesso, sono proiezioni della triste condizione umana che, nel caso di Pirandello, si arricchiscono di miti atavici ereditati da una sicilianità arcaica, ma pur sempre attuale.

2.3 La dinamica del doppio.

La dinamica del doppio è rappresentata in modo esemplare ne “La maschera dimenticata” (1918); il racconto è situato in un tempo remoto, di una Sicilia fine Ottocento, dove infierivano le battaglie elettorali “truccate,” dove emergono uomini meschini, e imbroglioni. Questa novella fu pubblicata nel 1918 con il titolo “Come Cirinciò per un momento si dimenticò di lui,” in seguito, nel 1923, con il titolo definitivo di “La maschera dimenticata.” Pirandello era incerto su come intitolare questa novella, assai contrastante per il suo processo di modificazione interiore della personalità, e aveva pensato dapprima anche al titolo “Parentesi,” ma non fu però mai usato.

Il nome contiene la maschera. Per Pirandello il nome si confà al personaggio, come una maschera al suo viso: l’appellativo don Ciccino Cirinciò sconta un’eredità spagnola che riporta ancora oggi in alcune aree del sud la figura del dominus laico equiparato a quello ecclesiastico. In questo caso il nome Ciccino (da Ciccio diminutivo di Francesco) e abbinato a Cirinciò, che si collega a Don Marcuccio La Vela, protagonista della novella “La berretta di Padova” (1902), che è chiamato con il nomignolo di Cirlinciò, che in Sicilia è il soprannome per un uccello sciocco. Il diminutivo di un diminutivo, Ciccio-Ciccino, è caratteristico dell’umorismo pirandelliano, l’infinitamente piccolo dell’altro io che il personaggio custodisce dentro, tragicamente, che è la sua doppia dimensione, quella che è e quella che sembra non essere la sua realtà.

Il dramma del protagonista è costituito da un’imprevista evasione nel mondo dell’onestà, anche se temporanea, la quale s’identifica con la figura malinconica di gran parte delle creature umoristiche pirandelliane. L’evasione di cui parla Pirandello non è quella di un carcere, per aver commesso un fatto di cronaca nera, essa è di carattere personale, privata, intima, nella quale non ci sono sbarre, perché la vera prigione è quella costituita della vita di prima e di dopo il fatto narrato: la vita con la maschera di prima abbandonata nel passato, e poi ripresa, che si confà al personaggio.

Non si tratta di una maschera di cartapesta, una macchietta di carnevale, anche se essa appare triste e buffa. Per dirla con le parole di Pirandello, la maschera è la nostra forma, il nostro modo di vivere, il nostro modo di essere, che corrisponde al nostro modo di apparire a noi stessi e agli altri. Ciò nonostante la “forma” è soggetta a mutamenti, a circostanze particolari, che cambiano la realtà per un momento o per sempre. Cosí anche le passioni e le sofferenze mutano ed assumono nuove forme che assomigliano sempre piú ad una panoplia del male, ad una serie ininterrotta di quadri malefici, in cui sono rappresentati gli uomini che non hanno piú nulla da

perdere, i falliti, gli inetti, i martoriati dalla società. Don Cincino Cirinciò rappresenta uno di questi quadri, la sua straordinaria "evasione" interrompe solo per un po' di tempo quello che egli è nella realtà. Poi la maschera si riappropria del suo corpo, del suo spirito, perché essa possa rappresentarlo nella forma miserevole di prima. Don Cincino Cirinciò si è talmente abituato alla sua reputazione di balordo che egli stesso è il primo a non accorgersi della genialità con la quale riesce a portare a termine una campagna elettorale, ormai anziano, in una circoscrizione, dove egli è completamente sconosciuto.

Il personaggio possiede una statura teatrale, avanza sulla scena, in casa del candidato Laleva, "zitto, zitto zoppicante e con gli occhi fissi e cupi sotto la fronte grinzuta."[1] Poche parole ed abbiamo il personaggio che ci sta davanti vivo, con la sua maschera, che né lui né gli altri sanno di avere. Tutti però lo conoscono come don Ciccino Cirinciò "quello del molino," perché fu "aggredito" da una pala durante una battuta di caccia e che ora, per quell'incidente, zoppica, come un Don Chisciotte al contrario, perché il vero don Chisciotte i mulini li attaccava e li scambiava per giganti.[2] Don Chisciotte, al contrario di Cirinciò, è un eroe che "non finge di credere," perché crede veramente in quello che vede e che fa, per lui le sue gesta possono essere un rimedio ai pericoli di quella realtà, perché "crede sul serio" in quella realtà ed è pronto a sacrificarsi per essa. Ciò che Cirinciò non è disposto a fare.

Cirinciò è un eroe che vive nella solitudine la sua dualità, in verità nessuno aveva mai amato o avuto una parola d'affetto per un disgraziato come lui; egli era solo nella sua meschinità, come un animale selvatico. Non perché vi era stato messo lí dagli altri, ma perché era stata una sua scelta. Tutto il suo discorso pre-elettorale, per accaparrarsi l'incarico, comporta la presenza di una personalità che egli nascondeva in sé. Cirinciò per avere una certa credibilità fa credere a tutti che egli ha degli obblighi di riconoscenza per il "suo antico e unico benefattore," il padre del Laleva, ma in verità, egli non s'inventa una personalità nuova, un essere che è socialmente riconoscente, grato, e in rapporto con gli altri, ma afferma agli altri una verità che tutti ignorano. Nel riappropriarsi della sua identità, si accorge che può creare nuove realtà, che gli altri credono come vere, cosí che anch'egli finisce per credere che lo siano. Perché la vita è per ciascuno quella che ognuno si costruisce, inconsapevolmente, e se "non la vive" allora la subisce, come Cirinciò, che vuole evitare di conoscere la sua realtà, cioè di non vedersi vivere, per non morire.

La sua trasformazione presuppone la scoperta di una sua "vita" precedente: "a forza di ragionare tra sé e sé le sue disgrazie, chi sa, povero Cirinciò, com'era arrivato adesso a

---

[1]Luigi Pirandello, "La maschera dimenticata," In Silenzio, NA, volume II, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 103.

[2]Pirandello, L'Umorismo 93-94.

rappresentarsi uomini e cose, tutti gli avvenimenti della sua vita" (105); una vita che forse non ha mai vissuto, ma che non è meno vera di quella reale. Gli altri non sospettano che Cirinciò senta l'oppressione dei loro sguardi, per essere al centro dell'attenzione, mentre è impegnato a rimodellare la sua identità. Il suo imbarazzo è incontenibile, per questo "non potendone, s'alzò sdegnoso, e zoppicando" (105), sfugge alla morsa dei suoi concittadini, che non credono in questa sua metamorfosi. Cirinciò è sorpreso per la facilità con cui è capace di gestire la situazione, nel sorvegliare e giudicare se stesso, nel restare coerente con se stesso, per difendersi dalle irrisioni, e per non essere respinto, ora che può finalmente essere "lui" come si sente dentro. Questo è il motivo del suo imbarazzo, cioè della sua maschera, della sua prigione, che non è definita da una sbarra, ma dal confronto con le convenzioni sociali, che sono le diffidenze, gli spergiuri, i rifiuti. A questo stato di coscienza subentra la perplessità del suo essere, il dubbio che egli sia diverso: "Perché tutti mi guardano cosí?" E lo stesso dubbio se lo pone il narratore: "Che ci fosse in lui qualche cosa ch'egli non vedeva e che gli altri vedevano?" (106). Cirinciò deve fare i conti ora con un nuovo interlocutore, il suo nuovo "io" che egli guarda in faccia, e che non sa, come un uccellino, spiccare il volo. La presenza simultanea del grande io e del piccolo io (cfr. "Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me"), sono indici di uno stato di titubanza fra la sua realtà e la volontà di realizzarla, fra il desiderio e la necessità che quella realtà s'impone ora alla sua volontà. L'influsso dell'altro, il vecchio io sul suo nuovo io, è proposto con il rigore di una fatalità, come una colpa da scontare. "Fu per il bisogno di raggiungere e toccare una realtà qualunque nel vuoto strano, in cui quell'avventura impensata lo aveva cosí d'improvviso gettato?" (107).

Il vuoto si colmava nella scoperta di "cose" che neanche lui conosceva, di

> Cose che non avrebbe mai supposto non che di poter dire, ma neppure di pensare lontanamente, gli venivano alle labbra, spontanee, con un'abbondanza e facilità di parola, un'efficacia di espressioni, che ne restava lui stesso come abbagliato. Pareva che una vena nuova di vita gli fosse rampollata dentro, e si fosse messa a scorrere in lui con urgenza impetuosa. Coglieva a volo tutto, comprendeva tutto a un minimo cenno; e ogni cosa, dentro, pur restandogli nuova e fresca, gli diventava subito nota e propria; se n'impadroniva con quelle forze vergini, che non avevano potuto aver mai uno sfogo in lui, e che ora lo rendevano alacre e sicuro della vittoria. (108)

Le sensazioni che Pirandello predilige sono quelle suggerite dalle “forze vergini” che costituiscono una fonte inesauribile nell’uomo, il quale deve osare per conoscerle, anche con il pericolo di non riconoscere piú se stesso.

La sensazione di essere diverso ora è reale. Cirinciò sente di non essere piú quello di prima, quello che fino allora era parso a se stesso, e che ancora dubitava della sua nuova realtà. Egli ha la sensazione di trovarsi sospeso in un “vuoto strano” insperato, in una nuova libertà, senza capire dove sarebbe andato a finire. Solo perché “nessuno lo conosceva,” gli creava un alibi irresistibile, dopo la vittoria elettorale, ora non era piú don Ciccino, “quello del molino,” ma un “vincente” fin a quando qualcuno non l’avesse scoperto, e costretto a rientrare nel suo “io” dolente di prima. Questo dilemma è ciò che ora l’opprime e che teme come una catastrofe imminente. Egli si sente “tutto fuori di sé,” nel senso pirandelliano di essere “fuori di chiave,” evaso improvvisamente da un modo di essere e di apparire. Durante il banchetto in suo onore, egli stesso è preso dallo stupore, “come abbagliato” dallo spettacolo che egli offre a se stesso e agli altri, in quella sua nuova realtà. Cirinciò, agli occhi degli altri, si è appropriato di una personalità che non è la sua, e che finisce anch’egli per crederci, ma sono gli altri, che non si accorgono che egli per un po’ mette allo scoperto la sua vera personalità che si oppone alla maschera del Cirinciò del mulino, alla forma in cui è stato imprigionato dai suoi concittadini. Lo sdoppiamento di personalità implica l’acquisizione di una nuova realtà, dopo l’euforia del successo elettorale Cirinciò mostra di nuovo “i segni evidenti nella vecchia maschera dimenticata,” il viso stanco, egli torna ad apparire quello di prima. Egli ha il viso di un uomo “abbandonato” dalla civiltà, buffo e triste, e si ritrova ad essere appunto la maschera che egli è.

Il caso vuole che Don Cincino Cirinciò durante il banchetto incroci improvvisamente il suo sguardo con quello di “un certo squallido vecchietto,” che “circolava” come un cane attorno al tavolo degli invitati. La presenza di questo “ometto” ha un qualcosa di mefistofelico, noi non ne conosciamo il nome ma si capisce nella breve didascalia, che Pirandello ha per questo personaggio un’attenzione particolare:

> Circolava intanto in quella sala, nell’attesa che i posti fossero assegnati nella mensa, un certo squallido ometto scontorto, dal cranio d’avorio, luccicante sotto i lumi. Quasi a nascondersi, teneva il capo insaccato nelle spallucce ossute, ma cacciava in tutti i crocchi la punta della barbetta arguta, gialliccia, come scolorita, e figgeva in faccia a questo e a quello gli occhietti lustri, acuti come due spilli, che gli spiccavano maligni nel cereo pallore del viso [assomiglia non poco a Pirandello!]. Si fermava un momento a ripetere una domanda insignificante alla

> quale era chiaro che non riceveva una risposta che lo soddisfacesse; negava col dito, scrollava le spalle, come se esclamasse: "Ma che! Ma che! Impossibile!," o stirava il volto sporgendo il labbro inferiore, come uno che non riesca a capacitarsi, e s'allontanava rivoltandosi a guardare di sfuggita e di sbieco, con quelli occhietti puntuti, Cirinciò. (109)

Tutto il paragrafo costituisce un'intera sezione della novella. Pirandello la tiene distinta perché in essa si avverte la presenza di una catastrofe imminente; quegli occhi aguzzi, "puntuti," perforeranno quelli di Cirinciò, e lo costringeranno a riesumare la maschera dimenticata. La scena del banchetto è una vera messa in scena teatrale: gli invitati sono tutti in procinto di sedersi alla mensa, e solo due esseri incrociano i loro sguardi attraverso la folla: Cirinciò, al centro dell'attenzione, è in apprensione, segue con gli occhi l'ometto che chiede di lui agli invitati, e di tanto in tanto l'ometto, sbalordito, solleva lo sguardo e deposita tutta la verità che lui solo conosce negli occhi di Cirinciò. L'ometto sinistro è lí per ricordarci che la società impone la maschera oppressiva a chi ha osato togliersela per essere se stesso. Questo "ometto" sinistro è una presenza tipicamente pirandelliana, ed è presente anche nelle opere teatrali, un personaggio ombra che siede in un angolo del palcoscenico con il compito di osservare la scena e le reazioni del pubblico.

La ripresa di una forma speculare è una costante di Pirandello, in questo atteggiamento riaffiora il suo stile umoristico, la dove la scena sembra essersi esaurita abbiamo un altro uomo, un vincente, ed ecco che il suo contrario sta per prendersi la rivincita. Questo ometto, con la sua presenza, e i suoi "occhietti," costringe Cirinciò ringiovanito a ridiventare il triste e buffo Cirinciò di prima, un perdente. Dapprima Cirinciò cerca di sfuggire alla presa di quegli occhietti, e nella sua solitudine, si sente muoversi dentro, sente che sta per perdere la sua nuova personalità, e che la vecchia maschera sta per rimpossessarsi di lui:

> si sentiva pungere dalla fissità quasi spasimosa di quegli occhietti persecutori; e, appena punto, raggelare, sconcertare, rimescolare tutto da un sentimento oscuro che, facendogli impeto rabbiosamente, gli occupava come d'una tenebra di vertigine il cervello. Si ripigliava; ma avvertiva internamente che non gli era piú possibile ormai tenersi fermo, ché tutto, dentro gli vagellava, non tanto per la persecuzione di quegli occhietti, di cui in fine non aveva nulla da temere, quanto perché … perché non lo sapeva bene lui stesso. (109-110)

Cirinciò non riesce a dare un nome a quel "sentimento oscuro" che lo affonda nel mondo dimenticato della sua realtà precedente. Questo sentimento appartiene piú al narratore che al

protagonista. Cirinciò non saprebbe pensarlo come tale. Questa è la tragedia del personaggio, nonostante la sua volontà, egli si vede cedere lentamente ad un richiamo viscerale, prima dal di dentro e poi dall'esterno, che gli ristampa a poco a poco sulla faccia la maschera dimenticata, che gli ridà la sua sparuta umanità di prima. Il ritorno alla realtà prende forma prima nei pensieri e poi nel corpo, e questo provoca in Cirinciò uno stato di esasperazione, perché non può opporsi a quello "strano effetto di farlo apparire quasi cangiato all'improvviso" (110). Quando l'ometto si avvicina e gli pone la domanda terribile: "– Ma scusate, non siete don Ciccino Cirinciò, voi? Non era sul nome la domanda. Non potevano capirlo gli altri; ma lui, sí, Cirinciò lo intese benissimo. . . . – *Quello del molino?*" (110). Questo appellativo rappresenta tutto un mondo che fino a quel momento era rimasto nascosto, il mondo di prima, che si riappropria del mondo di ora, che richiama tutta la miseria di cui Cirinciò si era scordato.

La "maschera dimenticata" riprende il suo posto e s'impone nella realtà per quella che è. Il suo "io" vecchio caccia via cosí il suo "io" nuovo. Cirinciò si riprende da questa trasmutazione, il suo dramma ora è un altro: "Che importava a lui, difatti, ora che con gli occhi di quell'ometto si vedeva rientrare in se medesimo con tutte le sciagure e la sua miseria, che importava a lui della vittoria del Laleva?" (111). La rifrazione speculare presenta una simultaneità d'immagini fra loro sovrapposte e contrarie: ora l'ometto cessa di stupirsi, Cirinciò è "quello del molino," per lui tutto rientra nella norma; il problema si pone per gli altri, per coloro che lo hanno osannato, che non lo riconoscono piú come quello che avevano conosciuto e creduto di conoscere. È questo il dramma pirandelliano. Chi è Cirinciò? L'uomo battagliero che soltanto ieri ha condotto una campagna senza scrupoli, un vincente, o l'uomo spento di oggi, schivo, timido, che si nasconde alla vita? La risposta è che "la verità non esiste" (SI 1341), il vero, è quello che Pirandello lascia a ciascuno dei presenti, e al lettore. Si potrebbe pensare che Cirinciò è "un imbroglione, un miserabile impostore," un mistificatore che aveva voluto apparire diverso di quello che era, che era riuscito ad ingannare gli altri, ma non se stesso.

Il dramma è di non sapere, se c'è stato un inganno, chi è la vittima? Il Cirinciò di "oggi" o quello di "ieri"? Il vecchio o il nuovo? La risposta è quella che danno gli altri in questi casi. Né il narratore onnisciente, né i presenti, che lo hanno appena conosciuto sanno comprendere il motivo di questo improvviso mutamento. Il fatto è che Cirinciò è stato ingannato dalla vita, quindi se c'è inganno, questo è da ritrovarsi nel simultaneo sdoppiamento del vecchio e del nuovo io, che agli occhi degli altri possono apparire entrambi meno reali ma pur sempre veri.

La vittoria elettorale avrebbe potuto costituire un mezzo per giustificare l'acquisizione di una nuova forma, ma non è servita a nulla, perché dopo quest'attimo di stupore Don Cincino Cirinciò, che ha capito qual è il suo ruolo, ripresosi dalla metamorfosi ridiventa il miserabile di

sempre. Egli pensava di aver costruito un rapporto con la realtà, di essersi finalmente liberato del passato ma è purtroppo vero il contrario, è la realtà, che la società gli aveva da sempre imposta, che lo riporta ad essere ciò che è sempre stato.

2.4 La negazione del doppio.

I racconti spesso sono divisi in due parti: nella prima, l'autore si occupa del fatto compiuto, nella seconda, commenta l'epilogo, secondo quanto egli è capace di raccogliere dai testimoni. Si tratta di un epilogo che invece di rivelare la verità del fatto compiuto, lo commenta e lo annulla, invece di rappresentare il reale, lo nega. Questo processo di negazione è presente attraverso il conflitto a cui vanno incontro i personaggi, e per loro irrefutabile necessità di affrontare la realtà. Ne "La verità," "La realtà del sogno," "Nel gorgo," "L'imbecille," e in forma minore in altre novelle, la figura del doppio si manifesta maggiormente ogni volta che il personaggio vuole escluderla dalla realtà.

Ne "La verità" (1912), un fatto narrato si presta a "copertura" di un fatto autobiografico, se non che al discorso della follia si sostituisce la presenza della legge. Piú che una novella si tratta del rendiconto di un vero processo. Un paesano, Tararà, compare davanti al tribunale per aver ucciso sua moglie, sorpresa in flagrante adulterio con il cavaliere Fiorica, signorotto del luogo. Questo per la cronaca giudiziaria, ma il punto è un altro: Tararà ha commesso una grave mancanza, è venuto meno alle regole che governano il codice d'onore siciliano, egli è condannato non per aver ucciso sua moglie ma per averla uccisa troppo tardi.

In questo caso ci troviamo di fronte ad un fatto compiuto, che si tratti o no dell'assassinio della sposa adultera o di un assassinio premeditato. Il delitto è stato commesso con ritardo per evidenti ragioni di opportunità sociale. Tararà aveva cercato per molto tempo di chiudere un occhio sulla relazione della moglie, divenuta la favola del villaggio: "La colpa è stata della signora … della moglie del signor cavaliere Fiorica, che non ha voluto lasciare le cose quiete."[1] Tararà ammette candidamente di aver ammazzato la moglie per salvare il proprio onore non tanto perché sua moglie gli era infedele, che era cosa risaputa, ma perché egli è stato messo ufficialmente al corrente dell'infedeltà della moglie. L'ingenuità di questa confessione davanti alla corte, conferma che egli avrebbe continuato all'infinito a non volere "mai né vedere, né sentire nulla" (749), per continuare ad essere l'altro, il cornuto, di cui tutto il paese sapeva. Tararà sarà condannato a tredici anni di reclusione per essere stato al corrente di ciò che egli non voleva sapere.

Questo atteggiamento si fonda sulla certezza che nessuno può sfuggire al giudizio degli altri. Il doppio è costituito da un altro che ci osserva, come se stesse vivendo al di fuori di noi,

[1]Luigi Pirandello, "La verità," L'Uomo Solo, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 748.

non soltanto attenta alla nostra persona, ma contribuisce a rendere impossibile la nostra libertà, ci giudica per quello che noi siamo senza che noi possiamo minimamente intervenire.

Una situazione analoga è presente ne "La realtà del sogno" (1914), però in questo caso l'adulterio della sposa isterica non si compie che verso la fine, riassunta dall'interrogazione finale del marito. In questa novella l'io coscienziale non è statico, ma è vitale, ed è sempre pronto a truccare le carte e a presentarsi con la maschera dell'isteria. Una giovane donna si ribella all'idea che il suo eccessivo pudore sia il segno della sua sensualità. Nel sogno la giovane donna dà "prova di impassibilità," non cede al suo inconscio di vivere un'esperienza amorosa, ma al grido di dolore si vede venire incontro il marito e l'amico. Sarà a quest'ultimo, sotto gli occhi allibiti del marito, che ella concede "Il suo corpo - egli potendo batterlo, straziarlo, dilaniarlo – ma eccolo qua, era stato d'un altro, nell'incoscienza del sogno. Non esisteva per l'altro il tradimento; ma non era stato e rimaneva qua, qua per lei, nel suo corpo che aveva goduto, una realtà."[2] Il marito è completamente rimosso, e il suo posto è preso dall'altro, da un doppio che lo esclude.

In Non si sa come (1935), si assiste costantemente alla negazione del doppio tramite la creazione di un nuovo doppio. In entrambi i casi, il nuovo doppio rappresenta il contenuto di quell'istanza di rimozione. I personaggi vivono uno stato di dualità costante, in cui la rimozione della loro dualità, dell'altro, rappresenta la sopraffazione della loro realtà.

Per esempio, se il piacere è avvenuto nel sogno, il sogno costituisce la realtà, e non ha altre realtà che quelle che ha sognato il fantasma. Il discorso troverebbe la sua verità se si potesse distinguere il fantasma dal personaggio, e il sogno dalla realtà. Allo stesso modo il processo di rimozione nel testo ci permette di leggere il fatto nascosto attraverso un processo tautologico che elude la realtà. Se il piacere è avvenuto in sogno, l'oggetto del desiderio si situa in un luogo extra-temporale, esso obbedisce a regole imposte dal sogno, che considerano il piacere un elemento del mondo onirico, senza contagiare l'integrità del reale.

Il doppio assume spesso una forma poliedrica, è capace di corrispondere alle immagini che il racconto evoca. In un modo o nell'altro il doppio si riconosce nell'ubiquità del personaggio se la realtà del personaggio corrisponde a quella che ha sognato. I luoghi, le situazioni similari, parallele e simmetricamente corrispondenti fra loro, rimandano alla volontà

[2]Luigi Pirandello, "La realtà del sogno," Candelora, NA, volume III, volume i (Milano: Mondadori, 1997) 489-490.

individuale di vedere la realtà nella figura del doppio, nell'altro, in quella maschera che si appropria del nostro io.

Parallelamente "Nel gorgo" (1913), presenta una situazione paradossale che è stata in precedenza interiorizzata: si tratta di dare una spiegazione al fatto che un marito esemplare possa tradire la propria moglie della quale è innamorato. La novella propone un quesito di dominio popolare, al perché queste cose accadano, la voce del popolo (l'Io collettivo), non ha risposte ma solo insinuazioni.

Ne "L'imbecille" (1912), il fatto compiuto, il suicidio, è stato commesso poco tempo prima del racconto vero e proprio, il narratore compare come personaggio della storia che racconta, ed è parte in causa dei fatti narrati che si prestano a varie interpretazioni. Questo aspetto omodiegetico del narratore è costante: parole, gesti, situazioni sono ripetuti dal narratore nel racconto, e si sovrappongono ad altre narrazioni. Il suicidio avviene per mezzo del suo doppio, candidato anch'egli al suicidio in circostanze analoghe. La novella presenta una trama centrale che è influenzata da racconti collaterali, da suicidi che si susseguono l'uno dopo l'altro: Pulino s'impicca per protesta contro Mazzarini, eletto deputato di Casanova. Leopoldo Paroni presidente del Circolo repubblicano "Dice che Pulino è stato un imbecille, non perché si è impiccato, ma perché, prima di impiccarsi, non è andato a Roma ad ammazzar Guido Mazzarini,"[3] gli avrebbe pagato lui stesso il viaggio. A Roma nel frattempo Mazzarini sorprende Luca Fazio, mentre sta per commettere suicidio, perché malato e in fin di vita: "Ma come? Cosí t'uccidi? Oh Luca, sei tanto imbecille? Ma va' … se vuoi far questo … ti pago io il viaggio; corri a Casanova, e ammazzami prima Leopoldo Paroni!" Luca Fazio in effetti si reca a Casanova, e prima di suicidarsi, per risparmiare la vita al Paroni, e per vendicare Pulino pretende da lui un'auto certificazione d'imbecillità: "Ho pietà di te, della tua buffoneria . . . Ma la tua buffoneria la voglio patentare" (74). Un "imbecille" vale l'altro, e ogni gesto è ponderato e rimette in discussione il senso che l'uomo ha della vita. Nel racconto la negazione del doppio è immanente al testo, per cui i "suicidi" sono necessari per dare una consistenza reale alla sua eliminazione. Sotto forma di "suicidi a cascata" il personaggio rimuove le cause ma non il suo doppio. Il colmo consiste nel fatto che, per terminare la catena di suicidi, Paroni è costretto a firmare il proprio certificato d'imbecillità. I tanti suicidi assumono un significato simbolico, sono "necessari" per giustificare il comportamento dei personaggi. Si tratta per Pirandello di tracciare uno dei fondamentali dilemmi della comunicazione che tanto lo assilla. Il ragionamento logico suggerisce ai personaggi pirandelliani che il miglior modo di mettere il prossimo in una posizione di difesa, di torto, è di dargli sempre ragione, in altri termini di alienarlo, nei limiti contenuti dal suo discorso.

---

[3]Luigi Pirandello, "L'imbecille," La Rallegrata, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 1980) 67.

Pirandello ci riserva anche un suicidio paralogico, come afferma Gardair ("suicide paralogique"),[4] in cui il gesto appare errato piú dal punto vista formale che da quello vero e proprio della necessità. Il suicidio paralogico, spesso commesso in buona fede, permette ai protagonisti e alla realtà di ritornare come prima, come se non fosse successo nulla.

In tutte queste novelle la dualità nel doppio è presente in modo ossessionante, al punto da condizionare il personaggio nei rapporti con gli altri. Il personaggio lentamente scopre che l'Io è composto non da uno ma da una diversità di esseri. Il personaggio trascrive l'alienazione del proprio io, ignorandolo nella sua realtà ("La realtà del sogno"), oppure, si avvale del discorso degli altri per imporre la sua volontà ("La verità"), o al contrario, subisce l'alienazione dell'altro per estraniarsi dalla realtà ("L'imbecille").

La negazione del doppio incide sui fatti: che lo vogliano o no il narratore e i personaggi, i fatti succedono e questo è quello che conta per Pirandello. Egli analizza il fatto compiuto, e poi lo giudica con coscienza. E cosí avviene anche per il lettore che deve ricostruire il racconto dal "di dentro," e sentirlo come lo sentono i personaggi, "come essi si vogliono," e provare la realtà nonostante la loro volontà di escluderla. La realtà, al pari della "vita è un flusso continuo," che non esiste se non nel nostro pensiero. L'altro, che costituisce il doppio, colui che commette i suicidi, ha due facce, con l'una si guarda e sorride, e con l'altra si commisera, e sarà condannato ad essere di volta in volta l'una o l'altra.

La negazione del doppio si avvale dell'umorismo, di una lettura a ritroso della realtà. La realtà vista nella sua crudeltà è spesso tragica e incontrollabile, muta continuamente, e cosí 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 narratore, e condivide con lui il fatto di 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.

[4]Michel Gardair, Pirandello, Fantasme et Logique du Double (Paris: Larousse, 1972) 43.

2.5 Simmetria e gemellarità.

Il doppio si manifesta attraverso la lettura simmetrica del racconto il quale è composto da un fatto (o antefatto), da un epilogo, e da un commento finale. Al suo interno il racconto è formato da una moltitudine di piccole unità intertestuali, di storie tratteggiate, divise in piú parti, di frammenti di realtà, che formano un insieme omogeneo, simmetrico, diviso da sezioni indipendenti, come tanti corpi narrativi che contribuiscono a formare la realtà del racconto. I racconti iniziano in medias res, si sovrappongono a storie anteriori, che legano con aneddoti passati, che si ripresentano attuali, e formano simmetrie parallele, stati di benessere, alcuni sprazzi di felicità, lampi analettici, che rispecchiano lo stato volubile dei personaggi che sperimentano una realtà che non li aiuta a determinare la loro identità.

In questa visione il racconto si degrada e trasforma l'esaminatore in oggetto da esaminare. Il personaggio riflesso dallo specchio è distaccato dalla realtà, si mantiene sulla difensiva, e non manca mai di rimettere in causa la sua esperienza individuale. La realtà condiziona i personaggi, al punto che il contenuto del racconto dipende da loro, dalla loro credibilità in termini di verosimiglianza: la realtà tende inesorabilmente a riportare a galla il vero, la realtà rimossa, che ognuno conosce ma che non è mai espressa esplicitamente.

Il doppio si appropria della simmetria speculare della realtà, come Pirandello stesso la usava chiamare, in cui le figure dei personaggi acquisiscono valori doppi, multipli: da un lato sono corrispondenti ai fatti, dall'altro essi sono il contrario, in senso umoristico, cioè sono l'opposto di ciò che si credono di dovere essere. Si crea fra i personaggi una grande incomprensione, che non si placa con la loro necessità di raccontare la realtà, perché in effetti quella realtà essi la vivono sulla loro pelle, e spesso non sono in grado di dire tutto quello che provano. E quando lo fanno ciò produce dei risultati drammatici.

Le variazioni intertestuali, e il ricorso costante alle citazioni, latenti o esplicite, manifesta la presenza di un autore nelle vesti del narratore, o del personaggio narratore, che vive un rapporto simmetrico con la realtà narrata. La memoria si rivela una fonte sicura, in grado di oggettivizzarsi nella scrittura, di diventare essa stessa parte dei fatti narrati, e di far riemergere dal passato tutte le problematiche che hanno impedito al narratore di raccontare i fatti, anche quelli piú turpi. I tempi narrativi sono dilatati, e rispondono ad un processo diacronico, per cui spetta al lettore di ritrovare il passato e il presente della storia raccontata. I raffronti simmetrici si evolvono in un movimento regressivo che culmina con l'epilogo del racconto. In ogni caso la drammaticità è data dal fatto che la storia narrata nasconde una catastrofe imminente, per questo i personaggi testimoniano in prima persona del loro operato, e del loro fallimento. Attraverso

questo giuoco d'infrastrutture narrative Pirandello intercala ruoli e sovrapposizioni di ruoli, scambiandoli fra loro, formando coppie fra vittime e persecutori, tra sostituzioni e rivelazioni. Emerge un mondo tragi-comico, sotto forma permanente di pochade, di vaudeville, apparentemente innocue, in cui non si distingue piú un vero inizio da una vera fine. Il disegno narrativo poggia sulla fragilità dei personaggi e sulla loro necessità di superare il momento attuale, un presente che rifiutano, e il desiderio di vivere una realtà nuova. Pirandello sottrae o aggiunge nell'economia del racconto, cosí la simmetria iniziale si altera, subisce una modificazione che ha lo scopo di recuperare una "armonia" che si credeva dispersa nella storia del racconto.

La simmetria narrativa è armonica quando appartiene ad una memoria comune, quando è condivisa dai personaggi, i quali, anche se rifiutano una forma che li definisca come tali, essi nondimeno anelano a rendersi utili, a comprendere tutto quello che determina la loro realtà. Il processo simmetrico ha come obbiettivo di riportare il tutto come era prima, allo stato iniziale, come se nulla fosse accaduto, ma in questo loro sforzo i personaggi non convincono se stessi e neppure coloro che li denigrano. La simmetria richiama la simmetria ed annuncia un percorso polivalente, parallelo, in cui lo sviluppo narrativo riporta alla luce i fatti, le cose, i personaggi, tutto quello che costruisce la realtà "di dentro" nella realtà "di fuori," per questo i personaggi hanno bisogno di dire qualsiasi cosa per non restare isolati ad osservare "di fuori" la realtà che muta di continuo, e che rende vano ogni loro sforzo di reinserimento sociale. Le novelle si avvalgono di un io narrante che osserva con precisione la disposizione dei fatti, sottolinea l'aspetto simmetrico della storia, in armonia con la realtà, come essa appare, o il suo contrario; in questo caso si genera un rapporto asimmetrico con la realtà rappresentata. Il narratore possiede una natura doppia, esprime un doppio io narrante, colui che è incaricato a metterci al corrente del fatto, e colui che opera all'interno, al pari dei suoi personaggi, e che, come loro, ha vissuto la realtà che si presta a raccontare. La morfologia del racconto possiede un carattere binario, spesso è caratterizzato da coppie parallele, voci doppie, e multiple.

"I due compari" (1912) formano due coppie omogenee di genitori, secondo la metafora di Pirandello, nella quale l'uno è all'altro quello che l'albero è per l'uccello: "Giglione era l'albero ben radicato; Butticé, l'uccello che gli svolazzava tra i rami cantando."[1] La loro è un'amicizia dovuta ad una sovrapposizione naturale della realtà, ognuno condivide con l'altro le stesse aspirazioni economiche e il desiderio di aver figli maschi. L'ambiente è loro favorevole a tal punto che "anche le mogli pareva avessero gareggiato di fecondità con la terra" (417). Le due

[1]Luigi Pirandello, "I due compari," Tutt'e Tre, NA, volume II, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 418.

famiglie sono due coppie perfette, cugine le mogli, quasi sorelle, e soci e compari i mariti, quasi fratelli. Essi fanno a gara per essere alla "pari in tutto, e l'uno degno dell'altro." Per questa ragione hanno lo stesso numero di figli maschi, cinque a testa. Questa simmetria regge fino a che la moglie di Giglione partorisce una femmina e poco dopo la moglie di Butticé muore durante il parto mettendo al mondo un maschio.

Lo squilibrio familiare corrisponde alla deframmentazione della realtà: in termini aritmetici le due famiglie si ritrovano composte di sei maschi e da due femmine da una parte, e da sette maschi dall'altra. L'equilibrio simmetrico del doppio è perduto. Lo stato di asimmetria provoca una rottura tragica del loro rapporto familiare, quello iniziale di due genitori e di cinque figli a testa. Butticé non regge l'impatto con la nuova realtà, rimasto solo con i suoi figli orfani preferisce abbandonare la casa. La disparità numerica porta inevitabilmente alla separazione. I due poli familiari sono distrutti per sempre.

La simmetria tende sempre a formare una "coppia eccessiva," in cui l'esemplare gemello rappresenta la sintesi di un rapporto a due che s'identifica prima con la madre, e poi successivamente col genitore dello stesso sesso, con gli amici ed infine con la persona amata. Quando Pirandello parla di due persone, due famiglie, due nuclei, egli presenta sempre una realtà complessa in cui si tiene conto della normalità e anormalità della coppia. L'individuo tende naturalmente a realizzare un rapporto costruttivo con un altro simile, in quanto gli permette di sentirsi partecipe della stessa dimensione umana e di prendere coscienza di se stesso. Il rapporto di differenziazione comporta nell'ambiente familiare la valorizzazione della diversità, che risulta difficile, e crea una disparità insanabile, in quanto le coppie "gemellari" desiderano essere considerate "uguali." L'asimmetria della coppia genera uno sfasamento della realtà, in qualche modo altera i valori della coppia, dei compari, delle famiglie, e distrugge la loro unicità, fino ad annullare i processi d'identificazione che esistono fra le coppie, fra gli amici gemellari, impedendo cosí la continuità di un legame esclusivo che non tiene conto delle capacità peculiari d'ognuno. Vi è una sorta di competizione che in questo caso non si trasforma in gelosia, ma in scoraggiamento e in cedimento nella competizione, oltre che in odio nei riguardi della coppia e dell'amico. Pirandello favorisce in un certo senso la "degemellarizzazione" della coppia, in quanto occorre considerare che i gemelli, gli amici, per motivi sociali, con il tempo finiscono per separarsi. Affinché la separazione sia meno traumatica occorre tenere presenti i processi educativi per non soffocare l'ipseità nella coppia, in modo che sia pronta ad accogliere positivamente la sua alterità.

Siamo di fronte ad una realtà psicologica che si modifica, che tiene conto delle digressioni, degli spazi temporali, che si sovrappongano e generano "accelerazioni" descrittive, di personaggi o di paesaggi che rappresentano lo stato di crisi a cui vanno incontro i personaggi. In qualche modo a loro sfugge la realtà del presente, come si forma davanti ai loro occhi, perché "se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive, la subisce, la trascina. Come una cosa morta . . . Perché ogni forma è una morte." ("La carriola" 558). Il nostro autore ci anticipa l'epilogo di ogni racconto attraverso la scomposizione della simmetria del doppio. Se l'uomo si ferma a guardare la sua realtà, la trappola in cui si trova, non può farci nulla, muore.

"La Disdetta di Pitagora" (1903) è un racconto asimmetrico-simmetrico del tutto particolare, si basa sulla scomposizione speculare del doppio, di un caso perturbante, che è dato dal motivo del sosia. La rifrazione pirandelliana si presenta sotto forma d'immagini sovrapposte, che finiscono per creare un vero calembour d'identità, deteriorate dal tempo e dalla memoria. Il caso vuole che il narratore, celebre per "le sue distrazioni di mente," crede di aver incontrato il suo amico Tito Bindi, che non vede da oltre tre anni, il quale aveva fatto ritorno a Forlí dopo un matrimonio disastroso. Per tre mesi lo incontra con la sua fidanzata, come tre anni prima, per le strade di Roma, lo saluta, e ne è ricambiato, e rimane nella convinzione che quel Tito che incontra a Roma sia proprio il suo vecchio amico di tre anni prima. Il caso vuole che, poco dopo, un telegramma del cognato di Tito, Quirino Renzi, annunci la sua visita con Tito a Roma. Questi è irriconoscibile. Tito Bindi dopo aver contratto un matrimonio disastroso, con due figli, di cui uno è cieco, non in grado di far fronte ai fabbisogni della famiglia, deve sopportare le continue liti con la suocera e con la moglie, le quali gli hanno "sconcertato" il cervello.

Pirandello ci riserva sempre una prova suppletiva per dimostrare che la verità è sempre legata alla nostra memoria, e a come essa sia in grado di raffigurare la realtà, sempre diversa per ognuno di noi. Il "vero" Tito, quello che è venuto in visita, rassomiglia molto meno a Tito (a quel Tito che Pitagora ha ritenuto nella memoria, di tre anni piú giovane), che al "falso" Tito, quello che ha incontrato a Roma qualche giorno prima: "Ma perché Tito, poverino, sfido! Non si riconosce. Io saluto ogni giorno, invece, Tito qual era prima che partisse per Forlí, tre anni or sono."[2] L'illusione è causata dal logorio del tempo: il "vero" Tito (quello che è arrivato con suo cognato) è il Tito di oggi; il "falso" Tito (il sosia che Pitagora incontra tutti i giorni per le vie di Roma) è il Tito di tre anni prima, prima della sua partenza per Forlí. I "Titi" sono scambiati in uno schema paradossale, ognuno è diverso, e ognuno raffigura la stessa persona. Il

[2]Luigi Pirandello, "La disdetta di Pitagora," Il Vecchio Dio, NA, volume II, tomo ii (Milano: Mondadori, 2001) 773-4.

deterioramento della memoria gioca un brutto scherzo a Pitagora, l'immagine che egli ha conservato del suo amico non rappresenta piú la realtà, la quale per essere vera deve tener conto del passare del tempo. Il primo Tito è quello presente nella memoria, come era tre anni prima; il secondo Tito è quello vero, vivo ma invecchiato che è venuto con suo cognato a Roma, che non assomiglia a nessuno; e il terzo Tito è il sosia del primo Tito, che Pitagora considera il vero Tito, che incontra ogni giorno a Roma, e infine, il quarto Tito, è il sosia del secondo Tito, cioè Tito, come sarà tre anni dopo. I giochi simmetrici asimmetrici formano una rifrazione allo specchio, un trompe l'oeil, che non riflette la verità ma è un inganno dell'occhio che considera attendibile i nostri ricordi.

Pirandello riprende questo tema alcuni anni dopo ne "I nostri ricordi" (1912): Carlino Bersi fa ritorno dopo molti anni al suo paesello e, con sua sorpresa, si rende conto che la realtà dei ricordi che egli aveva conservato non era altro che un'illusione. Negli occhi dei suoi vecchi amici, nei luoghi, non riconosce la realtà che egli aveva conservato della sua infanzia. Egli vede "i proprii ricordi cader nel vuoto, venir meno a uno a uno, svanire: i ricordi che cercano di rifarsi vita e non si ritrovano piú nei luoghi, perché il sentimento cangiato non riesce a dare a quei luoghi la realtà ch'essi avevano prima, non per se stessi, ma per lui."[3] Questa sensazione occupa tutta la prima pagina della novella, nella quale traspare il lato psicologico di leggere la realtà del passato, come piaceva a Pirandello. Carlino Bersi ha fissato nella memoria la realtà originale, immutata nel tempo, nella quale egli rivedeva gli amici, i colori dei luoghi, la sola realtà che contasse per lui. I suoi amici ora occupano varie mansioni e sono totalmente irriconoscibili, altri invece sono morti. Il suo ricordo è legato ai loro nomi, solo tramite questi ora può risalire e costruire con loro qualche ricordo d'infanzia.

La realtà per essere vera deve appartenere ad una memoria comune, oppure è una realtà che ognuno immagina degli altri, e che ciascuno vorrebbe vedere nell'altro, ciononostante si rivela sempre diversa per ognuno. Questo perché i suoi amici hanno sotto gli occhi la loro realtà, che si è modificata con loro "avendo essi di continuo sotto gli occhi il paragone delle realtà misera, angusta, monotona, non diversa per loro, come diversa appariva a me adesso" (709). Carlino Bersi si trova di fronte a tre realtà: quella sua e dei suoi amici, quella del luogo, del suo paesello, che è anche essa diversa, e quella dei suoi ricordi d'infanzia che non sono confrontabili, perché essi appartengono a una realtà che non esiste piú né per lui, né per i suoi amici. Sono ricordi, e i ricordi non sono cose, sono realtà conservate nella memoria, e sola ad essa possono corrispondere. Ed è naturale che "Vedevano me, qual ero adesso; e ciascuno di certo mi vedeva a

[3]Luigi Pirandello, "I nostri ricordi," L'Uomo Solo, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 708.

suo modo" (709). Non soltanto le cose e la gente non sono piú come erano allora, ma Bersi si domanda se mai esse possono essere state simili all'idea che egli si era fatto di loro.

Pirandello scompone l'immagine che Carlino Bersi ha del suo passato, a tal punto che anche sforzandosi non riesce a ritrovare l'immagine del suo migliore amico, che nel frattempo è diventato il Dr. Palumba, e che ha pure cambiato cognome dopo essere stato adottato. Il fatto strano è che tutti i suoi amici sono concordi nel riconoscere quel loro comune amico, e che solo Carlino non ricorda. Egli constata la diversità che ora è la realtà dei suoi ricordi, confronta gli elementi che compongono la sua realtà mnemonica con la realtà esterna: "Luoghi, cose e persone – sí – tutto era divenuto per me diverso; ma infine un dato, un punto, un fondamento sia pur minimo di realtà, o meglio, di quella che per me era realtà allora, le mie illusioni lo avevano; poggiava su qualche cosa la mia finzione" (712). Carlino Bersi non sa darsi pace del fatto che è incapace di collocare quel suo amico in un pur piccolo dettaglio della sua infanzia, non riconoscendolo, si presenta a lui nel ruolo di un suo vecchio amico, dando di sé una falsa immagine, almeno cosí lui crede. Non si rende conto che il tempo ha modificato le realtà di entrambi, che la nuova realtà è composta di vari strati, e varia man mano che la rimuove dalla sua memoria: "È mai possibile ch'io viva cosí in un altro a me del tutto ignoto, senza che ne sappia nulla?" (713). Il suo dramma consiste nel fatto che il ricordo che egli ha custodito nella memoria non è lo stesso che hanno i suoi amici, e per questo non li riconosce. La realtà è fatta soprattutto di ricordi, che costituiscono una prima illusione di realtà, che nel caso di Carlino Bersi non ha tenuto conto del flusso della vita, e perciò "non hanno alcun fondamento di realtà quelli che noi chiamiamo i nostri ricordi" (716). Anche il Dr. Palumba, suo intimo amico d'infanzia non riconosce Carlino Bersi, perché se lo raffigura, non quale egli è ora, ma com'egli lo aveva sempre pensato. L'inversione simmetrica del doppio è all'origine della distorsione della memoria, la quale si presenta scomposta, alterata e che, senza un punto di riferimento reale nel presente, non è piú in grado di essere una prova attendibile.

Ciascuno di noi è vittima del tempo che passa e che ci cambia a nostra insaputa. Crediamo di essere sempre gli stessi e non ci riconosciamo piú qualora siamo confrontati con il nostro passato. La realtà non ha una forma unica e stabile, ma può assumere tante forme quante quelle che compongono la memoria, la propria e quella degli altri. Carlino Bersi cerca una conferma, una verità che sia condivisa con gli amici, altrimenti non può accettarla come vera. La rappresentazione simmetrica del doppio deve necessariamente collegarsi ad una identità condivisa, e deve essere accettata dagli altri, oppure si è costretti a vivere la realtà in attesa di qualcosa, di qualcuno che riesca a individuarci.

In “Un matrimonio ideale” (1914), il titolo annuncia paradossalmente il contrario, sottintende con ironia un’unione “imperfetta.” L’ingegner Cosimo Todi e Margherita, si rendono conto “della loro disgrazia, ch’era opposta e comune.”[4] Il doppio si manifesta attraverso una sproporzione del reale, da un lato, la simmetria (positiva) ha la caratteristica di rappresentare la forma gemellare per la sua simbologia, e dall’altro, il doppio evidenzia gli aspetti dell’asimmetria (negativa) nella forma gemellare, fisiologica, della coppia.

I corpi non sono sovrapponibili, perché non si assomigliano fisicamente, se non come presenze che condividono lo stesso destino: “il matrimonio ideale d’un nano con una gigantessa” finisce per essere la soluzione ideale, paradossalmente la coppia è unita per la simmetria data dalla loro mostruosità. Pirandello giustifica la loro unione per paradosso, quel matrimonio “stabiliva tra i due spropositi della natura una specie di equilibrio e come un’equa, per quanto comica riparazione” (383). La compensazione è data dalla differenza che ognuno ha per l’altro, differenza che trova la sua equiparazione nell’unione, in quanto ciò che manca all’uno si trova in abbondanza nell’altro.

La novella pone il quesito di una doppia farsa: nella prima, il dispiacere di Poldo Carega è sconcertante, si ritrova con una figlia gigante, Margherita, oltremodo cresciuta, che presenta una situazione insostenibile che si degenera in una vera è propria crisi esistenziale; nella seconda, la novella assume un tono piú comico, senza quell’aspetto d’insofferenza che il padre aveva dato a vedere di fronte alle dimensioni gigantesche di Margherita. Il caso vuole che Margherita incontri l’ingegnere Todi, un nano, e il miracolo si compie, anche lei trova marito nonostante le disparità fisiche. La realtà del matrimonio non è una farsa, e lo dice bene alla fine il narratore: “Perché la vita non sa esser tutta e sempre una farsa. Un marito e una moglie possono far ridere finché vogliono; ma la paternità non può non essere una cosa seria” (383). Pirandello giustifica qualsiasi ironia, anche se essa è provocata dalla natura, ma non tollera che si possa ridere sulla paternità. I gemelli nati da quest’unione non servono a rendere la coppia omogenea, sono entrambi giganti, come la madre, e nessuno dei due rappresenta le dimensioni del padre. Questa simmetria contro-natura porta inevitabilmente all’instabilità della coppia, in quanto la nuova composizione è disarmonica, divide invece di unire. La disparità della coppia è data dal fatto che in essa prevale il lato fisiologico a discapito di quello simbolico, e affettivo.

Nella novella “La toccatina” (1906), l’epilogo segue una logica simmetrica per causa ed effetto. Un giorno Cristoforo Golisch incontra il suo vecchio amico Beniamino Lenzi, il quale è

[4]Luigi Pirandello, “Un matrimonio ideale,” Tutt’e Tre, NA, volume II, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 380.

semi paralizzato, ha quasi perduto l'uso della parola. Quando uno dei due inseparabili amici subisce un ictus cerebrale, "una toccatina lí, al cervello," la tragedia non è la malattia in se stessa, ma il fatto che solo uno dei due è stato colpito.[5] Il doppio presenta due "gemelli," uno sano e uno malato. Per rimettere le cose a posto è sufficiente che anche l'altro amico diventi a sua volta emiplegico: "Gli occhi, è vero, no, senza uno specchio non se li poteva vedere: attoniti, smarriti, come quelli di Beniamino Lenzi; ma della gamba sí, perbacco, avrebbe potuto accorgersi bene che la strascicava a stento … Eppure, che allegrezza! Si sentiva rinato" (263-4). La coppia ritrova un equilibrio iniziale, meglio di prima, in un'armonia riconquistata attraverso la sventura.

La logica simmetrica si riveste spesso di un significato simbolico e sofistico, come afferma Gardair, tanto nei suoi "paradossi simmetrici" che nei suoi "paradossi asimmetrici."[6] In queste novelle il paradosso simmetrico è portato ad estreme conseguenze in cui l'epilogo, da un lato, presenta un percorso simmetrico-asimmetrico, un inizio comico corrisponde ad un finale tragico; dall'altro, un percorso asimmetrico-simmetrico, il racconto inizia in medias res, con un intermezzo tragico, e termina con un finale tragi-comico. In questi casi le novelle presentano dei casi da rompicapo, senza fine, che si perdono nei giochi simmetrici e asimmetrici del racconto.

Ne "Due letti a due" (1909) la realtà è letta da entrambe le parti, da quella maschile e da quella femminile. L'armonia si mantiene nella lettura simmetrica del racconto, formata dal mantenimento dell'unità familiare in termini di "numeri" equivalenti a tante realtà, che si sovrappongano ad altre realtà modificandole. La realtà si presenta in forma speculare, due coppie gemelle, due tombe gemelle, ecc.; la forma gemellare è data dal rapporto prima simmetrico e poi asimmetrico di due coppie che convivono, da vivi, d'amore e d'accordo per un legame naturale basato sulla sincerità e sulla simpatia.

La novella inizia in medias res, con due vedovi, l'avvocato Gattica-Mei e la sig.ra Zorzi, ora amanti, ma non sposi, che si recano a far visita ai rispettivi consorti scomparsi. L'avvocato Gattica-Mei è il prototipo di quel personaggio pirandelliano, tipico borghese, che ha previsto quasi tutto, inquadrato com'è nel suo ruolo sociale, che "per non rompere l'armonia dell'insieme" ha pensato bene di comporre gli epitaffi per entrambi le coppie. I due vedovi si trovano di fronte a due tombe gemelle, ognuno a "due letti," e su ciascuna lapide si legge che da un lato la defunta "*Aspetta in pace lo sposo*," e dall'altro, che il defunto è "*In attesa che la fida compagna venga a dormirgli accanto*" (198).

---

[5]Luigi Pirandello, "La toccatina," La Vita Nuda, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 259.

[6]Gardair, Pirandello 43.

Due tombe gemelle a due letti, simmetricamente perfette, per l'avvocato Gattica-Mei, ma non per la sig.ra Zorzi, per il fatto che ora sono divenuti amanti. Nel leggere gli epitaffi la sig.ra Zorzi si pone un problema d'ordine etico, che non lascia tranquilla la sua coscienza. Per una ragione di scrupoli morali lei non può accettare che il suo amante possa ritornare a giacere accanto a sua moglie, e cosí pure non può accettare che lei, da morta, possa rimettersi accanto a suo marito, come se nulla fosse accaduto. La sig.ra Zorzi segue un ragionamento d'onestà e di correttezza "professionale," in fondo è giusto che le mogli riposino assieme ai mariti, cosí da morti e cosí da vivi, e per questo chiede all'avvocato Gattica-Mei di sposarla. In questo suo stato di vedova "incompleta" si sente vittima di una caricatura sociale, per cui "Le menzogne inutili stavano bene lí, incise sui morti. Qua, nella vita, no. Qua le utili si era costretti a usare, o a subir le necessarie" (201). Per l'avvocato Gattica-Mei si tratta di salvaguardare la simmetria delle coppie; per la sig.ra Zorzi, si tratta di superare l'ipocrisia dei vivi, perché "Sapeva, sapeva bene, ella, che nei cimiteri le epigrafi non sono fatte per l'onore dei morti, che se lo mangiano i vermi; ma solamente per la vanità dei vivi" (201).

Per i vivi, è facile fare e disfare un letto a due, come ci dimostra Pirandello, quando l'avvocato Gattica-Mei decide di sposare la sig.ra Zorzi, l'eliminazione dei precedenti letti a due, uno rispettivamente per ciascuna coppia, è cosa facile, cosí pure l'acquisto di un nuovo letto a due. Ma tutto è inutile perché Gattica-Mei di lí a poco morirà e la sig.ra Zorzi si ritroverà di nuova vedova, col problema di affrontare dove mettere il secondo sposo. Per i morti è piú difficile disfarsi di un letto a due che i vivi hanno voluto per sé, anzitempo per *loro*, da morti, perché non hanno tenuto conto della realtà, da vivi, la quale ha cambiato i ruoli che ognuno si era prefissato da morto.

Al termine della novella la simmetria si ricompone, la "doppia vedova" ha davanti a sé diverse soluzioni, imbarazzanti e traumatizzanti: per prima cosa non saprebbe capacitarsi di vedere il suo secondo marito accanto alla prima moglie per l'eternità, inoltre sarebbe impacciata ad occupare il posto accanto al primo marito, dopo averlo tradito anche se postumamente. Una seconda possibilità sarebbe maggiormente logica, ma non è realizzabile, spostare le salme, e mettere assieme l'uomo e la donna che hanno avuto in vita solo un congiunto a testa, e dall'altro mettere insieme quelli che ne hanno avuto due ciascuno. Prevale la terza soluzione, mettere assieme da un lato i mariti e dall'altro le mogli. Con tutti i malintesi riportati dagli epitaffi, per cui l'avvocato Gattica-Mei finisce per riposare al posto della "*fida compagna*" di cui il defunto sig. Zorzi era "*in attesa*," e la doppia vedova, sig.ra Zorzi-Gattica-Mei, giacerà, "il piú tardi possibile," accanto alla vedova Gattica-Mei che "*aspetta in pace lo sposo.*" Tutto questo per la pace dei vivi e dei morti, e soprattutto, come ci dice Pirandello nell'ultimo paragrafo: "almeno,

la simmetria era salva." Un'aura di scetticismo accompagna tutta la novella, uno spirito umoristico con una punta d'ironia si cela nel suo epilogo, per il fatto che è la vita, da sola, ad essere di per sé piena di eventi che sembrano inverosimili, inventati, ma che si dimostrano ancora una volta esemplari, e del tutto naturali.

La simmetria della coppia oltrepassa la sua funzione narrativa: i personaggi non vogliono vivere da soli, sono sempre alla ricerca di comporre un'unità che sia in grado di contraddistinguerli, e che possa rappresentarli per la loro diversità. I personaggi finiscono per formare una coppia, o un nucleo familiare, che inevitabilmente si scompone, malgrado il loro impegno. La scomposizione della coppia avviene nel momento in cui tutto sembra essersi risolto, come è solito fare Pirandello, i personaggi si accorgono di possedere un "io" dimidiato, un corpo che non si completa nel doppio, nell'altro, che vive nella coppia. I racconti presentano un ulteriore intreccio diegetico che, oltre alla peculiarità della fabula, si fonda sul raddoppiamento e sulla divisione delle parti. Per esempio, ci troviamo a volte davanti a due morti e due nascite, a due case e a due famiglie, sovrapposte a due amanti e a volte a due gemelli, e cosi via. Il sistema binario nei racconti sembra essere animato da movimenti doppi che scandiscano il ritmo della trama che narra di partenze e ritorni, vincite e furti, nascite e morti, collegati fra loro quasi per "geminazione."[7]

In "O di uno o di nessuno" (1912) l'equilibrio gemellare dei due amici è fortemente compromesso dalla nascita del piccolo Nillí; l'armonia è ristabilita con l'eliminazione del suo doppio, dell'intruso. L'epilogo rimette le cose a posto, Nillí è preso in adozione da genitori cui è morto il figlio: "E cosí Carlino Sanni e Tito Morena, ora che il figlio non poteva piú essere né dell'uno né dell'altro, ritornarono a poco a poco di nuovo amici piú di prima."[8] Lo sviluppo dell'intrico contiene in nuce l'asimmetria della coppia a tre: i due protagonisti procedono ad annullare l'ostacolo che è rappresentato dall'arrivo del bambino, messo al mondo dalla loro amante. I due amici non riescono a venirne a capo, ma è l'autore ad incaricarsi che tutto torni come prima, come se nulla fosse successo. In questo caso la problematica della nascita del piccolo intruso è racchiusa nella paternità, cioè nel ripercorrere il passato (di chi è figlio?) e di soffermarsi sul suo futuro (cosa fare di questo bambino).[9] Pirandello opta per una soluzione intermedia, tra "fare come se," e "fare in modo che," illudendo il problema, e scegliendo di comportarsi come se il bimbo non fosse mai nato. Pirandello opera un infanticidio metaforico,

---

[7]Margherita Ganeri, Pirandello Romanziere (Catanzaro: Rubettino, Soneria Mannelli, 2001) 87.

[8]Luigi Pirandello, "O di uno o di nessuno" La Rallegrata, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 1980) 194.

[9]Il tema della paternità assilla sempre Pirandello, ed è evidente soprattutto quando questa è presente anche dal punto di vista femminile (cfr. "Nel dubbio").

per il quale i due amici non costruiscono alcun legame affettivo con il piccolo, perché la sua presenza è motivo di separazione. La nascita di Nillí (il fatto compiuto) incide sul rapporto simmetrico a tre, e finisce per risolvere i conflitti interiori dei suoi "genitori." L'eroe pirandelliano non desidera legami, anzi li evita e se li accetta è soltanto per convenzione.

Pirandello riprende questi temi nella forma teatrale economizzando ogni preambolo narrativo, per esempio, fin dalle prime battute di O di uno o di nessuno (1929), si sa della nascita di Nillí, mentre nella novella omonima, la notizia è ritardata di qualche pagina. La prolusione narrativa va a discapito dell'azione teatrale, o è ridotta al minimo, come "Nel gorgo."

La rappresentazione simmetrica del doppio si altera quando i personaggi si confrontano allo specchio con se stessi, con un'immagine gemellare che li raffigura nella realtà: in presenza di veri gemelli, la loro nascita appare come una vera calamità, a tal punto che si preferisce farli morire per salvare la madre, che non sopravvive al parto ("Nenè e Niní"). Di solito i gemelli reali sono al massimo fratello e sorella ("Nenè e Niní"), o fratellastri ("Tanino e Tanotto"), oppure semplicemente amici ("I due compari") o amanti ("Rondone e Rondinella"). In questo caso i gemelli in senso simbolico servono piú da cavie narrative che da figure reali, sia per essere puniti o sia per essere premiati realmente, in ogni caso non sopravvivono da soli quando uno di loro muore. I gemelli possono essere reali o simbolici, e rappresentano delle figure gemellari che sono destinate ad essere soppresse, sacrificate in nome della similitudine, per salvaguardare la realtà, o ciò che rimane di essa, l'apparenza. I gemelli pirandelliani spesso non sono dei veri gemelli, ma dei gemelli uniti grazie ad una forte valenza simbolica.

"Nenè e Niní" (1912) racconta di due piccoli orfani di padre. In seguito la loro madre riprende marito. Fin qui il racconto è un rendiconto della casualità nella vita. Pirandello spinge questa casualità alle estreme conseguenze: i piccoli presentano una doppia forma gemellare, che pone in concorrenza la loro omonimia con la loro forma fisionomica. I gemelli naturali, al contrario di quelli "legali," sopravvivono anche alla madre, dopo la morte della madre si ritrovano con un genitore acquisito che ben presto si risposa per ridare loro un'altra madre, che in seguito morirà e cosi via. L'estraneità si forma nell'alternare simmetricamente i successivi genitori dei piccoli Nenè e Niní. I figli si ritrovano, giustamente come figli, ma soli, e non come eredi di valori naturali, in un mondo di persone sempre piú estranee fra loro.

Gli adulti conservano intatto il loro doppio, tutto il mondo che gli altri vedono in loro, e si affrancano dei figli, di coloro che potrebbero condizionarli. I piccoli non fanno in tempo a formare una loro identità, essi non riescono a vedersi in un doppio costruito dagli altri, e a corrispondere al desiderio che ogni genitore può avere per loro. La loro eliminazione si collega

all'infanticidio (cfr. "Il libretto rosso"), ad una tematica ricorrente nella Sicilia post-risorgimentale, a causa della povertà in cui sono relegati alcuni ceti sociali. Sull'infanticidio ci sono varie ipotesi, e una di queste è senza dubbio la paternità mancata, presente in molti personaggi, per cui la soppressione di un neonato giustifica la loro incapacità di essere genitori (non riproduttori).

Nella novella "Pari" (1907) la digressione non è soltanto caricaturale e farsesca, ma si arricchisce anche di una simmetria gemellare simbolica, una forma a spirale con racconti posizionati regolarmente in vari strati, come onde narrative in successione. Prima fase, due inseparabili amici, "come due gocce d'acqua in tutto," Bartolo Barbi e Guido Pagliocco, "dopo tanti anni di vita comune, indivisibili"[10] si sposano con Gemma Gandini e Giulia Montà, "due fanciulle, amiche anch'esse tra loro, indivisibili" (442). Seconda fase, l'arrivo dei due fratelli minori, Attilio Pagliocco e Federico Barbi, che sono ospitati dai fratelli maggiori, nei rispettivi tetti coniugali, in "due quartierini gemelli" comunicanti, per intraprendere gli studi universitari. La farsa in sostanza consiste nel fatto che ciascuno sposo è al corrente delle corna che il suo piccolo fratello porta all'altro, ignorando ciò che l'altro piccolo fratello porta a se stesso. Questo intreccio scatena diverse fasi intermedie composte da situazioni e da discorsi tutti concatenati fra loro e che emergono per la loro teatralità. Terza fase, ci si accorge che l'originalità del racconto è altrove, si situa nel fatto simbolico.

L'effetto di questa situazione non è causato dai fratelli minori ma dalle spose, perché sono loro che prendono l'iniziativa di tradire i rispettivi marti. Ciascuna moglie ha rapporti oltre che con il marito anche con il fratello minore del marito, entrambi mirano a possedere i due fratelli minori, che sono fisicamente l'immagine doppia di ciascun marito: "I due giovani, in fatti, somigliavano moltissimo ai loro fratelli"(447). In questo caso siamo in presenza di una forma gemellare che compete con il suo fantasma, l'altro della coppia, che non consiste piú nel benessere di "avere" un gemello (piacere soggettivo), ma di possedere due gemelli allo stesso tempo (piacere oggettivo). Il tradimento da parte delle mogli non è un vero tradimento, in quanto esse "si dividono" le immagini dei rispettivi mariti, ma piú giovani, nei rispettivi fratelli minori.

Il testo propone il carattere gemellare del racconto, che avanza alla pari, per coppie:

> Pochi giorni dopo, i due amici si trovarono d'accordo – come sempre – nell'idea di allontanare da casa i fratelli, con la scusa che – i giovanotti, si sa! – davano un po' d'impaccio e di soggezione, limitando la libertà delle rispettive mogli. – È vero, Giulia? – domandò Barbi alla sua, in presenza di Pagliocco. E Giulia, con gli

[10]Luigi Pirandello, "Pari," La Vita Nuda, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori 1997) 438.

> occhi bassi, rispose di sí. – È vero, Gemma? – Domandò alla sua Pagliocco, in presenza di Barbi. E Gemma, con gli occhi bassi, rispose di sí. "Povero Pagliocco!" pensava intanto Barbi. "Povero Barbi!" pensava Pagliocco. (448)

Gli amici riconquistano il loro ruolo nella coppia allontanando i fratelli piú giovani da loro, ma la verità, quella che ogni coppia nasconde a se stessa, per paura di essere scoperti, è la stessa che hanno condiviso le mogli all'insaputa dei rispettivi mariti, anche se ora ogni coppia crede che essa sia diversa per ciascuno di loro. Con l'allontanamento dei fratelli minori le coppie originali si ricostituiscono, e sono l'una lo specchio dell'altra, esattamente come all'inizio del racconto.

Pirandello privilegia lo status della coppia, per rapporto a quella della famiglia, in quanto la coppia è all'origine di tutti i "mali" sociali. La coppia appare completa o superflua, a seconda se è equilibrata, sorretta da valori sociali condivisi. Se i valori sociali sono condivisi dalle figure gemellari queste sono morfologicamente attratte le une verso le altre, e possono accoppiarsi, per la loro sensibilità a copiarsi reciprocamente (anime gemelle). Le ragioni della coppia sono riposte nelle ragioni imposte dalla similitudine, se questa viene meno, si annulla anche la nozione di coppia. Tutti quei personaggi che sono dotati di una visione umoristica della vita appaiono maggiormente consapevoli della loro realtà, non hanno bisogno di cercarne un'altra altrove, perché riconoscono che ognuno è l'immagine riflessa dell'altro e che ciascuno appare con l'immagine che l'altro ha di sé (sempre diversa da quello che uno si crede di avere). Le coppie posseggono delle proprietà gemellari, sperimentano un'attrazione narcisistica per il proprio doppio, non in se stessi, ma in un altro che li assomiglia, in una sorta di equilibrio simmetrico che regola il rapporto di attrazione fra persone gemelle, fra idee gemelle, che lascia inalterata la realtà.

Il doppio di natura gemellare si collega all'uso costante di omonimie, di caratteri cacofonici, da cui deriva la scelta di nomi, nomignoli, diminutivi, vezzeggiativi o dispregiativi, i quali appaiono come tante spie o segni linguistici che Pirandello dissemina nei racconti. In "Tanino e Tanotto" (1902)[11] l'omonimia è presente nei gemelli Tanino e Tanotto, i quali provano l'uno per l'altro un'attrazione irresistibile. I gemelli sono due bambini vissuti in ambienti diversi, come il giorno e la notte, allevati l'uno in città e l'altro in campagna, l'uno, erede legittimo del barone Mauro Ragona, fragile e malaticcio, e l'altro, bastardo e morettino. I gemelli "fraternizzano" a prima vista, la mano nella mano, si confessano le reciproche origini, con un linguaggio criptofasico che sarebbe spontaneo soltanto nei gemelli che vivono insieme dalla nascita:

[11]Luigi Pirandello, "Tanino e Tanotto," Il Vecchio Dio, volume II, tomo i (Milano: Mondadori, 1994).

> Come ti chiami tu? – Tanino, come nonno, – rispose l'altro. – E allora come me, – rispose Tanotto, ridendo. – Anch'io, Tanino come nonno; me l'ha detto il fattore. A me però mi chiamano Tanotto perché sono grosso, e mamma non vuole che si dica che mi chiamo come nonno. – Perché – domandò Tanino, impensierito. – Perché nonno io non l'ho conosciuto, – rispose, serio, Tanotto. – E allora come me! – ripeté Tanino, ridendo a sua volta. – Neanche io l'ho conosciuto nonno. Si guardarono sorpresi e risero insieme di questa bella trovata, come se fosse un caso molto strano e, soprattutto, un bel caso, da riderci su, a lungo, allegramente. (20)

Questo racconto si collega anche al gioco fra gemelli, nella "divisione o scambio di ruoli," un gioco che porta i gemelli a scoprire la loro omogeneità. In questo caso la realtà gemellare è scomposta, da un lato i gemelli si assomigliano, dall'altro sono diversi: Tanino simboleggia i valori artefatti della vita in città, Tanotto i valori semplici, naturali, della vita in campagna. I gemelli per ritrovarsi sono ricondotti ai propri valori autentici, genetici, ai fabbisogni naturali, e finiscono per riconoscersi nel segno della consanguineità, mentre sono divisi da una disparità sociale, uno ricco e l'altro povero, che rispecchia in parte l'ipocrisia popolare e l'egoismo del genitore ricco. Pirandello vuole farci intendere che il "prodotto" derivato dall'illegalità, il frutto di un adulterio, espresso in termini di rivolta sociale, paga sempre, perché è di qualità migliore da quello regolato dal contratto sociale. La sovrapposizione dei valori gemellari, per acquisizione e per natura, è all'origine di un'ulteriore frammentazione della realtà del doppio.

La presenza di gemelli serve a salvaguardare il patrimonio genetico, che si mantiene identico nei gemelli armonici, quasi sovrapponibili alle qualità dei genitori, e derivato nelle coppie disarmoniche, poiché in questo caso i gemelli sono dotati di un patrimonio ereditario diverso dai loro genitori. Per Pirandello i gemelli, siano essi monozigotici o dizigotici, contengono in sé l'enigma della nascita: di chi sono figli, di chi è la paternità? Quand'è che l'uomo si accorge del suo doppio (della sua anima gemellare)? Un gemello, che è un altro noi stesso, è compresente fin dalla nascita, o si forma nel momento in cui avviene la scoperta?

Pirandello preferisce i rapporti gemellari "costruiti" dalla vita o dal caso perché essi hanno sempre un esito positivo, sia nel caso di morte, sia nel caso di mostruosità o di malattia, mentre le nascite gemellari sono sempre destinate ad una morte certa. Di fronte alla morte la coppia gemellare presenta un'omogeneità narrativa che confluisce in un obbiettivo comune, come nel caso simbolico di "Il giardinetto lassú" (1897), dove nonno Bauer è ben felice di dividere con un bambino il suo "giardinetto."

La simmetria gemellare del doppio è legata al mantenimento di una presenza simmetrica della forma. Il mondo borghese ha tradito lo spirito naturalista dal quale è derivato, vive egoisticamente la realtà, e crede che ciò che è dato a qualcuno è sottratto ad altri, e che questo è giusto e naturale, e che quindi occorre essere sempre pronti per approfittare del piú debole. Questa forma di difesa è trasformata, nella visione pirandelliana, nella necessità individuale, che ciò che conviene a ciascuno – e a se stesso – si sottrae sempre a se stesso. È l'individuo in fin dei conti a rimetterci perché le cose che gli sono sottratte lo fanno apparire incompleto e sono la causa della sua crisi nei rapporti con gli altri. Anche l'arrivo di un intruso nell'equilibrio della coppia non compromette l'esito felice, le cose ritornano come se nulla fosse successo, come nel caso del figlio messo al mondo dall'amante dei due inseparabili amici Tito Morena e Carlino Sanni, i quali condividono la madre, ma non possono spartirsi il figlio che è "O di uno o di nessuno," o come nel caso dell'arrivo a Casanova del sosia di Vittorio Emanuele II, che viene a fare concorrenza al cavaliere Cappadona, che fa già "*professione*"[12] di assomigliare a "Sua Maestà" in tutto e per tutto.

La realtà deve tenere conto della nuova simmetria, quanto è stato aggiunto o sottratto alla coppia, o al nucleo familiare, in quanto la nuova unità è determinata dagli elementi che la compongono. Permane nelle novelle un matematismo tutto pirandelliano che produce, a seconda dell'importanza che hanno i numeri nell'insieme, le simmetrie della coppia, dei loro doppi, del loro raddoppiamento in situazioni, in realtà speculari, che sono dovute piú a un gioco di riverbero che ad una reale necessità di alterare la loro composizione. La numerologia pirandelliana tiene conto in qualche modo dell'estremo bisogno dei personaggi di vivere, di vivere per scoprire la verità del loro mistero.

Artioli sostiene la tesi che la numerologia e l'onomastica costituiscono le fonti dell'arte di Pirandello. Egli nota che la numerologia culmina nella scoperta della "chiave del simbolismo del sei" che Pirandello avrebbe di pari passo prelevata in forma moderna nell'Itinerarium Mentis in Deum di Bonaventura di Bagnorea.[13] Senza ricorrere alle simbologie religiose occorre precisare che Pirandello era attratto dalla realtà, come essa gli appariva in quel momento, e che il fantasma artistico, che recava nozioni anteriori, non l'abbia condizionato piú di tanto. Nelle novelle il numero delle coppie per due o per quattro, delle unità familiari per sei o per sette, che sono presenti anche nei romanzi, non si riferiscono ad allegorie del passato, ma a circostanze del tutto particolari. Le analogie si riferiscono a delle situazioni tipicamente siciliane, che sono

[12]Il corsivo è di Pirandello.

[13]Umberto Artioli, L'Officina Segreta di Pirandello (Bari: Laterza, 1998) 38.

immaginate all'interno di un quadro reale che si riflette allo specchio, sempre uguale nel tempo, per questo un cambiamento, in termini di quantità, finisce per alterare gli equilibri sociali. Un'unità numerica, la formazione di un nucleo familiare non nasconde necessariamente una simbologia segreta, o un'interpretazione esoterica, come suggerisce Artioli, il quale sostiene che l'opera pirandelliana contiene un cifrario occulto da decifrare, con strumenti della storia dell'arte e della filosofia medievale, fra cui la numerologia e l'onomastica. Ma il problema che assilla maggiormente Pirandello è la presenza di incognite esistenziali, che si riferiscono costantemente alla creazione e all'annullamento del doppio, o dei doppi, di tutte quelle forme che potrebbero sconvolgere la realtà; in questo consiste l'utilizzo di un matematismo attualizzato, in grado di interpretare la realtà, perché è la vita a nutrirsi di realtà.

Le simmetrie pirandelliane dei numeri sono necessarie per valutare noi stessi nella realtà in cui viviamo, ci assicurano la continuità del sé, il senso della storia, di chi eravamo. Pirandello pensava ai numeri come fattori comparativi, che determinano le coppie, i doppi, e gli aspetti multipli, come elementi imprevedibili, al pari della realtà, anch'essa casuale, aleatoria, e inconsistente. La solidità del reale, se esiste, va cercata nel doppio, in un essere che ci rappresenta "da fuori" come noi siamo fatti dentro, per come ci comportiamo, per il fatto che mentre usciamo da una realtà, in effetti, entriamo in un'altra, uguale e in tutto simile alla precedente. Senza trascurare il valore tropologico di tutte le metamorfosi a cui andiamo incontro incoscientemente.

2.6 La rigenerazione del doppio.

Le novelle presentano una doppia trama narrativa: una parte esterna, formale, relativa alla descrizione dei fatti, e una parte interna, drammatica, relativa agli aspetti contrari, e piú cupi. Il doppio è in grado di rigenerarsi, di non fermarsi davanti all'evidenza di un fatto compiuto, ma di stravolgerlo e di rimpiazzarlo. Nei racconti il narratore crea un effetto illusionistico, composto di digressioni, di racconti nel racconto, che confluiscono nel nucleo centrale del racconto. Ogni novella è costruita attorno ad un aneddoto centrale che s'intreccia a delle trame secondarie, a mo' d'intarsio, in un gioco raffinato di rifrazioni allo specchio. Si presentano dei casi anomali, in cui la sessualità, al contrario di quanto prevede l'analisi freudiana, appare "perversa," non è piú finalizzata alla riproduzione. Pirandello rimedia ricorrendo alla riproduzione di nuovi nuclei familiari in modo strano e paradossale, considerando la consanguineità, la somiglianza e la gemellarità come fattori coagulanti, e sovrapponibili nei rapporti matrimoniali.

"La morta e la viva" (1910) è il caso di una moglie rediviva. Padron Nino è un pescatore sposato con Filippa, che da lí a poco scompare in un naufragio. Padron Nino si ritrova solo con un neonato, e decide di sposare in seconde nozze la sorella minore di Filippa, Rosa. Dopo due anni e otto mesi, Filippa, che Padron Nino considera morta, fa ritorno al paese dopo esser sopravissuta al naufragio e dopo essere stata curata in un ospedale psichiatrico. Padron Nino prende atto della nuova realtà, senza scomporsi piú di tanto stabilisce un turno di frequenze per distribuirsi equamente con l'una e con l'altra moglie. Ogni mese fa ritorno al paese per due o tre giorni, e ogni volta alterna con l'una o con l'altra il suo rapporto di marito e di padre.

Il rapporto di marito si mantiene all'interno di un ordine simmetrico, in modo paritario, con l'una e con l'altra moglie, come pure avviene fra Filippa e Rosa, che ricostruiscono il loro rapporto iniziale poiché "erano tra loro sorelle, due sorelle inseparabili, anzi tra loro quasi madre e figlia."[1] Questa alternanza è possibile anche per il fatto che Padron Nino rimane per lunghi periodi in mare, espediente verosimile destinato anch'esso, come in precedenza per la scomparsa di Filippa, ad accreditare la verosimiglianza del caso.

Questo rapporto singolare, un marito e due mogli, riporta sempre in primo piano il tema della paternità nei confronti dei figli che Padron Nino ha con la prima e con la seconda moglie. Il fatto è che la prima moglie non esiste piú all'anagrafe, perché risulta "morta," e che la seconda è a tutti gli effetti la moglie legittima. Come spesso succede nei racconti pirandelliani, ad una prima situazione "borghese" paradossale, si pone rimedio con un espediente del tutto insolito, che è altrettanto paradossale, ma che è dettato dalla saggezza popolare. Il triangolo marito e due

[1]Luigi Pirandello, "La morta e la viva," La Giara, NA, volume III, tomo i (Milano: Mondadori, 1997) 84.

mogli serve ad alimentare le chiacchiere del popolino, che si accontenta come i "vermucci di terra" del poco che trovano, mentre Padron Nino, gestisce un caso senza precedenti in modo professionale, dosando all'una e all'altra la sua presenza e anche la sua capacità di procreare nuovi figli.

In seconda lettura, il rapporto con Filippa, e la relazione con Rosa introduce il tema velato dell'incesto. In realtà Rosa è il doppio di Filippa, ma piú giovane: Filippa è sempre stata una madre per sua sorella Rosa, lo stesso per Padron Nino "che anche lui, sposando, aveva dovuto accogliere in casa come una figliola" (84). La continuità del doppio rapporto coniugale si compie, simmetricamente, in forma parallela, un figlio per parte ogni cinque mesi. Padron Nino non crede di coprirsi di ridicolo, e neppure si fa tanti scrupoli, il problema non è suo, ma della legge che non è preparata a risolverlo. Padron Nino avrebbe potuto registrare i suoi figli ogni nove mesi e cosí gabbare l'ufficiale dell'anagrafe, che li avrebbe iscritti come legittimi. La caparbietà a fare le cose come esse si presentano in natura, senza tenere conto delle regole sociali, è una degli aspetti fondamentali della filosofia pirandelliana. Padron Nino se ne infischia delle norme, di tutte quelle distanze formali che sono alle origini dei suoi problemi, egli si fida di quel che conosce della vita, e per questo è convinto che il problema non è suo. Il rapporto incestuoso non costituisce in alcun modo un pubblico scandalo, perché Padron Nino sente di non avere colpe, che l'onestà ripaga sempre, per questo può fare fronte all'ilarità e ai pettegolezzi dei suoi paesani. Il ridicolo e gli scrupoli di Padron Nino servono da copertura per un caso banale di bigamia che la legge non è preparata a risolvere,

In "Superior stabat lupus" (1912) il rapporto incestuoso nasce e provoca la catastrofe, i momenti topici del racconto sono simmetricamente legati fra loro. Marco Perla è innamorato di sua cugina Ebe, che per ripicca sposa il primo venuto, un intruso, il dottor Corrado Pranzi. Un anno dopo, durante il parto Ebe muore e mette alla luce la piccola Ebe. Corrado impazzisce dal dolore e sparisce. Marco s'incarica di allevare la piccola Ebe, che cresce ad immagine e somiglianza della madre, e finisce per sposarla.

Spesso nelle novelle vi è la figura del padre che assume successivamente quella di marito, in questa novella il lettore è preparato a subire senza indugi lo choc dell'incesto. Marco Perla si comporta con la piccola Ebe "una volta da fratello; or forse da padre." Ed in seguito, dopo averla sposata, "le sarebbe stato padre e marito insieme." Ebe si trova a risarcire un danno che non ha commesso, quello della madre morta durante il suo parto, e quello del padre che con la sua fuga "aveva lasciato – a Marco Perla – il peso della figlia dopo avergli tolto l'amore della

madre."[2] Anni dopo Corrado Pranzi fa ritorno, e rivede nella cresciuta Ebe l'incarnazione della moglie, e si rende conto di essere stato escluso dal benessere che Marco, ora morente, ha vissuto nello sposare Ebe; preso da un furioso istinto incestuoso, non soccorre Marco e si vendica lasciandolo morire.

Il tema della rigenerazione del doppio è una costante pirandelliana, in questo caso la figura di Ebe (la madre) si sovrappone alla figura di Ebe (la figlia), e viceversa. Il personaggio della madre rivive in quello successivo della figlia, che cresce a sua immagine e somiglianza: "A mano a mano, crescendo, Bebe somigliò sempre piú alla mamma: ne ripeté tutte le grazie infantili, le mosse, i sorrisi, i primi giuochi, tra lo stupore accorato de' due vecchi che credevano d'assistere ad una prodigiosa resurrezione" (515). La sovrapposizione figlia/madre porta a termine una metamorfosi scontata, che non si accontenta della somiglianza fisica, ma che mira essenzialmente al suo possesso fisico e sentimentale: "Tu cara, hai creduto di vivere per te tutti questi anni, e invece no: tu hai vissuto per rinnovare a me, nel mio cuore, la passione che io ebbi per tua madre!" (519). Il passaggio da padre a marito è qui, e si racchiude nello stupore, nell'orrore di Ebe che ora ha capito di non essere amata per quella che è, la figlia di Ebe, ma come la sostituta di sua madre:

> Ebe vide il volto del padre, nel proferir queste ultime parole, scomporsi d'improvviso in una espressione tra di stupore e d'orrore; gli udí soggiungere a bassa voce: – Comprendo … comprendo perché lui t'ha sposata … Tu non sai, tu non puoi sapere … Rabbrividí; comprese; domandò anche lei a bassa voce, inorridita: – La mamma … Lui? – Sí, sí … E in questo riconoscimento provarono, l'uno, una rabbia feroce, come per un tradimento infame che colui, profittando vigliaccamente della sua assenza, gli avesse fatto con la madre; l'altra, il ribrezzo, l'abominazione come per un incesto che quegli avesse perpetuato su lei. (527-8)

È chiaro che il destino di Marco Perla è di lí a poco segnato, Corrado, come padre, si sente in dovere di portare fuori da questo incubo sua figlia, e di salvarla per ridare a lei una nuova vita: "il caso lo favoriva, egli doveva sopprimere chi aveva fatto per la figlia tutto quello che avrebbe dovuto far lui; sopprimere chi aveva voluto in tutto sostituirlo, ripigliandosi anche la madre nella figlia" (530). Il padre si predispone a concedere un sacrificio estremo per amore di sua figlia: "Sei libera. Puoi vivere ora. Ma ella sentí che non poteva, ora, sapendo" (531). Il senso finale è suggerito dalla stessa Ebe, che ora che sa quello che ha fatto suo padre per "salvarla," e anche

---

[2]Luigi Pirandello, "Superior stabat lupus," Dal Naso al Cielo, NA, volume II, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 521.

perché ora sa che suo padre nutre per lei un sentimento pari a quello di Marco Perla. Ella si rende conto che la sua libertà sarà condizionata, per di piú macchiata di sangue che non la ripaga di tutte le sue sofferenze, perché ella già pensa a quelle a venire. Con la reincarnazione di Ebe, Corrado Tranzi intravvede la possibilità di realizzare il suo passato nel presente, per questo non può esimersi di commettere un crimine in nome di un amore che egli credeva di aver perso, "perché egli doveva sopprimere chi aveva fatto per la figlia tutto quello che avrebbe dovuto far lui" (530). I figli riportano i caratteri somatici del doppio materno, la coppia formata dalla figlia è una copia della coppia costituita dalla madre, in questo modo la simmetria madre-figlia è costante, ma senza tenere conto del passaggio cronologico (cfr. "La disdetta di Pitagora").

In "Effetti d'un sogno interrotto" (1936) la memoria è in grado di rigenerare la moglie appena scomparsa, attraverso il ricordo che il marito ha custodito di lei nella sua realtà, in una forma allucinante: un vedovo riconosce sua moglie in un quadro del Seicento, la "Maddalena in Penitenza," e chiede di acquistare il quadro, per custodirlo, per conservarlo lontano da sguardi indiscreti: "lei, sua moglie, lei tal'è quale, lei cosí – tutta – come lui soltanto, lui, lui marito, poteva averla veduta nell'intimità (e, cosí dicendo, alludeva chiaramente alla nudità del seno), non poteva piú perciò lasciarmela lí sotto gli occhi, dovevo capirlo, ora che sapeva questo."[3] È singolare che i tre personaggi, il proprietario del quadro, l'antiquario, e il vedovo sono personaggi anonimi, soltanto il narratore conosce vita e miracoli di ciascuno, ma non crede necessario d'informare il lettore dei rispettivi nomi.

Il tema principale del racconto non è costituito dalla peculiarità dei personaggi, ma dal rapporto che essi hanno con il quadro sia nello stato di veglia e sia nel sogno. Il ricordo della moglie scomparsa si sovrappone all'immagine della Maddalena, il quadro, che nel sogno si anima nella persona amata per fare rivivere una realtà impossibile. Nel segno del doppio la moglie-morta s'identifica nella moglie-ritrovata, nell'immagine della Maddalena. I ruoli sono intercambiabili, e occorre distinguere ciò che appartiene al sogno, e ciò che invece appartiene alla realtà. Lo sdoppiamento nel vedovo è rappresentato dal suo desiderio di possedere il quadro, in un certo senso di rimpossessarsi della sua amata, che il quadro rappresenta. Non si tratta di possedere un quadro, ma di possedere in esclusiva il suo significato.

Il ripetersi della metafora onirica, anche nel vero proprietario del quadro, rappresenta l'inizio di un percorso narrativo senza sbocchi. Nella forma onirica il sogno tende a uscire dal testo, a cogliere riferimenti che sono presenti in altre realtà narrative. Il narratore, detentore del quadro, riporta il sogno nello spazio che gli è concesso dal racconto, con un intreccio vivo,

[3]Luigi Pirandello, "Effetti d'un sogno interrotto," Una Giornata, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 1997) 685.

frammentato in diversi livelli, pronto a concedersi alla rappresentatività illusionistica e funambolica di Pirandello. Da un lato il proprietario deve attenersi all'immagine del quadro, e dall'altro, non può non considerare i significati che esso rappresenta.

L'immagine della Maddalena non può piú essere la stessa, a quel quadro ora è legato il pensiero che ciascuno ha di essa, come donna, e non soltanto della "Maddalena" come soggetto di un quadro. L'immagine della donna risponde allo sguardo di chi la osserva, perché il suo significato va ben oltre l'immagine sognata, essa è viva, viva come ciascuno crede di vederla. In questo caso il sogno influenza la realtà in modo ossessivo, anche il detentore del quadro "vede" ora nell'immagine della Maddalena "Forse gli occhi sognati della moglie morta di quel signore, che per un attimo s'animarono in quelli dipinti dell'immagine" (687). Il colmo della "suggestione" è causato dal fatto che il "detentore" ha sognato il marito "in pigiama di seta celeste e righine bianche," e che quando si reca da lui nella sua camera d'albergo per "liberarsi" del quadro riconosce che egli porta lo stesso pigiama. Il sogno si sovrappone alla realtà. La reazione è violenta e oltrepassa l'incredulità: "Lei torna da casa mia . . . lei è stato questa notte a casa mia!" (688). Pirandello minimizza con "Allucinazioni," perché certamente questo si è verificato soltanto nel sogno. O almeno cosí ci lascia credere che sia accaduto.

Il proprietario del quadro ha un problema irrisolto con la realtà. Pirandello avrebbe potuto aiutarlo se al posto della parola "sogno" avesse optato per "realtà" e avesse intitolato la novella: "Effetti di una realtà interrotta." In questo caso le due parole avrebbero potuto alternarsi in un'opera teatrale, e nessuno avrebbe avuto niente da ridire perché queste cose accadono soltanto a teatro. Perché è luogo comune pensare che queste cose a teatro non sono vere. La realtà non è piú rappresentata dall'immagine onirica, ma per ciò che un'immagine dovrebbe rappresentare in teatro. La realtà è cosí modificata, manipolata, non appartiene piú alla realtà del sogno, ma a quella del teatro, dell'arte. In questo caso le cose accadrebbero per una ragione, e non solo perché succedono e basta come se non fossero vere.

La rigenerazione simmetrica del doppio nella rappresentazione onirica, fra finzione e realtà, richiama il contrasto dei valori fra una cultura dell'immagine e una cultura dei contenuti, per una narrativa nuova, di rottura con il passato. Il doppio nella novella è capace di gesta funamboliche, assume forme oniriche simboliche, che rendono vera l'illusione. Ma è chiaro che il racconto nasconde sempre il doppio, la voce narrante, alter ego dell'autore, che si presta a testimone del fatto narrato.

Il doppio è presente in modo esemplare ne "Il lume dell'altra casa" (1909): le scene sono due, quella di Tullio Butti e quella della famiglia che si riunisce a cena.[4] Una scena buia e una scena chiara. Le due scene sono parallele, mentre va in onda la prima, avviene che si forma la seconda. L'una non dipende dall'altra, sono estranee fra loro, ma finiscono per influenzarsi e condizionarsi. Il doppio scenico prefigura metaforicamente lo spazio teatrale come luogo di apparizione del fantasma e la messa in scena come lo strumento del desiderio. Tullio Buti è un personaggio enigmatico, in lui la vita sembra essersi esaurita: "Non scriveva e non riceveva mai lettere, non leggeva giornali."[5] Il racconto potrebbe essere una didascalia o un monologo analettico, oppure una confessione, caratterizzato da un "colpevole" che narra di fatti accaduti ad un terzo, se stesso, molto tempo prima.

Il dramma interiore è rappresentato attraverso una doppia frammentazione scenica: colui che è rassegnato nella solitudine, e colui che scopre la realtà della casa di fronte. Egli "Pareva che soffrisse; ma s'era ottuso in lui anche il sentimento del dolore" (386). Fino a quando, chiuso al mondo da una "tetraggine attonita" Tullio Buti ogni sera aspettava nel buio della sua cameretta che "s'inalbasse soavemente del lume dell'altra casa." (388-9). Tullio non s'innamora di una donna qualunque ma di una madre, che rappresenta nell'adulto un rapporto edipico sdoppiato, la figura occupata dai ricordi "di quando la [sua] mamma" è rappresentata da "quella *donna*" che ora con tanto amore accudisce ai suoi piccoli. Tullio desidera godere di questo affetto perduto, e lo ritrova letteralmente nel sottrarre la figura materna dal nucleo familiare, e trasformando la figura della madre in quella di un'amante.

Tullio Buti e la "madre" della finestra di fronte cedono all'istinto sessuale, che entrambi vivono come una metamorfosi della propria crisi esistenziale, visto da lui, visto da lei. Tullio s'innamora talmente di lei che, a sua volta, appena s'accorge di essere spiata, s'innamora di lui e abbandona la famiglia. Entrambi si ritrovano ad essere dei ladri, Tullio per aver sottratto il perno affettivo della famiglia, e la madre per essere venuta meno alle sue funzioni materne per un peccato che le rende triste e squallida la vita. In seguito non possono esimersi di spiare assieme la scena (precedente), nel riquadro della finestra di fronte, di quel che resta di un nido che la loro passione ha distrutto: "La sera dopo, come due ladri, essi vennero. Entrarono quasi rantolanti nella cameretta al buio, e attesero che s'inalbasse ancora del lume dell'altra casa" (393). La

[4]Questa novella ha suggerito diversi spunti ad altri autori, ed è stata utilizzata come ispirazioni per il film di Hitchcock La Finestra sul Cortile, interpretato da James Steward and Grace Kelly. E recentemente la televisione italiana ha presentato Il Cuore Altrove di Pupi Avati, che tratta sostanzialmente la stessa tematica, in una versione moderna.

[5]Luigi Pirandello, "Il lume dell'altra casa," Il Viaggio, NA, volume III, tomo i (Milano: Mondadori, 1997) 386.

coppia di amanti non emana piú un'ombra, si trova nella parte scura della rappresentazione, nel buio, raffigurata come un'immagine amorfa. La scena della riunione familiare attorno al tavolo è invece illuminata, i piccoli non hanno nulla da nascondere, mentre Tullio sí, rimane al buio a spiare, avvolto da un mistero, come un rapace che ha sottratto la madre alla prole.

Questo racconto ci offre un primo approccio del teatro come metafora di se stesso, Tullio Buti irrompe nella "commedia" della finestra di fronte e sottrae alla scena il protagonista, la madre. Pirandello opera un vero ratto teatrale, al lettore non rimane che prenderne atto, anche lui osserva dalla finestra di fronte la scena in cui tutte le sere si raccoglie la famiglia attorno al tavolo da pranzo. Questo gesto si spiega in parte con la solitudine di Tullio, che è tipica dell'uomo moderno, di colui che soffre per una mancata aggregazione sociale, che si rivede da piccolo giocare con tanti amici, per poi costatare che da grande è rimasto solo. Come può succedere questo? Pirandello si riferisce a due generi di solitudine: quella sociale e quella individuale. Nella solitudine sociale la sofferenza rimane circoscritta alle proprie funzioni, mentre la solitudine individuale ricade sulle emozioni private, sul fatto che Tullio "vede" ciò che lo divide dagli altri perché egli si rende conto di essere diverso da loro. La solitudine è un tema complesso che non si risolve "rubando" l'amore agli altri. Per Pirandello l'amore rubato non paga, se l'amante separa la madre dal contesto familiare. L'affetto materno finirà per avere il sopravvento e per essere motivo di una nuova separazione nella dimensione tragica di non ritorno.

La ripartizione dei ruoli tra amante/amante e madre-amante/famiglia non regge la simmetria, in quanto non sono ambivalenti. Ciascuno immagina una realtà diversa, che non è quella che stanno vivendo, e ciascuno non vuole vedersi rispecchiato in quello che sono ora diventati. Se lo fanno si "vedono" fermi, a guardare ciò che resta della famiglia, e quindi a vedersi morire nella solitudine. Il fascino che ognuno esercita sugli altri, e la successiva conseguenza tragica, è il risultato di un rispettivo scambio di ruoli.

Pirandello rileva che l'istinto è una forza che ci spinge ad agire contro ogni ragione. Da un lato l'istinto sessuale può sconvolgere i personaggi a commettere certi atti incontrollabili, che compromettono il loro equilibrio esistenziale, e dall'altro neppure l'istinto materno è immune da questo richiamo primordiale. L'istinto sessuale ha il sopravvento sia nella donna e sia nell'uomo, anche quando non è in grado di rigenerare un doppio, una coppia, una famiglia, una realtà nella quale i personaggi possono rispecchiarsi e riconoscersi.

In "Leonora, addio!" (1910) il doppio si tinge di grottesco: la morte raffigura la lenta agonia di una madre, sepolta viva nella sua casa. La novella presenta due quadri distinti: la vita e

l'amore familiare in casa La Croce, e la vita in "prigione" di Mommina con Rico Verri. Mommina è destinata a morire di crepacuore a causa della gelosia del marito: "Fu imprigionata nella piú alta casa del paese, sul colle isolato e ventoso, in faccia al mare africano. Tutte le finestre ermeticamente chiuse, vetrate e persiane; una sola, piccola, aperta alla vista della lontana campagna, del mare lontano."[6] L'atrocità di questa situazione è data dal fatto che Mommina, con gli anni, non è piú la donna bella di un tempo, ma è ridotta ad un cadavere vivente: "il ventre salito enormemente, quasi a sorreggere il grosso petto floscio; per una donna che s'aggirava per casa, ansante, con lenti passi faticosi, spettinata, imbalordita dal dolore, ridotta quasi a materia inerte" (379). Ciononostante Rico Verri "la vedeva sempre quale era stata tanti anni addietro," e non si rende conto dello sdoppiamento morfologico di Mommina. Il doppio di Rico Verri, il Verri di oggi, paranoico e morboso, vede ancora sua moglie com'era da giovane. La gelosia gli ha distorto la realtà. Per Mommina non si pone piú il problema di nascondere qualcosa, ormai è ridotta in fin di vita, anche per questo non ha piú nulla da temere da suo marito.

La sua rassegnazione le rivela che la morte può darle l'occasione per liberarsi da colui che l'ha segregata. Mommina si è rassegnata a vivere una vita da reclusa, ma in extremis, vuole offrire uno sprazzo di libertà alle sue bimbe. Le sue figlie "Non erano mai uscite da casa, e avrebbero tanto desiderato di esser là, in mezzo a quel verde, e domandavano alla madre se lei, almeno, fosse mai stata in campagna, e volevano sapere com'era" (379).[7]

Il suo è un male che la porta irrimediabilmente alla morte, ma prima, come madre desidera regalare alle sue bimbe una luce di speranza, che la realtà non è la sua, quella che Rico Verri ha imposto loro, ma quella che è là fuori, e che un giorno potranno vedere. Ironia tragica della sorte, quella realtà, Mommina, deve prenderla dal teatro. Da questa passione per il melodramma verdiano e per il teatro Mommina prende lo spunto per riprodurre non l'illusione dell'arte, ma la realtà: costruisce dentro la sua casa un mondo esterno, come se fosse vero. L'eroismo di Mommina si esalta nel rappresentare la vita, proprio ciò che le è stato tolto e che le sue figlie non conoscono, se non attraverso la rappresentazione che lei farà del melodramma. Con il canto Mommina riproduce la vita, l'illusione che l'arte sia piú vera della realtà stessa. In questo afflato poetico i riferimenti alle opere liriche, Il Trovatore, La Forza del Destino, Gli Ugonotti, non sono casuali, ma essenziali al fine del tema narrativo.

---

[6]Luigi Pirandello, "Leonora, addio!" Il Viaggio, NA, volume III, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 377.

[7]Il veder il mondo esterno da un mondo chiuso ha ispirato il teatro di Beckett, in particolare Fin de Partie, in cui i sopravvissuti vedono il mondo esterno attraverso i "buchi" dei bidoni della spazzatura.

La vita in gabbia è rappresentata piú vera della vita in libertà. In questa novella la figura del doppio è costituita dal suo fantasma, da un lato il racconto lineare della storia di Mommina, prima sacrificata per il benessere della famiglia e poi vittima della gelosia del marito; e dall'altro, il racconto nel racconto presenta un finale asimmetrico, tragico, che coincide con lo schianto nel grido di "Leonora, addio!"

Il destino tragico di Mommina è enfatizzato nella metafora ossessiva della segregazione riservata esclusivamente ai personaggi femminili. La prassi di questo sistema sociale misogino sussisteva in qualche "cittaduzza" della Sicilia, la quale condannava le donne alla clausura e alla schiavitú.

"Requiem aeternam dona eis, Domine" (1913) propone la rigenerazione del doppio sotto un aspetto del tutto particolare e inedito: la rinascita dopo la morte. In questa novella Pirandello rappresenta una visione eroica della vita, sebbene sdoppiata e smontata dalla riflessione umoristica. Il racconto è basato su una leggenda arcaica e funebre, che avviene, come spesso accade, fuori della realtà nostrana, in un luogo senza tempo, della Sicilia. Le creature sono del tutto fuori del comune, sembrano uscite dalle viscere della terra, e riportano ancora i segni di figure scolpite un po' rozzamente, non ancora rifinite da uno scultore di mimi siciliani.

La novella è composta di due quadri distinti: il primo, quello dell'udienza, è dato dall'arrivo in città di 13 persone, in rappresentanza del nuovo "popolo," per chiedere giustizia; e il secondo, è situato sull'altopiano, dove è sorta una borgata, tutto costruito attorno alla figura di "padruccio," il patriarca del nuovo paese, che attende l'esito della sentenza, per poter morire sepolto nella propria terra. Il numero di tredici unità è collegabile alla figura biblica, dodici apostoli e un capo, Gesú, nella figura del prete. Artioli si rifà spesso ad "un'aritmologia pirandelliana" (203) strettamente legata a valori simbolici, biblici, che per le "cadenze ossessive" non escludono un forte richiamo ai misteri della cabala, e ai valori cristiani ad essa collegabili.[8] Ma qui la missione non è quella di evangelizzare, ma di richiedere un diritto sacrosanto, un pezzo di terra in cui essere sepolti.

L'oggetto del contendere è un cimitero, e l'antefatto è dato dal padrone del "feudo di Margari," che ha tollerato l'abuso edilizio dei vivi, perché questi si potrebbero sempre scacciare, ma non intende legittimare il loro abuso con la necessità di un camposanto: la sepoltura darebbe ai morti un diritto che da vivi non avevano, il possesso di un pezzetto di terra per l'eternità. Si

[8]Umberto Artioli, "I Fantasmi dell'Immaginario Cristiano," Pirandello Allegorico (Bari: Laterza, 2001) 214.

completerebbe cosí l'usurpazione della terra, in effetti, i morti entrerebbero di diritto in possesso e sarebbe per il "baronello" Margari terra "non sua."

L'incipit della novella è esemplare: "Erano dodici, dieci uomini e due donne, in commissione. Col prete che li conduceva, tredici."[9] Questa novella, al pari di una tragedia, ha il sapore del mito in cui gli uomini sono dei piccoli esseri sopravvissuti, e le cose, attorno a loro, appaiono trasfigurate, riprese in una prospettiva umoristica, di sconfinata malinconia. Il tema centrale ruota attorno alla figura di "Padruccio," un vecchio superstite, che ha in sospeso nella prefigurazione della sua morte, una battaglia appassionata, grottesca, che si compierà da lí a poco. La sua fine è l'inizio di un popolo che egli stesso ha creato, e che lascia in eredità alle future generazioni. La figura eroica di "fondatore di popolo" è un tema grandioso che attrae Pirandello al punto che lo porterà piú volte in scena, con La Nuova Colonia (1928), Lazzaro (1930), ed è presente in altre novelle, come in "Romolo" (1917), in cui il protagonista condivide una certa affinità con Padruccio: anche qui c'è un vecchissimo fondatore di città, che è per ora solo un piccolo borgo, con due chiesine, situato su una strada maestra, dove prima che quel vecchio iniziasse la sua opera di costruzione non era altro che polvere e silenzio.

Il Pirandello umorista si "racconta" la storia di "padruccio" con gli occhi di un "infedele" che si vede sorpreso e perciò preferisce prendere le distanze, beffardamente, da questa strana processione. Il narratore è colto nella condizione privilegiata dell'umorista, anche lui non è immune alla realtà, egli scrive ed è presente ovunque, si sdoppia per compiacere a se stesso, in quanto egli legge per primo ciò che scrive, e ci riserva, come lettori, il piacere di vedere la realtà come la vivono gli eredi di Padruccio. Il finale della novella ci riserva nelle sole due parole che pronuncia Padruccio, tutto l'amore della terra, quello di esserne parte col corpo e con l'anima, e culmina con il pensiero di sentirsi anche lui "L'erbuccia! . . . l'erbuccia!," che trasformerà il suo corpo, in un'immagine morale e biologica del suo essere, perché quell'erba a primavera testimonierà la sua continuità vitale. Ciò che la vita non ha potuto dargli egli lo avrà dalla natura, perché essa manifesterà a primavera la sua rinascita. La rigenerazione del suo corpo si completerà nella forma che la natura sceglierà, egli sarà erba, fiori, piante, la vita ancora una volta.

La rigenerazione del doppio acquista un valore tautologico della realtà: nella logica pirandelliana il doppio risulta sempre vero al di là dei valori di verità che ognuno ritiene di esso. Il doppio di Padruccio si rigenera, nei ricordi, nella terra di coloro che lo ricordano per ciò ch'è

[9]Luigi Pirandello, "Requiem aeternam dona eis, Domine!," La Rallegrata, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 626.

stato, un padre, un fondatore, che ha protetto il suo popolo. Il Margari non riesce a scalfire la sua immagine, o a deformarla, in quanto Padruccio è un essere puro. La sua immagine coincide con ciò che egli è e con ciò che gli altri pensano di lui. La vittoria del Margari non tiene conto della considerazione che i discendenti di Padruccio hanno per il loro padre, un'icona profetica che li guiderà verso il futuro.

Pirandello scrive il racconto come vorrebbe che altri glielo raccontassero: senza eufemismi e senza scorciatoie. Egli non ha il potere di condannare l'operato della giustizia, si propone di evidenziare le disuguaglianze che sono le cause di arretratezze e d'ingiustizie sociali. Ogni lettore può farsene un'idea nella propria coscienza. In questo è racchiuso il senso critico del racconto che vede in ogni lettore un potenziale interlocutore. Pirandello sentiva che il racconto era ristretto in una cornice di spazio e di tempo, troppo piccola, da qui la necessità di mandare in avanscoperta i suoi personaggi, dando loro una voce, e un corpo, in modo che potessero rispondere del loro operato, come sarebbe avvenuto, nei romanzi, e soprattutto nel teatro.

2.7 La citazione del doppio.

Il doppio si presenta anche sotto forma di citazioni intertestuali, di sdoppiamenti del narratore-scrittore, di una voce narrante che si alterna con quella dei protagonisti, attraverso la ripresa di testi che sono citati all'interno di altri testi; una scrittura allo specchio, a piú mani, che conferma lo stato di sdoppiamento continuo del lavoro creativo. Pirandello rivisita i racconti, manipola i testi, taglia e cuce, ed estrapola e sovrappone il privato alla fantasia. Le ripetizioni di alcune frasi, di alcune tematiche, in luoghi facilmente riconoscibili, testimoniano che chi scrive, il narratore, la voce narrante, condivide con i protagonisti un "archivio" comune. Macchia afferma che "Pirandello amava scoprire le ripetizioni, i parallelismi, tra la fantasia e la vita, tra la fantasia tacciata d'inverosimiglianza e la vita che inaspettatamente quell'inverosimiglianza conferma e la fa diventare realtà."[1] Egli armonizza due realtà distinte: una relativa alla memoria collettiva, che è costituita dai suoi personaggi e dai suoi testi, e una relativa alla memoria individuale, che è quella delle sue esperienze come scrittore. Ed è naturale che la vita non fosse subordinata alla fantasia, e che l'una fosse in contatto con l'altra, costantemente. Per questo accade che sia il narratore, sia i personaggi ricorrono spesso al patrimonio comune dell'autore.

Le novelle presentano uno scrittore-onnisciente, capace di sdoppiarsi con chiunque al suo interno, che estrapola una serie di varianti, di circostanze, di personaggi, che ritraggono la realtà. Pirandello entra ed esce da un testo all'altro, lavora su piú testi contemporaneamente, e ricorre alle citazioni testuali per una necessità funzionale della sua arte. Le citazioni sono presenti sotto forma di testi, di brevi richiami, echi sonori, e gestuali, di banalità quotidiane fatte di simbologie e d'immagini allegoriche impreviste. Per esempio il verso del "pappagallo" in "Nenè e Niní," il "Mao, ti strozzo!" di Nenè, mentre gioca con la sua gattina, e la voce "cornuta" del piccolo Niní: *"Lo strossi davero?*"[2] e gli stessi richiami si verificano con il pappagallo della marchesa donna Angeletta Dinelli che ripete con voce cornea *"Com-men-da-to-re"* ("Nel dubbio"). Pirandello non teme di ripetersi in una lettura onomatopeica della realtà. Le citazioni e le ripetizioni si richiamano all'esperienza personale dell'autore, a volte sono presenti in una parola cacofonica, in un rimprovero o uno scherno. Queste figure sono condivise sia dai personaggi sia dal lettore. Il personaggio riscopre nelle citazioni la parte che egli non conosce di sé, o che non vuole far conoscere, come di una realtà rimossa, perché non ha il coraggio di vedersi per quello che è.

---

[1]Giovanni Macchia, Pirandello o la Stanza della Tortura (Milano: Mondadori, 2000) 187.

[2]Luigi Pirandello, "Nenè e Niní," La Rallegrata, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 1980) 625.

In “Superior stabat lupus” (1912) la ripetizione di due frasi identiche a distanza di dieci pagine, stabilisce con esattezza l’identità delle due Ebe: all’inizio della novella Ebe, futura sposa di Corrado Tranzi, “venne ad aprirgli la porta, spettinata, mezzo discinta, tutta affannata tra le lacrime;”[3] la stessa scena si ripete con le stesse identiche parole, quando la figlia Ebe accoglie suo padre di ritorno dall’America: “lo accolse spettinata, mezzo discinta, tutta affannata tra le lagrime” (526), esattamente come aveva fatto sua madre quando aveva incontrato Corrado per la prima volta.

La citazione riporta fedelmente lo stesso stato d’animo, dato che, nel primo caso la prima Ebe e Corrado non si conoscono, entrambi s’incontrano per la prima volta, nel secondo caso, la seconda Ebe, non vede suo padre dalla nascita, quindi Corrado Tranzi è per lei un perfetto sconosciuto, e lo accoglie anche lei per la prima volta come un estraneo. L’intesa fra padre e figlia si stabilisce immediatamente, con la confessione del padre che ammette “ora che ti vedo, comprendo tutto!” (527). I ruoli si sono ricomposti, il padre e la figlia si capiscono, anche se non si sono mai incontrati prima. La ripetizione lascia trasparire la fine di un incubo, ma anche l’inizio di un disagio interiore che non concede tregua ai personaggi.

In “Donna Mimma” (1917) i valori simmetrici della citazione si ritrovano capovolti: la vecchia “sciamana” del villaggio è costretta a lasciare il suo mestiere di ostetrica ad una giovane donna del nord, perché non è titolare del diploma richiesto dalla legge. Donna Mimma si reca all’università per conseguire il diploma, ma al suo ritorno nota con sorpresa, che la sua giovane rivale, imita nei minimi dettagli, nell’abbigliamento stravagante e nelle maniere, i suoi vecchi metodi d’insegnamento. La citazione avviene su piani paralleli e sovrapponibili, che riprendono allo specchio le metamorfosi delle due donne. La giovane piemontese ha assunto i modi di fare che appartenevano a donna Mimma: “La *Piemontesa!* E parla di *comperare* i bambini ora, anche lei, a Palermo, con la lettiga d’avorio e i denari;”[4] le stesse parole di donna Mimma all’inizio della novella: “e dice loro come a uno a uno ella sia andata a comperarli lontano lontano. [. . .] A Palermo, sí, con una bella lettiga bianca, d’avorio” (598). La giovane ostetrica ha assunto il ruolo di chi racchiude in sé tutti i segreti del piccolo paese, in cui ogni membro sente il bisogno di essere rasserenato sul proprio destino, sul mistero della vita. Tutto com’era prima della partenza di donna Mimma.

---

[3]Luigi Pirandello, “Superior stabat lupus,” Dal naso al Cielo, NA, volume II, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 516.

[4]Luigi Pirandello, “Donna Mimma” Donna Mimma, NA, volume II, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 615.

Donna Mimma è una figura eterna, un tutt'uno con il paesaggio, il suo operato risponde alla natura, e riguarda la nascita e la morte. I bimbi, i nuovi nati, sono il simbolo della vita che si rinnova, al contrario delle case e del paese, che rimangono identiche. Il ruolo di donna Mimma assume una valenza apostolica, dedicata al prossimo, come madre di tutti, come colei che ha dato a tutti gli abitanti del paese il primo afflato. Tutti gli abitanti del paese hanno per lei un debito di riconoscenza che non si estingue neppure quando diventano grandi e quindi padri e madri a loro volta. Tutto il mondo attorno a donna Mimma assume un'aura di fiaba in cui tutti, bimbi e grandi, notano che, attorno a lei, tutto diventa come finto: "di carta il cielo; il sole, una spera di porporina, come la stella del presepio" (597).

La Piemontesa e donna Mimma finiscono per sovrapporsi ed essere una sola persona. Le citazioni le rappresentano non piú come antagoniste, una giovane ostetrica che si oppone alla vecchia sciamana del paese, ma come due colleghe che fanno il loro lavoro. Ora che anche Donna Mimma ha conseguito il diploma, le due donne si equivalgono, eccetto che donna Mimma non trova piú clienti e "impazzisce."

Nel caso di "Acqua e lí" (1897) la citazione del doppio può dare luogo a degli stadi di pazzia incontrollabili: il dottore Calajò "può sperimentare in sé il piú spaventoso dei fenomeni: la coscienza, lucidissima, d'essere diventato pazzo."[5] Pirandello non perde occasione per raccontarci questo aneddoto tragico con un tono fazioso, "anche a costo che vi debba sembrare inverosimile. Ma come volete fare, se no, a conoscere le cose vere?" (350). La pazzia si scontra sempre con l'ignoranza elevata a conoscenza popolare come nel caso di "Donna Mimma." In un paesino la "medicina" è somministrata ancora da sciamani, Calajò prova raccapriccio per il mancato arrivo della scienza, e ne subisce un esito nefasto, visto che ne fa le spese lui stesso, perdendo i suoi due bambini, non sa darsi pace per l'ignoranza e per le credenze nelle superstizioni, che purtroppo non curano il corpo. Egli si dispera ancora di piú, visto che anche sua moglie ricorre alle "pallottoline" di zucchero di Piccaglione, un impostore, che esercita abusivamente la professione di medico. La "pazzia" di Calajò si oppone ad un'attitudine generale, tipica del meridione, frammista di scetticismo e ignoranza, in una situazione d'immobilismo perpetuo, perché "Qua sono tutti in perpetua attesa di ciò che porterà domani. Qua non si fabbricano case perché domani, domani chi sa come si fabbricheranno le case; non si pensa a illuminare le strade, perché domani chi sa che nuovi mezzi d'illuminazione scoprirà la scienza, domani! E cosí anch'io dovrei stare in attesa del rimedio di domani" (356). La pazzia si collega come sfogo per un mancato riconoscimento della propria onestà, per questo il pazzo si

[5]Luigi Pirandello, "Acqua e lí," Tutt'e Tre, NA, volume II, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 355-6.

adopera a recitare una doppia finzione, la prima è quella di vivere sulla propria pelle la "doppia sciagura" che ha travolto il dottore Calajò, e in secondo luogo, per celia, o per malizia, ha lo scopo di "vendicarsi" del popolino, utilizzandone gli stessi metodi, cioè curando con un effetto placebo, un po' di "acqua e lí," acqua zuccherata e colorata, per confondere e "coltivare" l'ignoranza. Ma l'inverosimile, si affretta a precisare Pirandello, non è in questa sortita da pazzo, ma nel suo risultato finale: gli abitanti di Milocca, da quando prendono dal dottor Calajò quell'"acqua e lí, gli ammalati – paiono morti – guariscono tutti" (357). A godere, di questa pazzia, non è il dottore Calajò, che vive costantemente "l'idea astratta del suo dolore," ma i milocchesi, perché sono loro a trarre beneficio dalla sua "medicina."

"L'onda" (1894) presenta una tematica cara a Pirandello, e alquanto vicina ai fatti della sua vita: perché ci si innamora, e perché ci si sposa? Questa novella è stata pubblicata nel 1894, quando Pirandello aveva 27 anni. Se annotiamo le date personali di Pirandello, rileviamo che egli si laureò a Bonn nel 1891. Questo racconto si riferisce alla sua esperienza personale, ed è molto anteriore alla data della pubblicazione. Il suo fidanzamento con sua cugina Paolina (Lina) è del 1887, proprio nel momento in cui il suo amore per lei comincia ad affievolirsi. Nel 1891, in una lunga lettera a suo padre, Pirandello spiega le ragioni della rottura del fidanzamento.

Tutta la novella è una citazione della sua vita: Mario Corvaja si reca in Germania "a perfezionare i suoi studi di filologia," e ormai non è piú fidanzato con Agata Sarni. A sostituirlo sarà Giulio Accurci, perché Giulio ha tutti i requisiti per essere un marito perfetto: "Eppure tu saresti l'ideale dei mariti! – gli dicevano gli amici. – Tu cerchi la comodità nell'amore."[6] La storia d'amore di Mario Corvaja non ha l'esito sperato, di "come avrebbe potuto essere" la sua vita, (quella del giovane Pirandello), che è ripresa da Giulio Accurci, il quale precipita nel "tedio" matrimoniale, in un appiattimento dei rapporti fra moglie e marito.

Ad un promesso sposo mancato Pirandello provvede subito con un sostituto, il primo rompe il fidanzamento, il secondo finisce per sposarsi. Il destino delle donne è segnato dalla presenza di uomini che una volta raggiunto lo scopo, la conquista, il matrimonio, si lasciano andare ad un'alterazione dei rapporti, ad un profondo scrutinio di se stessi. Perché, si domanda Giulio Accurci, si hanno certi sentimenti? Nel matrimonio gli interessi si appiattiscono, i toni si smorzano, viene meno l'entusiasmo che lo ha portato a chiedere la mano di Agata Sarni.

La simmetria è valida anche per le donne, amanti e spose, che dopo essere state "conquistate" sono regolarmente abbandonate. La sorella di Agata, Erminia ha sposato Cesare

[6]Luigi Pirandello, "L'onda," Appendice, NA, volume III, tomo ii (Milano: Mondadori, 1997) 809.

Corvaja, un macchinista che lavora a bordo delle navi che vanno in America. Le due donne, da sposate, vivono uno stato d'isolamento femminile tradizionalmente accettato nel meridione, come quello di essere mogli e madri che vivono il loro matrimonio in solitudine. Le donne si dedicano alla famiglia, sono allevatrici e non amanti, e giustificano l'assenza dei mariti come istituzionalmente corretta. Questo stato generale porta a far riflettere Giulia sul fatto che ella si sente: "Amata quando non amo; disamata, amando" (839). Sarà questo il dramma di molte donne pirandelliane.

Questo sentimento si ritrova in situazioni similari anche in "Ieri e oggi" (1919), e in "Quando si comprende" (1918); la citazione è permanente, e collega le due novelle in modo indissolubile per la continuità del tema e per il sovrapporsi delle situazioni. "Ieri e oggi" è una novella divisa in due parti distinte: nella prima parte, l'arrivo del giovane sottotenente Marino Lerna a Macerata, si conclude con l'annuncio ai genitori del suo imminente invio al fronte; la seconda parte, si occupa dell'arrivo dei genitori e del susseguente addio. "Quando si comprende" fu scritta un anno prima, s'inserisce perfettamente in "Ieri e oggi" dopo che il figlio, Marino Lerna, inviò un telegramma ai genitori. Pirandello lascia appositamente uno spazio in bianco, quello occupato in precedenza da "Quando si Comprende," che tratta del viaggio dei genitori in treno da Roma a Macerata. Lo stacco fra la prima e la seconda parte termina dopo che Marino Lerna "avvertiva, i suoi genitori, che se prendevano il treno delle dieci di sera, avrebbero fatto in tempo a salutarlo prima della partenza." E la seconda parte inizia con "La mamma di Marino Lerna era una dura donnetta all'antica, come ne conserva ancora la provincia." [7]

La presenza costante della citazione intertestuale non chiarisce se "Quando si comprende" deriva da "Ieri e oggi," ma è certo che quest'ultima è già presente in forma di citazione nella prima. In "Quando si comprende" Pirandello omette il prima e il dopo del viaggio in treno, e potrebbe essere frutto di un ripensamento, per un tema che lo aveva toccato cosí da vicino – anche suo figlio Stefano era partito volontario per il fronte – si rende conto di aver trattato quell'episodio in modo troppo repentino, e rimedia dopo un anno con "Ieri e oggi." Cosí potrebbe spiegarsi quello stacco lasciato in bianco.

"Quando si comprende" inizia in medias res, racconta il patema d'animo di una madre che si accinge a raggiungere il figlio per salutarlo prima della partenza per il fronte. In questa novella tutto avviene su un treno, e solo dopo che il figlio ha avvisato i suoi genitori dell'imminente partenza per il fronte. Il tema della morte dei figli per la patria è al centro di

[7]Luigi Pirandello, "Ieri e oggi" Dal Naso al Cielo, NA, volume II, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 558. Queste due novelle sono inserite in due volumi diversi, "Quando si comprende" in Donna Mimma, e "Ieri e oggi" in Dal Naso al Cielo.

questo racconto. Una lunga riflessione che rimedia a quella omissione fra la prima e la seconda parte di "Ieri e oggi."

Il dolore rimane al centro della creazione artistica di Pirandello, esso è descritto, ma non accettato, anche se si presta ad essere interpretato in vari modi. Egli tenta anche di analizzare il dolore in senso positivo, non dal punto di vista di chi soffre, cioè dei genitori che sopravvivono ai figli, ma dal punto di vista, dei figli morti in battaglia, che hanno adempiuto il loro desiderio di servire la patria: "Bisogna non piangere, ridere … o come piango io, sissignori, contento, perché mio figlio m'ha mandato a dire che la sua vita – la *sua*, capite? Quella che noi dobbiamo vedere in loro, e non la *nostra* – la sua vita se l'era spesa come meglio non avrebbe potuto."[8] Ma una madre non può accettare le ragioni del figlio, perché esse non tengono conto delle *sue* ragioni, quelle che sono presenti nel distacco dell'amore materno, e che qui sono messe in discussione. Al pari di tanti personaggi pirandelliani, anche questa madre esprime il suo dramma: "Tutt'a un tratto comprese che non già gli altri non sentivano ciò che ella sentiva; ma lei, al contrario, non riusciva a sentire qualcosa che tutti gli altri sentivano e per cui potevano rassegnarsi, non solo alla partenza, ma ecco, anche alla morte del proprio figliuolo" (680). Lo scontro non è solo fra genitori e figli, o fra genitori, ma è di natura intellettuale, fra coloro che comprendono e coloro che non accettano la morte, il sacrificio di un figlio, come un fatto naturale, per un debito dovuto alla patria.

Pirandello riprende un contrasto sociale, tipicamente borghese, egli cerca di dare un senso al sacrificio di tanti giovani che si recavano al fronte, sia dal punto di vista maschile, che si giustificava nell'ideologia patriottica, sia dal punto di vista femminile, perché la perdita di un figlio non può essere un motivo d'orgoglio per una madre.

In queste due novelle la morte è "scritta" sulla fronte di ogni personaggio, e in quanto tale essa è ripresa e trasferita simmetricamente da un punto all'altro del testo, non solo all'interno della stessa novella ma da una novella all'altra. Il narratore usa i medesimi termini per descrivere i personaggi, e il loro stato d'animo, ed è onnipresente nelle due novelle come una figura che duplica se stessa.

In "Una voce" (1904)[9] la citazione è presente anche tra frasi quasi parallele e sovrapposte, dove le seconde sono una dilatazione delle prime. Il doppio si riproduce per gioco, attraverso una sovrapposizione simultanea del messaggio, nella quale il senso proprio riprende il

[8]Luigi Pirandello, "Quando si comprende," Donna Mimma, NA, volume II, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 679-80. Il corsivo di "sua" e "nostra" è nel testo.

[9]Luigi Pirandello, "Una voce" In Silenzio, NA, volume II, tomo ii (Milano: Mondadori, 2001).

senso figurato. In questa novella il fatto raccontato presenta un intreccio a fasi alterne che termina con la trasposizione letterale del proverbio "l'amore è cieco." Si tratta di una storia vera, un giovane marchese cieco recupera la vista, ma in questo processo la sua infermiera, di cui è innamorato, si troverà penalizzata ed esclusa dalla sua vita. Il marchese è innamorato di lei per la sua voce incantevole, e come tale la considera altrettanto bella, ma quando riacquista la vista non vede piú in lei una voce, ma un corpo. Egli da cieco si era costruito un "modello" di bellezza, che ora da vedente non riesce ad apprezzare, nella nuova realtà che non concepiva prima, la sua infermiera gli appare un'altra persona. Da cieco vedeva la realtà attraverso la voce della sua infermiera, ora da vedente, si costruisce da sé la realtà, e scopre che non corrisponde alla precedente. Per Pirandello l'amore felice è quello cieco: la cecità è felicità, mentre la vista è sinonimo di catastrofe, e di separazione. Può succedere anche il contrario, che il matrimonio non sia una cosa seria, che un marito scopra per vera una moglie sposata per gioco (cf. Ma non è una cosa seria).

Nella novella "Le sorprese della scienza" (1905) Pirandello ricorre all'auto-citazione del Fu Mattia Pascal (1904)[10]: "Perché la mia fama di scrittore era volata fino a Milocca, dacché in un giornale s'era letto non so che articolo che parlava di me e di un mio libro, dove c'era un uomo che moriva due volte."[11] La novella è pubblicata un anno dopo il suo romanzo, e Pirandello già sentiva la ragione di citarsi nel suo nuovo racconto. La sua arte non può fare a meno dei fatti della vita. Gli uni sono sovrapposti agli altri. Il narratore riceve un invito da un suo vecchio compagno universitario, ma questo è soltanto un pretesto, si tratta di una citazione narrativa che ha la funzione di sostituire il vero motivo del viaggio a Milocca. Un paese sperduto, rimasto senza illuminazione, senza acqua, senza gas, dove si può capire finalmente perché la Scienza non entrerà mai: i consiglieri comunali non approvano le nuove leggi, perché sono sempre in attesa "di nuovi studii e di nuove scoperte"(864). Le nuove scoperte si assommano alle tante promesse cadute nel vuoto, per questo gli abitanti di Milocca si trovano davanti al dilemma se credere nel futuro, o se vivere per quello che la realtà appare a loro oggi (cfr. "Acqua e lí"). In ogni caso i personaggi riconoscono di essere rinchiusi in una trappola e non vogliono fare la fine dei topi.

[10][Mattia, d'ora poi nel testo].

[11]Luigi Pirandello, "Le sorprese della scienza," La Mosca, NA, volume I, tomo ii (Milano: Mondadori, 2001) 849.

Ne "Il sonno del vecchio" (1906) la citazione del doppio è presente nel ruolo del giovane drammaturgo Vittorino Lamanna, "futura gloria del teatro nazionale,"[12] che desidera conquistare l'attenzione del vecchio e famoso critico Alessandro de Marchis, se nonché il de Marchis si addormenta durante la lettura della sua commedia. Pirandello s'identifica soprattutto nel giovane Vittorino che come lui è un giovane commediografo, voglioso di imporsi per la sua bravura, in opposizione a Casimiro Luna (D'annunzio), brillante e spregiudicato giornalista, che attira su di sé l'attenzione generale nel salotto della Venanzi. Le due figure sono una l'opposto dell'altra. Vittorino Lamanna si rende conto che la sua commedia Conflitto non interessa il famoso critico de Marchis, il quale si addormenta, anche se il soggetto della commedia aveva qualche collegamento con la sua vita (1036). In poche righe, Pirandello riassume il canovaccio di Pensaci, Giacomino!,commedia che è derivata a sua volta dall'omonima novella pubblicata sul Corriere della Sera nel 1910. La citazione del "vecchio benefattore" che sposa la sua "beneficata" non finirà per sempre nel cestino "in mille minutissimi pezzi" come fa Vittorino Lamanna, ma verrà ripreso da Pirandello commediografo qualche anno dopo.

"Il pipistrello" (1920) si presta ad essere il canovaccio di una commedia del teatro nel teatro, con tutti gli imprevisti: un giovane drammaturgo, Faustino Perres, alias Pirandello, si vede costretto a fronteggiare un evento speciale che non è previsto nella sua commedia; tutte le sere durante la rappresentazione della sua commedia, un corpo estraneo, un pipistrello, irrompe vivo sul palcoscenico (e di conseguenza s'inserisce nella sua commedia!). All'irruzione del pipistrello fa eco il grido della piccola Gastina, l'attrice, che ne è terrorizzata.

Il tema del doppio è presente nella doppia figura del drammaturgo e della rappresentazione "interrotta" che diverrà un motivo fondamentale nelle grandi opere di Pirandello. La novella presenta al suo interno una commedia che anticipa dei personaggi fissati nella loro forma, che rispettano la partitura, e che da essa non possono distanziarsi. Quando in scena irrompe un elemento esterno, questo finisce per stravolgere l'opera immaginata dall'autore.

La citazione del contrasto realtà/illusione si realizza appieno in questa mirabile novella: "volete dare veramente, con la vostra commedia, una perfetta illusione della realtà? – Illusione? No. Perché dice illusione, signorina? L'arte crea veramente una realtà. – Ah, sta bene. E allora io vi dico che l'arte la crea, e il pipistrello la distrugge."[13] "L'arte crea veramente una realtà,"

---

[12]Luigi Pirandello, "Il sonno del vecchio," La Mosca, NA, volume I, tomo ii (Milano: Mondadori, 2001) 1030.

[13]Luigi Pirandello, "Il pipistrello," Scialle Nero, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 226.

Gastina non ha tutti i torti, perché le ali viscide del pipistrello la fanno svenire per il ribrezzo tra gli applausi del pubblico, che non vedendo l'animale crede che ella stia recitando con naturalezza la sua parte. Per lei la commedia è una realtà, non è una finzione, lei non "recita" lo svenimento. Ecco perché l'intrusione di un elemento estraneo che appartiene alla realtà distrugge la realtà della commedia.

In questa novella vi è il contrasto, tipicamente pirandelliano, di due realtà: la realtà creata dall'artista, che è quella narrata nella novella, che appartiene alla commedia, e la realtà della vita, che è rappresentata dal pipistrello che svolazza sulla scena. Due realtà o due illusioni? Pirandello afferma:

> si potrebbe dire che non solo per l'artista, ma non esiste per nessuna una rappresentazione, sia creata dall'arte o sia comunque quella che tutti ci facciamo di noi stessi e degli altri e della vita, che si possa credere una realtà. Sono, in fondo, una medesima illusione quella dell'arte e quella che comunemente a noi tutti viene dai nostri sensi. Pur non di meno noi chiamiamo vera quella dei nostri sensi e finta quella dell'arte. (183 L'Umorismo)

Al povero Faustino Perres non rimane che prendere atto "che un elemento estraneo, casuale, che invece di mandare a gambe all'aria, come avrebbe dovuto, la finzione dell'arte, s'era miracolosamente inserito in essa, conferendole lí per lí, nell'illusione del pubblico, l'evidenza di una prodigiosa verità" (233). In presenza di *una prodigiosa verità* Faustino Perres è costretto a ritirare la sua commedia, perché egli non è disposto ad arrivare a compromessi col "pipistrello" ed accettarlo come personaggio della sua commedia. Il Perres si sente defraudato artisticamente: l'autore vero di quella scena non è lui, ma il pipistrello, che impone con la sua irruzione, e la conseguente reazione nervosa dell'attrice, un esito diverso alla sua commedia. Pirandello anticipa di qualche anno il teatro nel teatro, perché anche quella sera, con l'intrusione del pipistrello, e il conseguente svenimento vero dell'attrice, si era recitato a soggetto, come nella commedia omonima.

La finzione dell'arte è una cosa seria. Il vero dramma non lo vive un personaggio qualunque, ma Faustino Perres, un drammaturgo alter ego di Pirandello, che vive un conflitto reale, fra il suo ideale artistico, la realtà della sua commedia, e la realtà esterna, quella casuale, che invade la realtà dell'arte mandando all'aria la rappresentazione. Cosí una realtà si sovrappone all'altra e la vita finisce per imporsi all'arte.

Pirandello utilizza il suo doppio, lo scrittore di romanzi, il drammaturgo, l'altro che è intercalato nei testi, come figura permanente per citarsi, per riprendere un racconto o una frase,

ma anche per dare la sensazione al lettore che egli controlla tutte le sue creature. Se a volte si esclude dal racconto è chiaro che non abbandona mai del tutto i suoi personaggi, anche quando questi appaiono sradicati dalla loro realtà.

2.8 Il personaggio in cerca d'autore.

Vi è una sostanziale differenza fra persona e personaggio: la persona è un uomo libero che non è ancora assoggettato alle norme sociali, il personaggio invece è un uomo che si riconosce fissato in una forma (o in tante forme), che ha accettato spontaneamente, oppure perché, costretto ad assume la maschera, si atteggia a seconda di quello che gli altri vedono in lui, finché non entra in un'altra forma. Pirandello prevede un passaggio continuo dalla persona al personaggio e viceversa.

Il doppio è presente sia nella persona e sia nel personaggio, quindi abbiamo sempre una spettacolarità della rifrazione, mentre parliamo di una persona, o di un personaggio, in effetti, parliamo di una molteplicità di forme che si comportano come personaggi, che imitano e compiono gli stessi gesti e gli stessi errori delle persone. Pirandello segue i suoi personaggi dappertutto, dentro e fuori la cornice narrativa, e quindi è disponibile a "riceverli" nel suo studio come persone, vive, che interloquiscono con lui, e gli raccontano della loro vita. I personaggi non si recano da lui semplicemente per avere un'udienza, ma per invogliarlo a partecipare ai loro affanni. E ci riescono. Il suo coinvolgimento non diminuisce la trasparenza della realtà, egli ce la fa toccare con mano, in modo che anche noi, lettori, possiamo renderci conto che anche i casi piú strambi della vita non sono poi tanto strambi, se li consideriamo nella loro quotidianità. Pirandello lascia che la realtà accada, per i personaggi e per noi, che abbia il suo corso. Egli si limiterà a riprendere tutti gli istanti che la marcano per quella che è, strana, e inverosimile, perché è la vita a presentarsi inverosimile, e a volte assurda. Egli suggerisce di considerare la realtà, per quella che è, al di là di ogni tropismo sfrenato, perché in ogni caso essa non è piú una realtà scaturita dalla sua fantasia, ogni racconto è un fatto vero, di vita vissuta, che egli stesso conosce. Ciò che importa è che siamo noi a dare un valore oggettivo alla realtà, la quale acquisterà un valore positivo, e conoscitivo, quanto piú ci farà comprendere il carattere traslato dell'evento.

In "Colloqui coi personaggi" (1915) Pirandello introduce il tema del personaggio in cerca d'autore, che aveva già anticipato nella novella "La tragedia di un personaggio" (1911). In particolare in questa novella la creazione dei personaggi è affidata ad una certa "Fantasia" che è capace di evocare quelle figure che lo tormentano. La figura del drammaturgo si avvale di un doppio alter ego che si forma all'interno della creazione artistica, è frutto anch'esso della fantasia, che parla con se stesso di se stesso, al pari dei personaggi che parlano con se stessi, in effetti convivono con il suo doppio, e confessano a lui tutta la loro difficoltà: una confessione

che anche l'autore ha bisogno di ascoltare per comprendere come loro si sono formati nel suo spirito.

I personaggi sono degli esseri amorfi, quasi abbozzati, ma hanno già una loro fisionomia: sono veri, vivi, e richiedono un posto, una forma, per far vivere la loro realtà. Qualche anno dopo nella prefazione dei Sei Personaggi Pirandello precisa questo suo sentimento:

> È da tanti anni a servizio della mia arte (come fosse da ieri) – una servetta sveltissima, e non per tanto nuova sempre del mestiere. Si chiama Fantasia. Un po' dispettosa e beffarda, se ha il gusto di vestir di nero, nessuno potrà negare che non sia spesso alla bizzarra, e nessuno credere che faccia sempre e tutto sul serio e a un modo solo. Si ficca una mano in tasca; ne cava un berrettino a sonagli; se lo caccia in capo, rosso come una cresta e scappa via. Oggi qua; domani là. E si diverte a portarmi in casa, perché io ne tragga novelle e romanzi e commedie, la gente piú scontenta del mondo, uomini, donne, ragazzi, avvolti in casi strani da cui non trovan comodo a uscire; contrariati nei loro disegni; frodati nelle loro speranze, e coi quali insomma è spesso veramente una gran pena trattare. (11)

I "colloqui coi personaggi" non era un tema nuovo per Pirandello, il quale già ne faceva cenno nella sua piú lunga novella "Berecche e la guerra" (1914). In quel periodo Pirandello era preso dalla preoccupazione della guerra, suo figlio Stefano era ferito e prigioniero, inoltre un clima generale di catastrofe imminente alimentava ancora piú la sua angoscia. Una mattina per non essere disturbato, aveva affisso sulla porta del suo studio un avviso col quale annunciava sospese le udienze "a tutti i personaggi, uomini e donne, d'ogni ceto, d'ogni età, che *avevano* fatto domanda e presentati titoli per essere ammessi in qualche romanzo o novella."[1] Non si tratta di una trovata pretestuosa, e senza senso, buttata lí a caso, che trasforma lo studio in un'agenzia di collocamento di personaggi in cerca d'autore. Questo atteggiamento non è una finzione per Pirandello, ma una realtà, i personaggi concepiti dalla sua fantasia, che è lo specchio della sua anima, qualche volta danno l'impressione di essere stati dimenticati, ma cosí non è, perché egli o li accetta o li rifiuta, dando loro la possibilità di vivere e di morire. In verità essi possono fare a meno di questa opportunità, perché vivono una loro vita autonoma, prima nel segreto del suo spirito e poi oggettivati nella forma dell'arte.

Il Nardelli ci racconta che Pirandello quelle esperienze le viveva come se fossero sempre sue, anche se sono i suoi personaggi a suggerirgli questo e quel dramma. Man mano che egli

---

[1]Luigi Pirandello, "Colloqui coi personaggi," Appendice, NA, volume III, tomo ii (Milano: Mondadori, 2001) 1138.

acquisisce i dettagli, egli entra nell'intimo dei suoi personaggi, s'impossessa delle loro esperienze e le condivide come se fossero sue:

> Ecco, Pirandello lavora cosí. Li ascolta quei personaggi, o meglio li lascia andare, venire, come a lor piace, senza sforzarli, senza chiedere loro nulla. Quasi avversandoli. Ma quelli gli s'attaccano e camminano e ritornano e si confidano: fino a che egli non arrivi a conoscerli meglio ch'essi stessi non si conoscono. . . . Pirandello sa tutto. E concreta una trama, dispone i fatti secondo una logica, perché siano lampanti. . . . Egli, colla testa sua, a fil di logica, sbaglia. Ma essi, entrati nella vita pari pari, se ne accorgono, e in nome dell'angoscia che li divora, gli correggono le pagine. No, le dettano a modo loro. (L'Uomo Segreto 231-2)

Questo è il travaglio a cui va incontro Pirandello. L'autore e le sue creature procedono di pari passo, o come spesso avviene, sono le creature che anticipano l'autore, e restano in attesa che egli cominci, a darsi da fare, per inserirli in qualche sua opera. I personaggi scaturiti dalla "fantasia" sono esseri vivi, al pari delle persone "normali," con la differenza che essi nascono, vivono e muoiono e, se sono nati bene, non mutano, ed appartengono per sempre all'eternità. I personaggi incompleti si rivolgono all'autore, e gli s'impongono, o per essere considerati, come si legge nei "colloqui," o per finire cacciati dalla porta per poi rientrare dalla finestra. Oppure respinti sul serio errano come ombre smaniose d'incarnare il loro dramma altrove. Per questo fanno irruzione su un palcoscenico, senza una forma artistica completa, e s'impongono al capocomico, agli attori, al pubblico, al loro stesso autore, come accade nella trilogia del teatro nel teatro.

I personaggi sono egoisti, non condividono con l'autore le sue angosce personali, il loro obbiettivo primario è di farsi accettare, e d'imporre il loro caso, senza tenere conto che anche l'autore e gli attori, e il pubblico possono avere i loro travagli. Si tratta per lo piú di gente "ingarbugliata in speciosissimi casi,"[2] che egli spesso chiama "singolarissimi," per la loro natura di essere unici e talora paradossali. Questi casi sono sempre piú che verosimili, veri, nell'unica realtà che conta, che è quella dell'arte.

Lo status del personaggio si confronta con i suoi fabbisogni, che mutano con il mutare delle circostanze, e per le quali è spesso frainteso perché egli vorrebbe essere sempre se stesso, ma scopre di essere diverso per sé e per gli altri. Come afferma Pirandello: "si fa presto a volerci

[2]Luigi Pirandello, "La tragedia di un personaggio," L'Uomo Solo, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 816.

in un modo o in un altro; tutto sta poi se possiamo essere quali ci vogliamo."[3] È questo uno dei punti cardinali del suo pensiero. Ognuno è quello che è, e cioè quello che appare, ma vorrebbe essere diverso, imporre a sé e agli altri l'immagine che egli ha di sé, e non quella che gli altri vedono di volta in volta in lui. La logica del doppio contiene tante personalità, anche quelle che si hanno all'insaputa. Il problema è che i personaggi non se ne vogliono fare una ragione, e per questo sono impazienti ad entrare in una forma qualsiasi. Pirandello anticipa questo concetto nell'Umorismo, nel quale conclude che l'uomo non è vero: "Vero il mare, sí, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa che egli si figura di essere: bello, buono, generoso, infelice, ecc. ecc. . . . E questo fa tanto ridere a pensarci" (217).

I personaggi in cerca d'autore, guidati da Fileno, non sono in grado di separare la vita dall'arte, il loro dramma si sovrappone ai fatti dell'epoca, e finiscono per sostituirsi ad essa, al punto da mettere in secondo piano la dichiarazione di guerra agli austriaci. Appaiono dei fantasmi artistici incapaci di rilevare l'aspetto storico della realtà: "In qualità di personaggio, cioè di creatura chiusa nella sua realtà ideale, fuori delle transitorie contingenze del tempo, egli non aveva l'obbligo, lo so, di conoscere in quale orrendo e miserando scompiglio si trovasse in quei giorni l'Europa."[4] Il nostro autore, no, egli conosce l'angoscia di questo periodo, suo figlio Stefano è coinvolto nel conflitto, ma come spiegarlo a dei personaggi?

Per loro egli nutre una profonda pietà, condivide con loro una grande intima sofferenza nel vedere soffrire la sconsolata umanità, forse è questo il segreto che è presente nell'animo e nell'arte di Pirandello. "Sotto a quel riso"[5] anche i fantasmi evocati da Pirandello subiscono il fascino della citazione, si riferiscono a conflitti che avevano opposto Pirandello alle sue creature in una precedente novella, come quella dell'eroe della "Musica vecchia" che viene fatto morire. La figura del doppio nei personaggi è rappresentata dai loro fantasmi, di personaggi in cerca d'autore, i quali accompagnano Pirandello, non solo nel suo studio, ma anche nella lettura trasversale dei racconti. I personaggi sono parte della sua memoria, del suo patrimonio artistico, e come tali chiedono di essere portati ovunque, nella vita e nell'arte, solo in questo nomadismo virtuale, possono vivere, sentirsi vivi, e partecipi della sua creazione.

Pirandello subisce la presenza dei suoi personaggi, e non può fare nulla per escluderli. Per questo accetta nel suo studio di fraternizzare, di conversare, e approvare le loro richieste. Ciò che era un suo privilegio, un piacere, è ora una schiavitú. Credeva di poter cosí scoprire gli altri, e di comprenderli, e di assumerne le parti, ora i personaggi lo tirano da una parte o lo spingono

---

[3]Pirandello, "La tragedia di un personaggio" 816.

[4]Pirandello, "Colloqui coi personaggi" 1138.

[5]Pirandello, "La tragedia di un personaggio" 817.

dall'altra. Desiderava mettere dell'ordine, si ritrova a fronteggiare un'anarchia. Non gli rimane che accontentare i capricci di questi personaggi, ed assecondare le loro richieste. Parafrasando un passo dell'Umorismo, il Padre dei Sei Personaggi, dichiara: "Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono; e bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guai se non fa cosí!" (108).

I ruoli sono intercambiabili secondo le circostanze e il significato che ognuno percepisce della realtà. Il personaggio è dotato di una personalità singolare, possiede per natura un carattere teatrale, parla, gesticola: egli è maschera ancor prima di essere personaggio, e come tale si vede nella necessità di assumere il ruolo che la maschera gli impone. Il personaggio vive gli imprevisti della sua forma, soprattutto nella forma teatrale, quando è il teatro a riportarli in vita, e a rivelarli altrettanto illusori ed effimeri.

Pirandello conosceva lo spazio che separa i personaggi dalle persone vere, e per questo chiede a loro di apparire come "realtà create," e non come "fantasmi." La figura del drammaturgo, creatore di realtà fantastiche, è da considerarsi alla stregua di una realtà che si forma nel mondo dell'arte, e come tale va considerata. Quello di chiedere aiuto ai personaggi nel prosieguo della sua attività creativa diverrà un carattere tipico del teatro nel teatro. I personaggi "rifiutati" sono incaricati a rappresentare se stessi, la loro forma incompleta di personaggi in cerca d'autore. Questi personaggi potevano e dovevano collaborare con il loro autore per non ritrovarsi catapultati in un teatro semivuoto, e quindi evitare in extremis di trovare qualcuno che "scrivesse" il testo per dare loro una forma definita. Pirandello se ne lava le mani, e come punizione per la mancata collaborazione, si diverte ad essere egli stesso spettatore, per godersi lo spettacolo, mentre i personaggi sono costretti ad arrangiarsi da soli.

Pirandello sottolinea sempre la distinzione fra persona e personaggio, e lo fa sia rivolgendosi a se stesso sia a tutte quelle creature che gli fanno visita. Per definire il comportamento dei "visitatori" occorre rifarsi alle parole del dottor Fileno:

> Nessuno può sapere meglio di lei che noi siamo esseri vivi, piú vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma piú veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé di quest'attività che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarsi

> anche della morte. Non muore piú! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore piú. E per vivere eterna non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei che era Sancho Panza! Mi dica lei che era don Abbondio! Eppure vivono eterni, perché – nati vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità. (821)

Pirandello annuncia che la vera forma dell'esistenza è quella del personaggio, anche se nella sua opera c'è un fluire continuo dalla persona al personaggio, e viceversa. Come si vedrà, nei Sei Personaggi, c'è una distinzione netta fra personaggi e attori, fra coloro che non hanno una parte, e coloro che hanno ricevuto una forma incompleta. Fileno riconosce che "ha il privilegio di essere nato personaggio vivo" (822), per questo si lamenta del mancato inserimento nel mondo dell'arte, un mondo che gli garantirebbe stabilità e immortalità e, a tale scopo, dovrà convincere un autore a prenderlo in considerazione. Fileno costituisce l'archetipo dei personaggi pirandelliani in cerca d'autore, che non si fermano davanti al dolore e alle forme che rappresentano, che sentono un inarrestabile bisogno di esistere, nonostante tutto.

2.9 Il paradosso e l'umorismo.

Ne "L'eresia catara" (1905) il doppio s'impone all'attenzione del lettore attraverso una visione umoristica della vita, in cui l'immagine perturbante di un essere alieno rimane soppresso fino a quando non viene scoperto. Il doppio si scopre nei contrasti che oppongono l'uomo alla sua realtà, al suo opporsi al sistema sociale, che è sentito come un formato di contrari ma simili fra loro. Il protagonista assoluto di questa novella è il prof. Bernardino Lamis, storico misconosciuto dell'eresia medievale. Egli rappresenta la sua scienza con un senso apostolico, da vero missionario, in cui la realtà è data dalla realtà che lui ha dentro, una pura illusione, contrapposta a quell'altra realtà che è là fuori, altrettanto deleteria e falsa. Tutta la novella è impostata su questo doppio contrasto tipicamente umoristico. È probabile che Pirandello avesse conosciuto tra i suoi colleghi un professore che, come Bernardino Lamis, si presta in questa mirabile novella a sostenere un ritratto dal vero. Un uomo quasi puerile e ciononostante tragico, tutto dedito alla sua missione d'insegnante, si scopre pieno di vitalità, un poeta della vita, vivo, molto piú dei vivi.

L'esito finale di questa novella è fatale al professore che tiene una lezione sul tema dei catari, religiosi eretici che si opposero al pensiero della Chiesa di Roma nell'XI secolo. I catari erano dei "puri" che predicavano i precetti religiosi attraverso una logica dualistica che opponeva il bene e il male. Con il tempo l'etimologia dei "catari" assunse il significato generico di pericolosi "sognatori." La società moderna si mostra altrettanto insensibile al significato originale di purezza di spirito e di animo espresso dai catari, e lo trasforma in uno piú generale, quello di cittadini disobbedienti alle regole sociali.

La novella inizia con una serie di ritratti: il primo ritratto è quello del protagonista, il quale non è descritto tutto in una volta, ma per strati. Pirandello predilige inserire in successione piccoli bozzetti della personalità del prof. Bernardino Lamis, come se il suo ritratto seguisse un processo dal vero, aggiungendo precisi particolari uno dopo l'altro, a distanza. Il narratore non vede l'uomo tutto intero, ma condivide con il lettore la sensazione che gli uomini non si vedono tutti di un pezzo, subito, ma che occorre far abituare l'occhio, perché accade che anche nella realtà si conoscono gli uomini cosí, un po' per volta. Subito vede "il capo inteschiato tra le gracili mani tremolanti," e poi "Tra il cappello e la nuca la calvizie del professor Lamis si scopriva come una mezza luna cuojacea";[1] i connotati dell'uomo si completano nei minimi

[1]Luigi Pirandello, "L'eresia catara," La Mosca, NA, volume I, tomo ii (Milano: Mondadori, 2001) 838.

dettagli. Pirandello sceglie spesso dei personaggi singolari, non solo per il loro caso esistenziale, ma anche per il loro aspetto fisico; come narratore egli è attento alla miseria fisica dei suoi personaggi. Rare sono le volte in cui nelle sue opere vi siano delle persone belle, vigorose, o sane. I difetti, se cosí si possono chiamare, formano l'identità del personaggio, come quei "cespuglietti d'ispidi peli grigi liberamente cresciuti" (841), che fuoriescono dal naso del prof. Lamis. Laddove è necessario Pirandello completa in fasi successive il ritratto del personaggio, e non tralascia nulla, egli vede tutto e dice tutto.

Il secondo ritratto si concentra sugli unici due studenti della sua classe di storia delle religioni, il Ciotta, "bruno ciociaretto . . ., tozzo e solido," e "il pallido Vannicoli, dai biondi capelli." I due ragazzi sono due mini ritratti contrapposti con sottile arguzia: l'uno è l'opposto dell'altro (cf. Tanino e Tanotto). Il Vannicoli è un futuro prof. Lamis, mentre il Ciotta, è troppo materialone per comprendere i sottili ragionamenti del suo professore.

L'altro aspetto del doppio nella novella è dato da una profonda antipatia, quasi istintiva, che il personaggio ha per la cultura tedesca, o meglio per coloro che considerano la "roba tedesca," un gradino piú alto delle altre (838). Pirandello condivide con i suoi personaggi questa antipatia, e spesso affida a loro il compito di difendere la cultura italiana. Per esempio, nella novella "Berecche e la guerra," anche se il tema è visto piú schiettamente sul piano politico, la discussione è fra tedescofili nostrani dell'anteguerra, e quegli uomini di cultura italiana che si opponevano a questa tendenza culturale. Occorre precisare che in questo periodo in Italia si era abituati a condividere una vera idolatria per l'erudizione germanica. Si capisce perché il professore Lamis, sia solo, contro tutti, solo contro von Grobbler, famoso critico tedesco che ha snobbato e copiato i suoi lavori, senza citarli, ed è solo anche nella vita, perché si trova da solo a promuovere la cultura italiana. Ettore Romagnoli, nel suo libro Lo Scimmione in Italia, tratta ampiamente questa tematica che tanto ha tenuto divisa la cultura italiana dell'anteguerra, pro o contro la cultura germanica.

Il professor Lamis denuncia la "spudorata ciarlataneria che dal campo della politica era passata a sgambettare in quello della letteratura," "per cui è gemma preziosa qualunque cosa venga d'oltralpe o d'oltremare e pietra falsa e vile tutto ciò che si produce da noi" (840). Pirandello denuncia una balorda superstizione, che continuava a far pensare che le cose prodotte all'estero fossero sempre piú importanti, perché esse appaiono migliori di quello che non sono, e quelle degli italiani, siano sempre peggiori; perciò lo scrittore nostrano si confronta con una

realtà influenzata da fattori politici e non culturali, e finisce per credere che le sue cose abbiano poco valore, e quelle degli altri molto.[2]

La "fine ironia" del professore Lamis si manifesta attraverso una condizione doppia, in contrasto, da un lato con la sua scienza, cosí gramo e modesto, e sicuro di sé, ma soprattutto cosí orgoglioso, di poter dire la sua; e dall'altro, fa i conti con la sua misera vita, di vecchio erudito, ma autentica, e corrispondente al vero. Si scopre che egli ha sulle spalle un'intera famiglia, quella di una cognata, vedova di suo fratello, con sette figli a carico, che per di piú gli ruba e gli vende anche i suoi libri. La realtà di fuori è un mondo tutto diverso da quello che il professore Lamis si figurava, è un mondo che l'opprime e che per poco non gli fa fare la fine del topo chiuso in gabbia. Per salvarsi è costretto a lasciare la propria casa per andare a vivere in due piccole stanzette. Finalmente ritrova il "paradiso" dello studio. Il suo unico "peccatuccio di gola," ed unico pasto, è formato da "Amaretti, schiumette e bocche di dama" (840). Dei biscottini e una fetta di torta compongono il pasto giornaliero di questo erudito. Il contrasto fra la sua erudizione scientifica e la semplicità della sua alimentazione, è grande. I due allievi sono loro stessi attratti da questi contrasti emotivi: il Vannicoli, per esempio, vede nel professore Lamis lo scienziato, non l'uomo, quel pover'uomo con le sue piccole miserie. Ma in seguito il senso umoristico prevale sulla ricognizione dell'uomo, una montagna di sapienza che si ciba di schiumette, come un uccellino. Ancora una volta Pirandello, mentre delinea il doppio del personaggio, oppone l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo. Come non guardarlo con tenerezza quel povero vecchietto illuso, che ha dedicato la sua vita alla scienza, e che conosce tutto sui catari, e che si trova a duellare da solo contro la Germania?

Questa scoperta segna l'inizio della seconda parte della novella, una digressione analettica, nella quale il narratore scende nell'intimo, nei luoghi segreti di Bernardino Lamis. Questa è la fase propriamente umoristica, il contrario affiora e giustifica tutta la miseria di quest'uomo. Ora in questa realtà il professore Lamis si accingeva a preparare una memorabile lezione, davanti ai suoi scolari, il ciociaretto e lo sgobbatello, per sconfiggere l'arroganza della cultura tedesca. Un'assurdità paradossale a prima vista. In un'aula deserta, egli "si sarebbe vendicato della villania di quel tedescaccio," in un luogo scarno e buio, come ce ne sono nella vecchia Sapienza romana, al pari di un Don Chisciotte, il professore Lamis, lancerà i suoi

[2]Questa idea è sempre stata discussa dai critici letterari, la trattò per primo anche Dante, nel Convivio, (I, ii): "E però con quella misura che l'uomo misura se medesimo, misura le sue cose che sono quasi parte di se medesimo, avviene che al magnanimo le sue cose sempre paiono migliori che non sono, e l'altrui men buone; lo pusillanimo sempre le sue cose crede valere poco, e l'altrui assai." Pirandello si riferisce anche al dibattito che opponeva i moderni e gli antichi, per "la parlata italiana" in quanto egli riteneva che "L'uso della lingua italiana, è cosa vecchia detta e ridetta, non esiste" (SI 80), come sosteneva l'Ascoli (per questo dibattito cfr. SI, 81, 84, 86, 87, 88, 94, 95, 97, 708).

attacchi per sgretolare le teorie di von Grobbler. Com'era sua abitudine, senza mai alzare gli occhi dai suoi appunti, si accinge a trasfigurarsi nella fantasia, a trasformare la sua aula in una palestra intellettuale, a cogliere finalmente quel momento di gloria che gli "altri" non gli avevano riconosciuto, trasformando la sua cattedra in un pulpito di verità universale, di appagamento, e di giustizia.

Il contrasto umoristico è presente nella grandiosità della lezione, e nella miseria di quel poveraccio, che vive un suo sogno particolare, in completa solitudine, solo, senza che nessuno si occupi di lui. Egli prepara un messaggio che dovrebbe essere destinato alla massa, ma che è vanificato da un'aula, vuota. Quel giorno non ce la faranno ad assistere alla lezione, né il Vannicoli, per un infortunio accorsogli la sera prima, e né il Ciotta, che arriva in ritardo a scuola a causa di un fortissimo temporale. A chi dunque parla il professor Lamis? Il suo uditorio è composto di "Una ventina di soprabiti impermeabili, stesi qua e là a sgocciolare nella buja aula deserta . . ." (847); davanti a questo quadro surreale si sofferma lo sguardo esterrefatto del piccolo Ciotta: sbigottito guardò i soprabiti "sgocciolanti neri nell'ombra," e si "sentí gelarsi il sangue, vedendo il professore leggere cosí infervorato a quei soprabiti la sua lezione, e si ritrasse quasi con paura" (847-8). Il suo scolaro, anche se rozzo, aveva riso qualche volta del suo professore, ma questa volta non ha il coraggio di ridere, non ride perché sente dentro di sé la tragedia, non la farsa, di quella lezione solenne. Il piccolo Ciotta fa suo il sentimento del contrario, e non può reagire con una "risata" come accade per i suoi colleghi "proprietari" dei soprabiti, perché nel suo professore, non c'è solo colui che si è preparato a sconfiggere le teorie di von Grobbler, ma il suo contrario, l'uomo, con la sua miseria, con la sua solitudine, che si batte solo contro tutti, e che ha perso la sua battaglia ancora prima di cominciare la lezione sull'eresia catara.

Il professore Bernardino Lamis appartiene a quella schiera di personaggi umoristici che Pirandello ama in modo particolare, perché hanno uno spirito donchisciottesco: essi sono sinceri nel loro impeto ad ergersi a difensori d'ideali nobili e generosi, ma non s'avvedono che essi sono superati, o che hanno perso contatto con la realtà attuale. Il professor Lamis è spiazzato dagli eventi, come succede spesso per i personaggi pirandelliani; di fronte alla realtà, si comportano non come sono veramente. La sua lezione è una difesa fuori tempo, è rivolta al nulla. Il suo comportamento è motivato da un profondo sentimento d'amore per una realtà perduta, che sfocia nella contraddizione, e nel paradosso. Il prof. Bernardino Lamis è sorretto da una volontà caparbia che gli permette di assumere per contrasto tutte quelle posizioni coraggiose, anche se ingenue, che non sono mai ridicole se si conoscono dall'interno tutti i risvolti che le hanno generate. Egli è in qualche modo avvantaggiato, fa lezione agli impermeabili perché come altri

esemplari pirandelliani del suo tipo è terribilmente miope. Sembra uno scherzo, ma la realtà è cosí, non ha bisogno di parere verosimile per essere vera.

"Mondo di carta" (1909) si presta ad una continuità ideale con la vicenda umoristica del professore Lamis, si tratta di una delle tante assurdità della vita: "le quali sfacciatamente non han neppure bisogno di parer verosimili; poiché sono vere" (Sei Personaggi 680). Anche qui abbiamo la presenza di un'indimenticabile creatura pirandelliana, Valeriano Balicci, guarda caso anche lui è un professore, e per di piú cieco. Molte di queste creature pirandelliane, sono dei "vicini" di Pirandello, colleghi che abitano, come lui, a Roma. Per esempio Balicci abita in via Nomentana, in una traversa di questo interminabile viale abitava Pirandello. Questo viale è presente come luogo della memoria in tante altre novelle, per esempio in quella intitolata "La distruzione dell'uomo," nella quale assistiamo alla passeggiata di una coppia grottesca che sfocia nella tragedia piú atroce.

Il dramma riporta in scena un uomo, anzi una larva d'uomo, una "maschera nuda," come piace a Pirandello: Balicci ha perso la vista per aver troppo letto nella sua vita. Ora vede ciò che altri non possono vedere. Vive al di là delle tenebre, in un mondo che la sua memoria ricompone di visioni fantastiche. Il paradosso è dato dal fatto che egli perde la vista nel momento in cui stava costruendosi una realtà interiore, fatta di libri, di storie. Balicci però è vivo, è uno di quei personaggi che non muoiono mai, perché egli vive in un quadro eterno che noi non potremo dimenticare.

L'incipit della novella è in medias res, è dato dall'incidente fra il "ragazzaccio" e quel "signore ispido, dalla faccia gialliccia" che, come una "larva" umana passa tra la folla, quasi cieco, indifferente, come un essere alieno, che sta per dividersi dal mondo esterno, che vive "l'epilogo buffo e clamoroso d'una quieta sciagura che durava da lunghissimi anni. Infinite volte, per unica ricetta del male che inevitabilmente lo avrebbe condotto alla cecità."[3] È vero che il ragazzo si diverte a farlo inciampare con le sue statuine, ma la cecità, il suo "male" interiore si colloca altrove.

Valeriano Balicci vive una realtà che è insensibile al mondo, la sua realtà appartiene ormai al mondo della letteratura, dell'arte, a quella "cosa" che egli si è cosí faticosamente costruita negli anni. Una realtà fantastica che non ha piú legami con la realtà esterna, e che gli permetterà di costruire a piacere con la fantasia, una sua realtà interiore, tutta sua. Non sarà piú necessario per Balicci continuare a leggere per vivere, poiché costata che anche rimettendo "la

[3]Luigi Pirandello, "Mondo di carta," La Mosca, NA, volume I, tomo ii (Milano: Mondadori, 2001) 1021.

faccia nel libro per provarsi a leggere con gli occhi soltanto," non gli sarà piú possibile: "Ma se vivere, per lui, voleva dire leggere! Non dovendo piú leggere, tanto valeva che morisse" (1022). La perdita completa della vista coincide con l'avvenuto distacco dalla realtà, ora egli è entrato pienamente, totalmente in una dimensione nuova, dove d'ora in poi gli sarà possibile richiamare la realtà con la memoria.

Tutta la prima parte della novella presenta una cortina buffonesca, quasi di farsa borghese, la mimica è comica, e come spesso accade in Pirandello, da una situazione di commedia, ironica, si precipita nella tragedia, umoristica. Un uomo perde la vista, e questa è tragedia vera. Questa situazione non fa ridere, perché è sentita dal lettore con un sentimento di compassione. Il passaggio tra il faceto e il serio, per Pirandello, è breve, ed occupa lo spazio di un lampo. E questo è umorismo.

Egli è ora una cosa sola con la materia che per anni ha assorbito attraverso gli occhi: "E come quegli animali che per difesa naturale prendono colore e qualità dai luoghi, dalle piante in cui vivono, cosí a poco a poco era divenuto quasi di carta: nella faccia, nelle mani, nel colore della barba e dei capelli" (1022). Balicci "rimasticava" libri, non solo in senso metaforico, ma anche in senso letterale, rimasticava per trasformare se stesso biologicamente. Egli acquisisce un nuovo stato fisiologico, una nuova forma organica, attraverso un processo di modificazione che è dovuto all'ingerire per piú volte di seguito quei suoi libri, a "rimasticarseli" a tal punto da assumerne la "stessa qualità," per cui è egli stesso un'immagine cartacea, la stessa di cui sono composti i suoi libri. Questo fenomeno lo porta ad essere egli stesso un libro – una carta vivente – e come carta egli è composto di materia opaca, non trasparente, miope, che non lascia passare luce o rifrazione. Tutto è dentro di sé, nella capacità di evocare quei mondi con la sua memoria.

Non potendo piú leggere, il mondo non esiste per lui se non nella sua capacità di figurarselo con la memoria, attraverso quella sua fanatica passione per la lettura, che era per lui un'evasione dalla realtà. Con il sopraggiungere della cecità Balicci non è piú in grado di leggere, per cui ogni realtà, sia essa sensibile, o sia essa fantastica, è soppressa per sempre. La realtà che sopravvive in lui è ancorata ai suoi ricordi, ormai è fissata, impossibilitata ad aggiornarsi con nuove letture, di mutarsi nel suo interno, perciò anche questa realtà è come se fosse morta: "Eccolo lí, tutto il suo mondo! E non poterci piú vivere ora, se non per quel tanto che lo avrebbe aiutato la memoria!" (1022). Il doppio non manifesta nessun interesse a smuoversi dal suo inconscio, rimane circoscritto alla possibilità dell'io di rievocare le tante realtà che sono trattenute nelle letture, che non hanno piú riferimenti reali, che rispondono a quelle contenute nella memoria.

In questa pausa metaforica della realtà Balicci non vive completamente la sua esperienza terrestre: “La vita, non l’aveva vissuta: poteva dire di non aver visto bene mai nulla: a tavola, a letto, per via, sui sedili dei giardini pubblici, sempre e dappertutto, non aveva fatto altro che leggere, leggere, leggere. Cieco ora per la realtà viva che non aveva mai veduto; cieco anche per quella rappresentata nei libri che non poteva leggere” (1023). Balicci da vedente aveva perso di vista la realtà immediata, quella che era soltanto al di là dei suoi occhi, ora rischia di perdere tutte le realtà che ha immagazzinato nella sua memoria, e di trovarsi piú solo di prima.

Il doppio di Balicci, l’io che custodisce la realtà di Balicci vedente, si è costruito una personalità, latente, e soltanto a quella egli intende restare fedele. Ora da cieco l’io vive in una forma mentale fissata per sempre, in quella della memoria, dei ricordi. Balicci è una forma vivente di quel suo doppio, che rappresenta la sua vita precedente. Per “vederla” vivere da cieco ha bisogno di localizzarla facilmente, per questo non gli rimane che fare un po’ d’ordine, non tanto nella sua vita, ma nel mondo “sparpagliato” dei suoi libri. Una volta rimessi tutti i libri in ordine egli avrà il sollievo di consolarsi in “un bujio meno torbido, quasi avesse tratto dal caos il suo mondo. E per un pezzo rimase come rimbozzolito a covarlo” (1024). Il suo doppio vive delle sue letture che ora si trovano dentro di lui, con quell’ordine e con quelle associazioni d’immagini, d’idee e di ricordi, che solo lui conosce, e che sono richiamati dalla loro presenza. Sembra paradossale che un cieco disponga di mettere in ordine i suoi libri, ma non lo è, anche se non avrebbe piú potuto leggerli, non è paradossale, perché quell’ordine Valeriano Balicci lo vuole prima di tutto per sé, per mettere ordine dentro di sé, per avere un po’ di quiete, nel buio, per non sentirsi meno solo, e smarrito. Egli cova i suoi libri “Rimbozzolito” come un baco da seta che con tanta pazienza ha costruito da sé il suo bozzolo. Cosí Balicci, con la sua lettura, si è costruito il suo doppio, ed egli è un tutt’uno con esso, che rimane lí, accanto ai suoi libri, rannicchiato in quella sua realtà interiore che appartiene a lui e a nessun altro. Balicci entra in uno specchio, nella sua realtà fatta di libri, per “vedere” un mondo che presenta una realtà ribaltata, specularmente opposta a quella che ha vissuto in precedenza.

La novella potrebbe terminare qui, ma com’è nella natura pirandelliana, ogni cosa è finalizzata ad uno scopo, ogni cosa è utile per conoscere il mondo in cui viviamo. Balicci avverte la necessità di ridare voce al suo mondo, per allontanarsi da quel “silenzio angoscioso” che col tempo affievolisce i ricordi, e la realtà evocata si trova ad essere confusa, diversa da quella che egli avrebbe voluto ricordare. Balicci trascorre i suoi giorni fantasticando, ricorrendo alla sua memoria per “rivedere” con i pensieri, tutte quelle visioni che gli salivano alla mente. Non rimpiangeva il contatto con la luce, ma gli mancava la vista di quei caratteri neri, stampati sulla carta bianca, che erano stati la sua passione, quasi il suo vizio, e la causa della sua cecità, e si

estasiava, quando "per via di quel contatto, la materia stampata gli si travasasse dentro" (1024). Ma tutto questo avviene nel silenzio e nel buio totale.

Un giorno decide di assumere una lettrice per dare voce ai suoi ricordi. L'arrivo della signorina Tilde Pagliocchini, che il narratore definisce "una perpetua irrequietezza di perplessità," rappresenta tutto il mondo esterno, preso da smanie, dal flusso della realtà, che muta sempre. Balicci invece ricorda tutto. Il contrasto tra quel cieco, muto e chiuso, e la vitalità esuberante della lettrice, appare un elemento estraneo che scompiglia la quiete di tutti quegli scaffali pieni di libri, a riposo, come in un cimitero, come tante bare che riposano accanto ai pensieri di Balicci. Balicci sente la realtà come la sentono i personaggi, come essi sono nei suoi libri, per la loro realtà, mentre la Pagliocchini legge senza sentire, e si affida alla sua "bravura" di lettrice per "creare" la realtà dei personaggi. Il contrasto fra Balicci e la Pagliocchini è di natura sistemica, l'uno è l'opposto dell'altro.

Questa novella anticipa la compresenza di due linguaggi, quello tipicamente borghese, tutto in "superficie," come la voce di questa signorina, e quella di Balicci, tutto "in profondità," nella sua miseria. Pirandello anticipa di molti anni il contrasto fra l'attrice che recita e il personaggio che vive il suo ruolo tragico (cfr. il Padre ne Sei Personaggi). Balicci non ha bisogno di leggere (di recitare), mentre la lettrice (= l'attrice) legge, recita senza sentire la parte, quindi non ha la sensibilità profonda per immaginare quei mondi, per questo non è in grado di riprodurre quelle realtà che Balicci conserva nel suo interno. Balicci si affida alla sua lettrice purché glieli legga "bene" quei suoi libri: "Quasi senza voce! Capirà, io leggevo con gli occhi soltanto, signorina!" (1035). Il Balicci sfiorava con le labbra quei caratteri neri, non aveva la necessità di alzare la voce per non disturbare quel mondo che era già stampato dentro, e quindi non aveva bisogno di violentarlo, ma solo di ripassarlo, come per togliere qua e là un po' di polvere, senza cancellare l'impronta precedente, quella realtà interna che rappresentava il suo mondo.

La voce della Pagliocchini è un tormento insostenibile, al pari di un elemento esterno che scompiglia la "realtà" di Balicci, perché non tiene conto della sua realtà fantastica; la voce è un'intrusione della realtà di fuori nella realtà di dentro. Balicci si rende conto che "Ogni voce, che non fosse la sua, gli avrebbe fatto parere un altro il suo mondo" (1026). Per questo non rimane che chiedere alla sua lettrice di leggere senza voce, come faceva lui "con gli occhi soltanto" perché vuole che lei si abitui a "sentire" e non a pensare la realtà. La lettrice, al pari di un'attrice deve costruire un legame intimo con la realtà che le è stata affidata. Balicci vuole farle sentire subito la "differenza," fra il leggere ad alta voce e a bassa voce. Senza questa distinzione, la lettura della Pagliocchini è un'intrusione della realtà esterna in quella interna, la sua "intonazione" borghese non comprende la profondità del dolore, della sofferenza del mondo pirandelliano, che è poi quello di ogni uomo nella sua miseria. Soltanto una realtà afona può rappresentare la realtà di Balicci, una realtà fatta d'immagini, d'idee, di parole che hanno sí una forma, un significato, ma che non emettono suoni, rumori. Il suo è un doppio muto, e come tale

ha bisogno di silenzio. Con un "amarissimo sorriso," simile a quello dei grandi personaggi pirandelliani, è rappresentato tutto l'uomo, tutta la sua vita, di dentro, con il suo dolore, e con la sua rassegnazione, che la sua lettrice non comprenderà mai.

La voce della lettrice è un elemento estraneo che mortifica la realtà interna del Balicci, il quale sente di non poter fare a meno che le sue realtà siano rivisitate dalla sua lettrice, e allo stesso tempo, non può sopportare la violenza che questa le provoca: "Signorina, guardi . . ., provi con gli occhi soltanto, senza voce . . . La sua voce, signorina, mi guasta tutto ! . . . Ma mi *colora* tutto diversamente, capisce? E io ho bisogno che nulla mi sia alterato; che ogni cosa mi rimanga tal quale" (1026-27).

Questo insegnamento, apparentemente assurdo, anticipa le didascalie delle opere teatrali, nelle quali Pirandello avverte che gli attori devono portare rispetto per i mondi che soltanto i personaggi conoscono e, per comprenderli, devono conoscere l'ambiente e i sentimenti che li hanno motivati. Balicci non desidera che la voce della signorina ricopra i suoi ricordi con le sue espressioni, perché li fa apparire diversi, da come lui se li è costruiti in anni di letture. La lettrice smania e si lamenta come una prima attrice, e non capisce che la realtà del Balicci è composta da quei mondi che lei, con "gli occhi soltanto" dovrà percorrere, e di tanto in tanto visitare. Il Balicci le chiede d'immergersi, e di "leggere" assieme a lui quel suo mondo. Cosa che una Tilde Pagliocchini, troppo stupida e banale, non riuscirà mai a capire, perché con la sua voce "bellissima" deforma quelle che sono le realtà contenute nei libri. Balicci desidera "che nulla mi sia alterato" perché ha bisogno di riempire quel "deserto" interiore, anche attraverso quella signorina che finalmente legge "per conto suo," in modo che possa godere delle stesse immagini, degli stessi ricordi, come li ha conosciuti lui.

La lettura deve farsi carico dell'immedesimazione, e non nell'interpretazione, dei valori che essa rappresenta, e che la lettrice (= l'attrice) dovrebbe "provare": leggere come se le interessasse per davvero, e non a richiesta, anche s'è pagata per farlo. In verità la signorina Tilde Pagliocchini appena Balicci le assegna di leggere un libro lascia lo studio per andare a conversare con la vecchia domestica. In questo caso abbiamo una situazione parallela, che ripete la lezione del professor Lamis, che parla davanti a nessuno, ma qui la situazione è capovolta, ed è ancora piú paradossale: Balicci assiste da solo alla non-lettura dei suoi mondi. L'illusione è totale, egli crede che la sua lettrice, ora che è muta, sia totalmente assorta nella "lettura" del suo mondo che, finalmente, anche lei, sente con tenerezza, con "voluttà" le stesse immagini, gli stessi luoghi, quelle realtà che ora lui non poteva piú leggere con i suoi occhi. L'immagine della lettrice che legge in silenzio, che dialoga con l'io doppio di Balicci, un io muto che appartiene ai testi, si pone in parallelo all'immedesimazione intensa che prova Balicci nel sentirsi invadere da

quella realtà muta come se fosse lui stesso a leggerla. Ora tutto quello che entrambi "vedono" nei testi è vero, perché soltanto in quello possono credere.

Il doppio è sepolto sotto una coltre di ricordi che soltanto la lettura può fare emergere, in questa realtà si oggettivizza la sua fissità, e non intende che niente, nessuna cosa sia rimossa al suo interno. Esso è un tutt'uno con l'io di Balicci. Ma la novella ci riserva un finale tutto pirandelliano, brusco e tormentato, in cui la realtà esterna si sovrappone a quell'interna, creando scompiglio e caos. La signorina Pagliocchini, era abituata a confrontarsi con il mondo reale, quello della quotidianità, fatto di andirivieni, di vita, ormai è stanca del suo ruolo, non riesce piú a sopportare quel "mondo di carta" in cui si è barricato l'io di Balicci.

La verità è considerare il mondo: "Cosí, cosí com'era detto là. – Non si doveva toccare. Il freddo, la neve, quei fiori freschi, e l'ombra azzurra della cattedrale. – Niente lí si doveva toccare. Era cosí, e basta. Il suo mondo. Il suo mondo di carta. Tutto il suo mondo" (1028). Quest'ultimo paragrafo della novella conferma che l'unica realtà che sopravvive in lui è quella fantastica, la sola che ha una forma definitiva, al contrario della vita, fatta di "Correre e vivere!" della signorina borghese, che si perde nel flusso, nel continuo mutarsi del suo presente. Balicci non sopporta che la "sua" realtà venga sconvolta, rifatta, perché per lui quelle immagini sono vere, sono le uniche che formano la realtà della sua memoria, e non possono essere sostituite con quelle di una realtà casuale, che è influenzata da fattori esterni.

Ne "L'Avemaria di Bobbio" (1912) il doppio nasce da un contrasto umoristico, ma piú erudito, che contrappone l'uomo grande e colto all'uomo piccolo e ingenuo. Il notaio Bobbio è un personaggio scettico che non giustifica l'insensibile, il metafisico, con la fede religiosa; egli crede fermamente nelle nozioni filosofiche e scientifiche che, a sorpresa, mettono a dura prova la sua integrità intellettuale. All'interno del racconto si alternano ampie citazioni letterarie, lunghi ragionamenti filosofici che mirano a fissare il personaggio nella sua positività logica: "io non ho fede perché non credo, se credo non ho bisogno di avere fede, perché è vero." Il ragionamento del notaio Bobbio appare logico, e semplice.

Pirandello non scrive questa novella per esaltare le virtú taumaturgiche di un'Avemaria, egli è rispettoso di tutte le fedi religiose, non è proprio un "credente" e neppure un vero "laico": il suo avvicinamento alla fede è legato ad un ricordo d'infanzia, alle immagini che egli ora riconsidera nella sua maturità: "quando Bobbio era fanciullino e ogni mattina andava a messa con la mamma e ogni domenica si faceva la santa comunione nella chiesetta della Badiola al

Carmine."[4] Come ci racconta Nardelli, nell'infanzia di Pirandello emerge la figura di Maria Stella, un'umile domestica, che per prima gli insegnò a lodare Dio, gli faceva recitare le preghiere e lo accompagnava in chiesa. In quella chiesetta romita in San Pietro, come scrive il biografo, nella quale da bambino gli capitò un casetto curioso, in seguito narrato nella novella "La Madonnina."[5] Questo aneddoto increscioso racconta di un parroco che, per volere a tutti i costi premiare quel bambino, esile e buono, "truccò" la lotteria, assegnando al piccolo "Luigi" il biglietto vincente. Ma il povero parroco non poteva immaginare la generosità di quel piccolo credente, che aveva creduto alle sue prediche, ed aveva donato il suo biglietto ad un bambino piú bisognoso di lui.

Questo fatto traumatico è ricordato con amarezza da Pirandello, e si collega agli studi filosofici del notaio Bobbio su Arthur Schopenhauer, l'autore di Il Pensiero Filosofico e Morale, e in particolare alla tesi sul mondo come volontà e come rappresentazione, che introduce una visione pessimistica della vita: "Alles Leben ist Leiden," tutta la vita è dolore. Questo concetto è semplificato da Bobbio, che lo ritiene piú per il suo valore immediato, per giustificare il suo comportamento, che per il suo valore filosofico, come avrebbe fatto Pirandello. Il paradosso umoristico è dato dal fatto che il notaio è un uomo con una corporatura enorme, con un corpaccio traballante, e sgangherato: nell'immagine di una persona fisica straripante si nasconde il fanciullino originario, ben protetto, da una montagna di carne sofferente. La citazione autobiografica (del piccolo Luigi) è "nascosta" dall'aspetto esteriore del notaio Bobbio.

In ognuno, nell'autore, nel narratore, e nel personaggio, come del resto in noi lettori, è custodito in segreto, in fondo all'anima, un fanciullino ingenuo, religioso, poeta e sognatore, che ognuno ha sentito di essere da piccolo. Il problema è che in certe circostanze il fanciullino, che è rimasto per tanto tempo soppresso, si sveglia ed affiora nella vita quotidiana dell'uomo maturo, per imporsi. L'uomo scompare e si lascia sostituire per brevi istanti da quel fanciullino, che gli offre inopinatamente un'immersione di purezza e di felicità perduta.

Pirandello informa il lettore che "Non soltanto noi, quali ora siamo viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati, cancellati, spenti, nella nostra coscienza presente, ma che ad un urto, a un tumulto improvviso dello spirito possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato."[6] Proprio come

---

[4]Luigi Pirandello, "L'Avemaria del Bobbio," La Rallegrata, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 507.

[5]Luigi Pirandello, "La Madonnina," La Mosca, NA, volume I, tomo II (Milano: Mondadori, 2001) 890.
[6]Pirandello, L'Umorismo 211.

accade al notaio Bobbio, quel fanciullino che dorme in lui si sveglia, e all'improvviso s'inserisce nella nuova realtà, nell'uomo grande, che rivive le sensazioni del suo piccolo io, del fanciullino, oggi, come egli fu in tempi molto lontani.

L'idea del "fanciullino," appartiene al Pascoli, poeta tanto diverso da Pirandello, che ha creato quella che egli chiamò "l'estetica del fanciullino." Nel suo racconto intitolato "Il fanciullino" scrive: "Il giovane in vero di rado e fuggevolmente si trattiene col fanciullo; che ne sdegna la conversazione, come che si vergogni d'un passato ancor troppo recente. Ma l'uomo riposato ama parlare con lui e udirne il chiacchiericcio e rispondergli a tono e grave; e l'armonia di quelle voci è assai dolce ad ascoltare, come d'un usignolo che gorgheggi presso un ruscello che mormora."[7] Nel Pascoli l'aspetto poetico è predominante, egli parla di un dolce colloquio fra l'anima innocente e l'uomo maturo, mentre in Pirandello l'accento cade sull'aspetto umoristico, fra l'uomo grande e il piccolo fanciullo che nasconde in sé.

Il doppio si presenta sotto forma di un contrasto paradossale, il corpaccio del notaio Bobbio, e l'immagine del puro fanciulletto. Tutta la novella rileva il contrasto fra l'omaccione corpulento e il piccolo fanciullo, fra il cedimento del notaio e la presenza del fanciullino, credente, contrapposta alla resistenza accigliata dell'uomo maturo, che si crede di avere raggiunto la saggezza. Lo stesso Bobbio ammette che "È vero, intanto, che ciò che noi conosciamo di noi stessi non è che una parte, e forse piccolissima, di quello che siamo" e "che ciò che chiamiamo coscienza è paragonabile alla poca acqua, che si vede nel collo d'un pozzo senza fondo" (507). Bobbio si chiede chi sia egli veramente.

Per questo non c'è da stupirsi se all'improvviso, anche cose sepolte dal tempo, possono contenere "vivo in noi un altro essere inaspettato" (508). Bobbio voleva dire che sente la presenza di un altro "io" accanto a quello che egli crede il suo io. Egli si rende conto che non è in grado di prevedere la presenza di questo io, il quale è inopinabile, si presenta all'improvviso, e dimostra che non solo di fronte agli altri possiamo essere "uno, nessuno, e centomila," ma anche nella nostra intimità, davanti a noi stessi, come accade al Bobbio notaio, al Bobbio pachiderma, nel quale prevale il contrasto umoristico con il gracile fanciullino che sopravvive in lui.

Il gioco dei contrasti si protrae nella novella e crea dei piccoli parallelismi, per esempio la "chiesetta" di Badiola, piccola come l'anima del fanciullino, che il notaio, tutto corpaccio, appena appena ci sarebbe entrato. La fede per Bobbio sarebbe dovuta essere una cosa materiale talmente grande da poterlo contenere, e da poter sopportare i suoi starnuti. Il rapporto

---

[7]Giovanni Pascoli, "Il Fanciullino," Limpido Rivo (Milano: Mondadori) 74.

metonimico con la realtà si stempera nella nostalgia che l'uomo ha per un inconfessato mondo remoto, soave e dolce.

La ripresa metonimica segue il racconto nei dettagli, dal sopraggiungere del mal di denti, un dolore acuto, situato in un punto piccolo, un nervino, all'interno di un uomo grande. Lo stesso accade nel momento cruciale della novella: il notaio passa con la sua carrozza davanti al tabernacolo, all'interno del tabernacolo c'è l'effige della "SS. Vergine delle Grazie, con un lanternino acceso," nella carrozza il notaio, con il suo mal di denti, dentro al notaio c'è ora lo scettico e il filosofo e quel fanciullino che "ogni mattina andava a messa con la mamma." La scena è reale, l'uomo, ovvero il fanciullino, vede "quel lanternino" e recita l'avemaria (511). Un atto spontaneo per il fanciullino ma non per il notaio filosofo. La preghiera deve aver fatto rilassare quel corpo enorme, pingue, che si lascia andare nell'anima del fanciullino; questo stato di rilassamento, provoca una distensione al nervo del dente malato, e fa passare il male al dente. La novella è nel momento topico, è stato un miracolo della Madonna, o una casualità? Pirandello rimette questo dubbio a se stesso, al lettore incredulo, che al suo personaggio.

Per Bobbio, la guarigione non può essere dovuta ad uno stato di grazia che, invece di produrre un sollievo "spirituale," produce l'effetto contrario. Egli è il notaio, un uomo serio, un libero pensatore, laico, non può accettare questo fatto, anzi egli teme di cedere alla fede solo per vigliaccheria, per la paura che possa ritornargli il male al dente. La sua non è fede ma viltà di cuore, perché mortifica il suo desiderio di conoscenza. Il fatto che egli debba giustificarsi affermando che il male gli è passato "da sé," denota che la viltà è insita nell'uomo, anche nel piú colto, il quale di fronte alle cose che non può spiegare, non ha il coraggio di dire la verità, si vergogna di compiere un atto di fede, per paura di essere deriso dai miscredenti. La verità è che vuole nascondere a se stesso e agli altri che anche in lui ci sia un altro io, del quale non era a conoscenza fino a pochi momenti prima, e che non si preoccupa degli altri, ma che sopravvive in lui, nonostante la sua volontà di sopraffarlo.

Parecchi anni dopo questo fatto "singolarissimo" il notaio si ritrova immerso in letture filosofiche spregiudicate. Un giorno è preso dalla lettura degli Essais di Montaigne," ov'è dimostrato che "è follia commisurare il vero e il falso secondo la nostra conoscenza" (512).[8] Questa lettura degli Essais scatena un effetto contrario nel Bobbio filosofo, in contrasto con la recitazione di un'avemaria nel fanciullino. Si tratta di definire ciò che è vero e ciò che non lo è. La verità, o la presunzione della sua conoscenza, non può essere commisurata al nostro sapere,

[8]Michel de Montaigne, Essais, capitolo XXVII: « *c'es folie de rapporter le vray et le faux à notre suffisance.*» Il corsivo in francese è nel testo della novella.

ma confrontato anche a quello degli altri. Montaigne, famoso per le sue massime, appartiene alla scuola degli scettici, lo dimostra il fatto che sulla parete della sua libreria fece scrivere la sua massima preferita: “Il nostro spirito erra nelle tenebre e, cieco, non può conoscere il vero.” Quanta materia da riflettere per il notaio Bobbio!

Il “risolino” di Bobbio è di sfida, esso è di natura scettica, la lettura di un testo filosofico di cosí alto valore non lo protegge dal suo mal di denti. Il dente cariato si sveglia. Il problema sta proprio qui, che come afferma Montaigne, non si possono “condannare d’un colpo tutte le storie simili.” Bobbio avrebbe dovuto raccontare anche lui il suo segreto, che egli “guarí una volta all’improvviso d’un feroce mal di denti, recitando l’avemaria” (512). Il ritorno del male è dovuto alla lettura, oppure ad una punizione della Madonna? Al lettore di pensare quello che vuole.

Pirandello mantiene acceso un meccanismo strutturale, i piani di lettura sono sovrapposti in prospettiva, alla lettura di Montaigne segue il male di denti, al mal di denti segue la preghiera. Egli pensa di ricorrere alla recita della preghiera, questa volta in latino. Il fatto è che non funziona cosí, perché “Quest’ultima, reiterata invocazione non era stata *sua*, gli era uscita dalle labbra con voce non *sua*, con fervore non *suo*” (514). L’invocazione non viene dal cuore, non è dettata dal “fanciullino” e per questo il dolore non passa. Bobbio non recita con abbandono, come aveva fatto il fanciullino, che era in lui, qualche anno prima; questa volta la distensione dei nervi non si verifica, anzi cresce la tensione, e cosí anche il dolore.

Egli aveva recitato la preghiera quasi per sfida, e per questo non era stata “sua,” del fanciullino, che non avrebbe avuto bisogno di recitarla tutta. Bastava che l’avesse accennata con il cuore, e il miracolo sarebbe sopraggiunto. Decide di ricorrere al dentista, ma “durante il tragitto, senza saperlo” (514), forse ha recitato l’avemaria, forse no, ma questa volta “senza saperlo,” nel suo subconscio il dialogo con il fanciullino ha avuto luogo, il nervo del dente si rilassa, e scompare, come per miracolo, il dolore. Bobbio si ribella al fanciullino, che inopinatamente s’inserisce nella sua vita, e quindi decide di togliersi tutti i denti. Un finale piú strambo non si poteva immaginare, tipicamente pirandelliano, fedele al suo senso dell’umorismo e dell’imprevisto.

Il dolore e l’umorismo sono due concetti equivalenti, entrambi racchiudono la presenza di una visione della vita per contrasti, per strati, che si rifanno alla sofferenza. Bobbio decide di liberarsi del fanciullino, ma nella realtà egli non si libera del suo doppio, si “toglie” soltanto i denti, e resta quell’uomo sgangherato, e grosso che è, e che un giorno, all’improvviso, scoprirà di nuovo, anche senza i denti, vivo in lui, un essere insospettato (L’Umorismo 211).

"Il treno ha fischiato" (1914) fornisce il clic insperato ad un semplice impiegato che, scosso dal suo torpore esistenziale si ribella contro le regole e contro la realtà imposta dalle norme, perché in essa la vita si cristallizza in una forma. In questo breve racconto, dal tono sconcertante, il doppio è ripreso nella rappresentazione umoristica della realtà, quella latente, che ognuno di noi nasconde agli altri. L'uomo piccolo borghese si oppone alla sua quotidiana sofferenza e, grazie ad una repentina rivelazione, vede la sua "trappola" e da lí a poco scopre che esiste anche un'altra vita, un'altra realtà.

La novella inizia in medias res: il ragioniere Belluca, "la sera avanti, s'era fieramente ribellato al suo capo-ufficio,"[9] cosí si provvede al suo ricovero in ospedale. Sarà compito della scienza trovare la cura, come se tutte le malattie umane si potessero curare con le medicine. Lo stato di squilibrio è preso per un capriccio, una follia, un atto d'insubordinazione sociale che potrebbe sconvolgere il mondo borghese tutto compito, preso fra famiglia e professione. La società deve ricorrere subito ai ripari con strumenti scientifici, altrimenti si creerebbe un precedente grave. Belluca ricorda la figura di questa nuova generazione di ragionieri, creati per ubbidire alla loro funzione di topi d'ufficio.[10] La sola cosa che si sa di lui è che "farnetica," in seguito si viene a sapere che è legato alla catena di una schiavitú soffocante, una vittima rassegnata, e quasi ignara, fino a che una notte ode il fischio liberatore di un treno.

Nella sua apparente scanzonata semplicità la storia del ragioniere Belluca è provocata da un'illuminazione non premeditata, di un "attimo" provvidenziale che cambia la vita. Il personaggio per un momento "si vede" vivere nella routine quotidiana, egli non si accetta, e sperimenta una liberazione spirituale e morale per scrollarsi le infinite miserie di una vita grama.

Di colpo il fischio di un treno che passa nella notte silenziosa gli apre una nuova dimensione della realtà, egli "vede" che al di là della sua quotidiana galera c'è il mondo, c'è la vita degli altri, c'è il treno che corre, mentre lui è là, fermo, nella sua trappola. Si sa che se il personaggio si vede vivere, vuol dire che è in trappola, muore. Cosí la pensa Pirandello:

> Le forme in cui noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni

---

[9]Luigi Pirandello, "Il treno ha fischiato," L'Uomo Solo, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 663.

[10]La figura dell'impiegato è presente in molte opere famose dell'Otttocento, per esempio nella commedia di Vittorio Bersezio Le Miserie di Mônssu Travet (1863), il fortunato protagonista Travet (Travetti) è un "impiegatuccio." Questo personaggio ebbe una grande fortuna, ed è presente in molti romanzi del Novecento, ricordiamo la figura dell'impiegato nei tre romanzi di Italo Svevo, in particolare, La Coscienza di Zeno (1923), dove Zeno Cosini "recita" il ruolo dell'impiegato contabile legato alla routine del suo lavoro.

> che si creano, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò, che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente. (L'Umorismo 214)

Il crollo è inevitabile, ma in questa novella esso è a lieto fine. Quel fischio ha risuscitato un morto, il Belluca agli altri sembra un pazzo, ma non lo è, anzi soltanto ora comincia a ragionare. Il capoufficio non capisce che Belluca ora si esprime con un linguaggio libero da obblighi sociali, ha scoperto che può evadere dalla galera in cui si trova con la fantasia, può costruire ponti e viaggi a piacere: "– Stanotte, signor Cavaliere. Ha fischiato. L'ho sentito fischiare … – Il treno? – Sissignore. E se sapesse dove sono arrivato! In Siberia … oppure oppure … nelle foreste del Congo … Si fa in un attimo, signor Cavaliere!" (664). L'immagine riposta "nelle foreste del Congo" è citata nella novella "Rimedio: la Geografia," nella quale la tematica non è molto dissimile da questa. In questa novella c'è un poveraccio, come Belluca, che assiste la madre morente ma che per distrarsi si legge il trattatello di geografia di sua figlia. Cosí trova il modo di evadere dall'opprimente realtà che lo circonda, con la fantasia "viaggia" in quelle altre realtà di paesi remoti, esotici, fantastici che esistono nel mondo: "Ecco nient'altro che questa certezza d'una realtà di vita altrove, lontana e diversa, da contrapporre, volta per volta, alla realtà presente che v'opprime" (668).

Il capoufficio non poteva sapere che il ragioniere "Belluca s'era dimenticato da tanti e tanti anni – assolutamente - dimenticato che il mondo esisteva" (668). Il capoufficio (come il capocomico pirandelliano) non capisce che ha davanti a sé un uomo nuovo, che costruisce con la fantasia tutti quei mondi, e si affida ad essa per colmare la vita "impossibile" che egli conduce nella sua realtà familiare.

La novella è divisa per scene teatrali: la prima scena è quella del ricovero del Belluca "all'ospizio dei matti;" la seconda riporta la scena della sera precedente, quella del battibecco fra il Belluca e il capoufficio. La novella potrebbe terminare qui, ma ancora una volta Pirandello ci riserva un'analisi umoristica, la conoscenza del contrario; per giudicare Belluca occorre comprendere appieno i motivi reali che hanno dato luogo al suo comportamento. Il racconto successivo non è di prima mano: l'io che scrive e che testimonia della metamorfosi di Belluca, riporta i fatti, egli non è stato presente: "Cose, ripeto, inaudite. Chi venne a riferirmele insieme con la notizia dell'improvvisa alienazione mentale rimase però sconcertato, non notando in *me*, non che meraviglia, ma neppur una lieve sorpresa. Difatti *io* accolsi in silenzio la notizia"

(665).[11] Il "me" è senza dubbio l'autore, che non si stupisce tanto di questo fatto in apparenza inverosimile. Mentre "io" è un anonimo personaggio, in questo caso un amico e vicino di casa del povero Belluca, che narra all'autore i motivi della sua vera trasformazione. Da questo punto tutto il racconto non è piú riportato, come se fosse dettato da qualcun altro, ma è trascritto da chi conosce di persona Belluca. Occorre scomporre e ricomporre la narrazione, poiché i rapporti con il tempo di scrittura e del racconto sono diacronici, non sono sovrapponibili o simmetrici. Il percorso della scrittura segue di pari passo l'esperienza del protagonista.

Pirandello si è sdoppiato nell'autore, ma anche in chi scrive i fatti come se fossero ripresi da un altro narratore, come li avrebbe potuti vedere anche lui. La trasposizione del testo è multipla, da un lato l'autore è autore di tutto, mentre dall'altro il narratore è una voce anonima, che interviene per spiegare ciò che effettivamente è accaduto. Sembra quasi che questo "io" appartenga ad un inconscio vitale dell'autore, piú che del narratore; forse questo è dovuto al fatto che anche Pirandello teneva in buon conto gli effetti della psicanalisi nel processo della scrittura. A questo "io" è affidata la soluzione del caso, per prima cosa finalmente ci fa capire qual è la vita del Belluca, la sua realtà: "Aveva con sé tre cieche, la moglie, la suocera e la sorella della suocera: queste due, vecchissime, per cataratta; l'altra, la moglie, senza cataratta, cieca fissa; palpebre murate" (666-67). Non era abbastanza il fatto che per anni ha vissuto una vita di cieco, il Belluca ha vissuto con dei ciechi, e ora si trova a gestire una situazione "impossibile," inverosimile. Con il suo stipendio di "impiegatuccio" riesce a sfamare cinque donne e sette "piccini." Il paradosso è completo, lui che ha rinunciato alla luce, a vedere il mondo, è costretto a vivere con esseri totalmente ciechi, che si affidano a lui per la loro sopravvivenza. Lui che desidera il silenzio, vive in una casa in cui avvengono "zuffe furibonde," fra donne e bambini. In quest'oscuro inferno vive il Belluca che per arrotondare lo stipendio "seguitava a copiare fino a tarda notte, finché la penna non gli cadeva di mano e gli occhi si chiudevano da sé" (667). Questo tratto della novella ci ricorda il Pirandello dopo il fallimento della "zolfara" quando è costretto ogni sera a lavorare per rimediare qualche soldo.[12]

Dobbiamo prender per vero ciò che ci riferisce il testimone oculare del racconto, che anche un "incidente piú comune, un qualunque lievissimo inciampo impreveduto, che so io, d'un ciottolo per via, possono produrre effetti straordinarii" in una persona come Belluca (666). E cosí

[11]Il corsivo di "me" ed "io" è nostro.

[12]La perdita della zolfara avvenuta nel 1903, riguarda un fatto autobiografico di fondamentale importanza, che Pirandello ha vissuto in primis, e che egli non perde occasione di citare a piú riprese nelle sue novelle, per esempio la ritroviamo ne "La maschera dimenticata," ne "Il fumo," e altri racconti, e nei romanzi, ad es. I Vecchi e i Giovani.

accadde che una notte egli non riuscí ad addormentarsi subito: “E, d’improvviso, nel silenzio profondo della notte, aveva sentito, da lontano, fischiare un treno. Un lampo inatteso”(668).[13] Egli è affascinato da questo incidente inaspettato, che gli permetterà d’ora in poi di “viaggiare” distanze inconsuete e di “visitare” luoghi sconosciuti. Belluca, che aveva vissuto fino allora come una “bestia bendata, aggiogata alla stanga d’una nòria o d’un molino” (669), si rende conto che esiste un’altra realtà. Il fischio del treno è stato il click rivelatore. Cosí scomparivano dalla sua coscienza le tetre pareti della sua prigione. Il treno che corre e scopre il mondo è immaginato nella metafora della vita, del flusso continuo, in contrasto con la vita del Belluca, che non ha vissuto perché sommerso nell’immobilità della sua triste vita quotidiana. “L’attimo che scoccava per lui ” è la registrazione di un’epifania che è una liberazione, una luce che conduce alla libertà. In quell’“attimo” è racchiuso il principio di un “fiat” creatore, che illumina la sua coscienza di nuove immagini fantastiche e di nuovi colori.

Le immagini e i colori condividono una radice etimologica comune: i colori nascono dalla nostra volontà di “celare,” di “nascondere,” le cose a noi care. Per questo le cose colorate, le immagini, ricoprono sempre un desiderio inconscio della vita, non com'è, ma come vorremmo che fosse. Belluca ora può finalmente “colorare” la sua vita di nuove immagini: “ora che il mondo gli era rientrato nello spirito – poteva in qualche modo consolarsi! Sí, levandosi ogni tanto dal suo tormento, per prendere con l’immaginazione una boccata d’aria nel mondo” (669). Belluca ora si sente parte del mondo, il mondo esiste in lui, come se la vita dell’universo cominciasse in quel lampo creatore a rivelargli che egli esiste, e che può vivere nuove realtà.

Belluca è l’archetipo pirandelliano di quel personaggio che esprime un desiderio liberatorio di evadere, un desiderio urgente di esistere, “almeno una volta in un momento felice, non sia avvenuto a ciascuno di vedere all’improvviso il mondo, la vita con occhi nuovi; d’intravedere in una subita luce un senso nuovo delle cose; d’intuire in un lampo che relazioni insolite, nuove, impensate, si possono forse stabilire con esse, sicché la vita acquisti agli occhi nostri rinfrescati un valore meraviglioso, diverso, mutevole.”[14] Il movimento liberatorio avviene in un lampo, per poi rientrare nella “normalità” del quotidiano. Una volta liberatosi dalla monotonia della realtà in cui si è rilegato, l’inconscio emerge “all’improvviso,” in modo istintivo: l’io profondo ora vede se stesso e la realtà al di fuori della sua situazione esistenziale e stabilisce un contatto, anche se provvisorio, con gli altri, a conferma della precarietà umana, che

[13]E anche tutta la pagina seguente che descrive la mirabile sensazione di chi finalmente apre gli occhi al mondo esterno. Il fischio è “Un lampo inatteso.” Come lo stesso Pirandello aveva scritto in una precedente variante di questa novella (Luigi Pirandello, NA, volume I, tomo ii (Milano: Mondadori, 1997) 1382.

[14]Luigi Pirandello, “La mano del malato povero,” Il Viaggio, NA, volume III, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 241.

tutto quello che ci circonda è provvisorio, sfuggente e ingannevole, che impedisce la formazione di una personalità stabile e sicura.

Ai personaggi pirandelliani manca spesso lo spazio, si sentono venire meno il terreno sotto i piedi, quello che ci vuole è proprio "una boccata d'aria," per riprendersi delle sofferenze quotidiane. "Ora che il treno ha fischiato" (670), cosí termina la novella, il Belluca sarebbe rientrato nella sua normalità, cioè nella sua gabbia. Il ricorso alla fantasia è considerata dai suoi colleghi un'innocua pazzia, ora "tra una partita e l'altra da registrare," il suo capoufficio gli avrebbe permesso di visitare in un attimo la Siberia, o il Congo. Questa sua "pazzia" era dunque la sua salvezza. Senza quel fischio rivelatore il suo doppio sarebbe rimasto là, represso, in attesa di assaporare la vita.

Il fischio del treno nella notte è percepito come simbolo di una potenziale fuga dalla vita arida di un "vecchio somaro," "di una bestia bendata, aggiogata alla stanga d'una nòria o d'un molino" (668), di un impiegato sottomesso che scopre che "il mondo esisteva" al di là del suo mondo. Nessuno capisce le vere ragioni della sua follia, ma notano che, rinchiuso in un ospizio, "guardava tutti con occhi che non erano piú suoi." Che "di solito cupi, ora gli ridevano lucidissimi, come quelli d'un bambino" (665). La follia è la presa di coscienza della realtà, in quanto essa si pone come ribellione alle norme su cui si fonda il senso comune della società. Il fischio è la rivolta contro la società che impone mortificazioni e condizionamenti. Tutto il percorso di Belluca è un invito ad andare all'essenza delle cose e del sé.

Questa rivelazione non è da prendersi alla leggera, perché la fantasia dell'umorista è una cosa piú seria di quello che può immaginare la gente comune, essa riporta alla luce tutte quelle realtà interiori che sono piú profonde. Il doppio represso non aveva piú bisogno di prendere quel treno, di sentire quel fischio, quell'attimo liberatore, perché d'ora in poi le montagne, le foreste, le avrebbe immaginate, d'ora in poi Belluca poteva procurarsi tutte le realtà, a piacere. Questo non è poco, perché secondo Pirandello la realtà fantastica vale piú della realtà vera, quella che noi crediamo di vivere.

La concezione umoristica di Pirandello, espressa in queste novelle, riporta fedelmente quanto egli aveva teorizzato nel suo saggio L'Umorismo (1908): un destino crudele condanna l'uomo a ingannare se stesso e gli altri, obbligandolo ad assumere "maschere" e atteggiamenti falsi ed equivoci. Dalla riflessione su questa condizione nasce la compassione per le debolezze umane, ma anche il bisogno di smascherarne gli inganni, i soprusi, attraverso l'ironia, e un profondo esame di sé, che è la ricostruzione umoristica della vita.

2.10 Gli animali e il loro doppio.

La presenza degli animali nelle novelle è un fatto ricorrente e merita una riflessione particolare, perché a tratti la figura del doppio non è solo presente nell'uomo ma anche nelle "bestie" con attitudini umane. Questo ci riporta un Pirandello rispettoso di tutte le creature, anche quelle che noi bistrattiamo nella nostra vita quotidiana.

Gli animali pensanti del Pirandello "favolista" non hanno la facoltà di predire catastrofi o morti, come nel caso dei cavalli omerici (Balio e Xanto, uno dei quali annuncia e piange la morte del suo padrone (Iliade, canto XIX), oppure essi non sono esseri alati, extra-terrestri, come nell'Ariosto), e non sono da collegare a quelle dell'abate Casti, disonesti e malandrini, o alla bestie moraleggianti di Esopo, di Fedro, o di Lafontaine, e neppure sono da collegarsi a quelle romane, argute e sagaci, delle favole del Trilussa. Gli animali brillano di un'intelligenza sovrannaturale, che è data a loro attraverso un'irradiazione della creatività artistica, tutto quello che l'uomo non poteva avere sulla terra, in termini materiali, viene data a loro nel regno della fantasia, con facoltà metafisiche. Agli animali era data la facoltà di essere un tramite fra il cielo e la terra.

Le "bestie" pirandelliane sono di natura umoristica, soffrono e amano come gli uomini, e per la stessa ragione, condividono con l'uomo un senso scettico e pessimistico della vita. Gli animali sono protagonisti in molte novelle, in particolare: "La carriola," "Il pipistrello," "Pallino e Mimi," "Un gatto, il cardellino e le stelle;" per esempio ne "La liberazione del re," i personaggi sono i galli e le galline di due pollai, e gli spettatori dei bipedi umani. In altre novelle la presenza degli animali è causa di tragedie umane, come nella "Fedeltà del cane," "La mosca," "La vendetta del cane," "Un cavallo nella luna," "Il corvo di Mizzaro," "Il capretto nero." In Pirandello le "bestie" sono bestie, con la caratteristica di ragionare per conto loro sugli interrogativi degli uomini, i quali da complicati esseri che si credono, non sono in grado di raggiungere la verità con ragionamenti semplici, come fanno le bestie.

Pirandello crede fermamente che anche gli animali sanno recitare, come scrive in una lettera al suo amico Evreinov:[1] "tutto il mondo è teatro e che non solo gli uomini recitano nella parte che essi stessi si sono assegnata nella vita o che gli altri hanno loro assegnata, e che anche tutti gli animali recitano, e anche le piante e, insomma, tutta la natura."[2] E lo stesso afferma

[1]Nicolaj Evreinov. Il Teatro nella Vita (Milano: Alpes, 1929). In particolare l'influenza del "panteatralismo" e "il teatro per se stessi."

[2]Luigi Pirandello, Carteggi Inediti a cura di S. Zappulla-Muscarà (Roma: Bulzoni, 1980) 181.

senza remore uno dei personaggi ne La Ragione degli Altri: “Le bestie? Che dite! I maestri migliori!”

Gli animali possiedono una natura parallela a quella che essi portano sotto il pelo, o per la quale essi sono chiamati, un cavallo, un uccello, un pipistrello, un cane. Essi sono dei veri personaggi con caratteristiche antropologiche, che fanno spesso da attori e a volte da spettatori alla commedia umana. Essi hanno sviluppato un senso tragico della vita, hanno un atteggiamento disinteressato nei riguardi dell’uomo; se a volte si ha la sensazione che partecipano ai nostri problemi, essi rimangono quelli che sono, anche se l’autore finge che pensano e parlano con noi. In verità si disinteressano dell’uomo e parlano fra di loro.

“La rallegrata” (1913) è senz’altro una novella dal titolo scanzonato, ma che nasconde come al solito un aspetto umoristico: la vita è una triste buffonata che gli animali non si prestano volentieri a recitare. Gli animali sono trattati alla stregua di personaggi umani, in questo caso abbiamo due cavalli bardati a lutto, che tirano un carro funebre: Fofo, cavallo grezzo, e chiacchierone, e l’altro, Nero, cavallo aristocratico, taciturno, che sbruffa e tira calci. Fofo rappresenta il personaggio umano che pretende di aver capito tutto della vita, mentre Nero, è riflessivo, “dubitava. Gli pareva che tutti quanti, anzi, stessero di continuo a pensarci”;[3] anche i cavalli eruditi si soffermano e nutrono qualche dubbio, povere bestie, anche loro sono sole di fronte al mistero della vita.

Nella sua ignoranza, Fofo, crede di essere impiegato in un “ufficio di spedizione” e, di fatto, è cosí, con la differenza che la “roba da spedire” per quanto sia consegnata lentamente non arriva mai in ritardo: “Dove devi arrivare, arrivi sempre a tempo” (475). Fofo, nella sua asinità equina, si lascia andare a delle supposizioni sarcastiche, che smonta di fatto tutta la solennità, la bardatura, per un funerale di prima classe. È naturale che scambi la chiesa per un ufficio della dogana, i sacerdoti per i doganieri, e cosi via, perché in fondo la sua analisi mira a decomporre umoristicamente tutto ciò che costituisce una cerimonia funebre.

Ci sarebbe da ridere, invece la scena è seria, e ci ricorda un’altra novella intitolata “Tu ridi,” nella quale la vita, la morte, sono considerate delle tristi buffonate; e quando cosí non è, cioè le cose non sono da ridere, è perché esse sono legate a vicende eroiche. L’eroismo vero è quello quotidiano, quello dei “colpi bassi” che indeboliscono la capacità di sopportazione e non consentono ai personaggi di rallegrarsi piú di tanto.

---

[3]Luigi Pirandello, “La rallegrata,” La Rallegrata, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 474.

A questo eroismo quotidiano doveva avere pensato anche Nero, che è un semplice cavallo dabbene, non risponde e non parla, si agita soltanto alla vista della "profenda," cioè della sua razione di biada. Mentre Fofo è un cavallo che ragiona, e si chiede il perché le cose avvengano, anche se non arriva a conoscerne i motivi, accenna a delle supposizioni, "egli" è in fondo un cavallo-filosofo, che pensa: "Dove vada tutta questa roba preziosa, che noi spediamo . . ., non sono riuscito ancora a capirlo. Ma ho un certo dubbio, che non lo capiscano bene neanche gli uomini; e mi consolo" (477). E "ho ricavato questa esperienza: che tante cose fanno gli uomini, caro mio, senza punto sapere perché le facciano!" (478). Fofo non lo sa, ma, in effetti, l'uomo non fa piú di quello che non possa fare lui, che è quello di pensare, di presupporre, senza mai sapere con certezza la sua destinazione.

I due animali sono l'uno il doppio dell'altro, entrambi sono addetti allo stesso ufficio, ma l'uno, Fofo, è un cavallo cosciente, che conosce la sua parte, mentre l'altro, Nero, è solo partecipe dell'azione, ed è rassegnato perché lui è un semplice cavallo. Alla vista della sua vecchia scuderia, Nero riconosce dall'odore il luogo dove aveva prestato servizio in precedenza; questo è un cavallo vero che ha capito che lí ci sono i suoi affetti, quelli della sua padrona per lui, del suo vecchio servitore, che lo ha sempre trattato con dolcezza. Il cocchiere del carro funebre (come un capocomico), non può capire la reazione dell'animale, perché egli segue un copione, quella della solennità della cerimonia, e non può accettare un imprevisto, come quello che l'animale alla vista della casa familiare mostri la sua contentezza con una "rallegrata," una sgroppata con i piedi in aria. Come sempre capita nelle novelle di Pirandello sono gli imprevisti a determinare la personalità del personaggio, come in questo caso, Nero, il cavallo scorbutico, muto, diventa mansueto sotto la guida del suo vecchio cocchiere. È certo che gli animali possiedono tante personalità, e fra queste anche quelle dei loro padroni. Nero è un cavallo con una duplice personalità: quello taciturno della parata, e quello dolce di quand'era al servizio della sua amata padrona.

Il finale della novella riserva una riflessione alquanto amara da parte di Fofo, che si avvede che "Solo quando gli uomini piangono, possiamo stare allegri e andar riposati noialtri" (481); egli intende, noialtri cavalli, che è una presa sarcastica nei riguardi dell'uomo che tratta le bestie come servi della bestia uomo, e che non conosce pause, e che impone agli altri il suo dramma esistenziale.

Noi costatiamo che gli animali di Pirandello hanno una loro filosofia interna, per non dire una visione della vita da cavallo, che intravede nelle cose essenziali, quanto vana sia la rincorsa e l'affanno dell'uomo, sempre con una frusta in mano, per costringere se stesso e gli altri ad arrivare prima degli altri. Poi alla fine una lunga pausa, senza affanno e senza l'ansia di arrivare tardi.

I due cavalli di questa novella non si degnano di parlare agli uomini. Essi parlano tra loro. Il senso umoristico del racconto non è gaio, anzi è funebre, si tratta di un argomento serio,

del quale i cavalli sono consapevoli, e per questo si sentono doppiamente privilegiati; essi sono stati scelti, e per il loro aspetto fisico, e per il loro comportamento esemplare, a trainare un carro mortuario.

La figura del funerale come metafora della commedia della vita oltretomba è un locus ameno tipicamente pirandelliano. In molte novelle e in molti romanzi i "funerali" sono all'ordine del giorno. Per Pirandello la morte non è una cosa rara, o straordinaria, la considera un fatto naturale, ma le attribuisce una valenza filosofica, perché non dobbiamo dimenticare chi siamo e quanto labile e aleatoria sia la vita. Pirandello non concedeva né a se stesso né agli altri, di fronte alla morte, alcuna considerazione eufemistica della vita. Di fronte a questa estrema ratio di verità assoluta, non è possibile continuare a mentire a se stessi e agli altri. Proprio come fanno Fofo e Nero, che hanno capito che anch'essi hanno una parte, e che devono recitarla seriamente.

Capitolo III

Il doppio nei romanzi

3.1 La crisi della società.

Con Manzoni, Balzac, e soprattutto con Verga, lo scrittore ha un atteggiamento critico rispetto ai valori e alle credenze tradizionali, non si lascia andare a sentimenti ed emozioni, ma vede la realtà cosí come accade, fondendo temi alti e bassi, con stili diversi. Come narratore, o voce narrante, Pirandello, dà l'impressione di non sapere che cosa dovrà raccontare o che cosa stia per accadere, per questo rovescia sul lettore una massa di informazioni, che solo dopo verranno chiarite. Il passato dei personaggi riemerge per spezzoni, come se fossero loro, e non l'autore, a chiarirsi le idee sulla propria vita e sul mondo. Il narratore riprende la realtà cosí com'è, nel suo formato tragico e grottesco. Nelle opere insulari, e antiche, il racconto segue uno schema verista, riprende gli avvenimenti della vita quotidiana. Però il verismo pirandelliano si tinge di grottesco e non si limita a rappresentare la realtà in modo oggettivo, come facevano i veristi (Capuana), i naturalisti (Zola) e lo stesso Verga, ma scopre e denuncia tutte le falsità della realtà.

I primi due romanzi L'Esclusa (1901), e Il Turno (1902) sono ambientati in Sicilia; Il Fu Mattia Pascal (1904) è ambientato in Liguria (Bisagno) e a Roma; I Vecchi e i Giovani (1909), in Sicilia e a Roma; Suo Marito (1911), e Si gira (1915), rispettivamente re-intitolati Giustino Roncella, Nato Boggiolo (1911), e Quaderni di Serafino Gubbio Operatore (1925) sono ambientati nel "continente;" Uno, Nessuno, e Centomila (1926) è senz'altro ambientato in Sicilia, ciononostante, il distacco dalla Sicilia si fa sempre piú netto, anche se la presenza insulare è onnipresente come tematica, se non come luogo.[1] A parte i due primi romanzi, tutti gli altri presentano dei racconti, o sub-racconti, ambientati in circoli "metropolitani," soprattutto nei circoli romani. In questi ambienti si ritrovano a dialogare personaggi insulari, ancora sanguigni, rappresentanti di una Sicilia ancorata alle tradizioni, con personaggi urbani, del continente, borghesi intellettuali e sognatori. Ma anche i titoli dei romanzi sono d'origine prettamente "siciliana," per esempio, *L'Esclusa*, era già il titolo di un romanzo che avrebbe dovuto scrivere lo scrittore palermitano Ferdinando Di Giorgi, ed è molto probabile che il titolo e la tematica

[1][I Vecchi, Giustino, Quaderni, Uno, Nessuno, d'ora in poi nel testo].

siano pervenuti a Pirandello tramite Capuana, come afferma Nino Borsellino.[2] Forse per questo Pirandello aveva pubblicato il romanzo, in un primo tempo, col titolo di Marta Ayala. I titoli dei romanzi anticipano la problematica dei personaggi, e descrivono la trappola in cui sono finiti, "esclusi" per sempre dalla vita sociale.

L'Esclusa segna il passaggio dal modello narrativo verista allo stile "umoristico;" il verismo era diventato nel frattempo una fredda rappresentazione, Pirandello analizza i personaggi in modo umoristico, che è una mescolanza di tragico e di comico, i fatti si trasformano in ansiosi casi umani, egli rappresenta la vita reale man mano che si presenta ai suoi occhi. Egli pone in crisi il concetto sommario di verità sui cui i fatti dovrebbero fondarsi: la realtà di pochi individui per rapporto alla verità di uno solo. Marta Ayala viene ingiustamente accusata di adulterio, e scacciata di casa, dal marito, dai parenti e dai concittadini, dopo essere stata sorpresa a leggere una lettera inviatale da Gregorio Alvignani. La sua verità si oppone a quella dei suoi accusatori, Marta è costretta a fare ritorno presso il padre. La sua famiglia viene infangata è messa al margine della società, dalla quale è esclusa fino a quando lo stesso fatto non verrà cancellato in modo credibile e verosimile, per i compaesani, da colui che ha preso la decisione di escluderla, dal marito Rocco Pentagora. Al centro dello schema narrativo troviamo il fatto (o antefatto), ciò che è accaduto, a fronte del quale i personaggi reagiscono, per indagare le cause e le conseguenze a cui vanno incontro, perché il fatto incide sulla loro esistenza come un macigno. Per esempio Marta Ayala prima vince il concorso di maestra e poi si costruisce una posizione economica indipendente. È il marito che non riesce a sopportare la separazione, il quale, per riaverla, s'impegna a dimostrare davanti ai compaesani che il fatto, la separazione, non è mai avvenuta. Per rimettere tutto a posto, e per fare ritorno al paese, il fatto deve essere cancellato, non deve esistere piú, come se non fosse mai avvenuto; soltanto cosí si possono cancellare le conseguenze che hanno resa diversa Marta: "vedeva addensarsi, concretarsi intorno a lei una sorte iniqua . . ., lei non poteva fare nulla contro di essa. Il fatto. C'era un fatto, qualcosa ch'ella non poteva piú rimuovere . . . Era forse un'altra, lei, dopo quel fatto? Era la stessa, si sentiva la stessa; tanto che non le pareva vero, spesso, che la sciagura fosse avvenuta" (138). Ma lei sospetta, ora che il fatto non è mai accaduto, di non essere piú quella di prima, che sia diversa per davvero. Il doppio di Marta è Marta stessa, quella che ritorna dopo essersi rappacificata con il marito, ma per essere di nuovo una moglie, deve assumere il ruolo che le spetta nella società, cioè deve apparire come era prima. Tutto il romanzo è pervaso da un verismo caricaturale e grottesco, che mira a scardinare polemicamente i nessi logici della realtà,

[2]Nino Borsellino, Ritratto e Immagini di Pirandello (Roma-Bari: Laterza, 2000) 25.

soprattutto laddove questi nessi non sono altro che pregiudizi borghesi. Il fatto, l'accidente vero accade, e non è quello che preoccupa il marito, o la massa, l'abbandono del tetto coniugale, ma che Marta, donna cacciata di casa dal marito perché ritenuta ingiustamente adultera, viene riammessa nel suo status di moglie proprio quando l'adulterio l'ha realmente compiuto. E questo è il paradosso culturale e sociologico contenuto nel romanzo, che riflette la doppia realtà siciliana, quella dell'apparenza e quella dei fatti, ma a prevalere è sempre la prima.

Marta scopre la nuova personalità man mano che rientra nella normalità. In questa prospettiva appare stanca e disorientata, delusa, costretta ad uscire allo scoperto, si mostra scettica sulle possibilità d'imporsi, ora che la realtà è "guardare il mondo da lontano come se fosse già successo, come se non accadesse ora." Marta Ayala ha capito che "tutti gli uomini vengono al mondo con la parte assegnata" (72), e che si deve rassegnare all'evidenza di non avere una volontà propria, di essere stata esclusa, anche se "è lasciata ai personaggi la piena illusione ch'essi agiscano volontariamente; mentre una legge odiosa li guida o li trascina, occulta e inesorabile" (72). A questa legge non può opporsi, e non vuole opporsi, e subirà i condizionamenti sociali come una fatalità.

In questo processo la realtà non si confà alle sue necessità, e non risolve il suo problema, si ha la sensazione che la verità delle cose non risiede nel dato esteriore che la obbliga a mortificarsi in una forma, che è apparenza, ma nel suo animo, in quei lati oscuri che la condannano a vivere nonostante tutto. Il verismo iniziale di Pirandello si colora sempre di fatti grotteschi e, a differenza dei veristi o dei naturalisti, non considera la verità in modo oggettivo, e neppure con una partecipazione morale verghiana, il suo obbiettivo è abbattere e scoprire tutte le falsità della realtà, per riprendere dal di dentro le debolezze, le personalità nascoste, i tanti io che pullulano nell'anima di ogni personaggio.

I Vecchi denuncia tutto uno stato di degrado, di corruzione politica ed economica, che si perpetuava in modo sfrenato, dando luogo ad un continuo trasformismo sia in Sicilia che a Roma, attraverso la presenza di casi umani, particolarissimi. Il caso di Roberto Auriti è sintomatico di un malessere generale che non risparmia una generazione di giovani pseudo post-rivoluzionari. Roberto incarna, come tanti suoi coetanei, l'inettitudine e la scarsa passione morale della nuova generazione in confronto con la vecchia. Alla presenza di sua madre Caterina, ancora energica e fiera, Roberto "se ne stava avvilito e addogliato, come un fanciullo debole," soffrendo per "l'aspra condanna nel cuore materno."[3] Pirandello sente il conflitto generazionale in senso autobiografico, come rappresentante di una famiglia che ha partecipato

[3]Luigi Pirandello, I Vecchi e i Giovani (Milano: Mondadori, 1992) 86.

attivamente nelle vicende post-risorgimentali.[4] Roberto Auriti è il rappresentante di una generazione delusa, che non ha piú il coraggio d'impegnarsi. Egli esprime il suo dissenso in termini passivi, d'indifferenza al sistema, come se il conflitto sociale ed etico non lo riguardasse. Egli rinuncia a riformare lo stato delle cose, e alla formazione dei nuovi valori sociali. Egli vede i cambiamenti da lontano, in quanto i fatti avvengono altrove, e gli sono narrati. Ormai ha capito che non può stravolgere la realtà, e che questa finirà per imporsi. La sua è una rinuncia a vivere gli eventi. Una profonda inettitudine lo avvolge in una realtà metafisica, per cui egli vede gli eventi come se non lo riguardassero. Il fatto che non scende a compromessi, e che non intende immischiarsi con politici corrotti non lo assolve dalla sua inedia. In questo inanismo intellettuale e fisico si contrappongono due società, una che si mostra disinteressata per la storia, e l'altra che freme nella temporalità degli eventi politici ed economici.

Il tema del doppio presenta salti analettici, di carattere filosofico e morale, è presente nel confronto fra vecchi e giovani, in cui i vecchi avrebbero dovuto essere di esempio ai giovani, si riveste di maschere sociali e ipocrite per l'arrivismo e l'egoismo dei salotti romani. In un ambiente che è tenuto in piedi da figure stereotipe, l'apparenza e il potere sono un tutt'uno, la "maschera" è necessaria per la carriera politica e per non essere esclusi dal consorzio sociale. Nei momenti di autocritica Pirandello indica la crisi della società italiana nell'impotenza della nuova generazione, di fronte al trasformismo messo in atto dai "vecchi" per la conservazione del potere, e nell'attualismo goliardico post-risorgimentale dei giovani, collegato all'analisi del quadro politico italiano, caotico, e senza sbocchi di soluzioni immediate. È evidente che Pirandello ha ereditato una situazione politica sofferente, che non si è mai realizzata appieno, e questo spiega il sentimento di rancore per i rappresentanti della gestione pubblica:

> La gioventú? Che poteva la gioventú, se l'avara paurosa prepotente gelosia dei vecchi la schiacciava cosí, col peso della piú vile prudenza e di tante umiliazioni e vergogne? Se toccava a lei l'espiazione rabbiosa, nel silenzio, di tutti gli errori e le transazioni indegne, la macerazione di ogni orgoglio e lo spettacolo di tante brutture? Ecco come l'opera dei vecchi qua, ora, nel bel mezzo d'Italia, a Roma, sprofondava in una cloaca; mentre su, nel settentrione, s'irretiva in una coalizione spudorata di loschi interessi; e giú, nella bassa Italia, nelle isole, vaneggiava apposta sospesa, perché vi durassero l'inerzia, la miseria, l'ignoranza e ne venisse

[4]Enzo Lauretta, Come Leggere il Fu Mattia Pascal di Luigi Pirandello (Milano:Mondadori, 1976) 21, scrive: "L'odio antiborbonico, ma anche anticlericale e antipapalino, la provenienza borghese di natura agraria, commerciale e industriale, le delusioni postunitarie, combinandosi con la registrazione delle misere condizioni dei contadini e dei solfatari, sostanzialmente spiegano la posizione dello scrittore e il giudizio che egli andò maturando sul piano politico e sociale che peraltro rimase assai circoscritto, attratta com'era la sua "ideologia" da altre preoccupazioni esistenziali."

> al Parlamento il branco dei deputati a formar le maggioranze anonime e supine! (423)

Pirandello attribuisce alla storia la responsabilità sociale e politica del fallimento degli ideali risorgimentali e borghesi di libertà e giustizia, che sfocia nella crisi, e nella mancanza d'identità dell'uomo moderno. Questa citazione ha un senso profetico e rispecchia la mancanza di valori politici e morali. L'adesione di Pirandello ad un governo totalitario, nel 1924, è da vedersi anche sotto quest'ottica di sofferenza di generazione in generazione, in cui i "vecchi" politici perdenti, si rimettono in corsa grazie ad un trasformismo sfrenato. Pirandello ha ereditato una natura reazionaria, si autodefinisce un "apolitico" (SI 1190),[5] abbandona le posizioni tenute fin lí da un "socialismo sentimentale," ed opta per un socialismo che fosse piú reale, piú aderente ai fatti sociali.[6] Nel 1921 a Livorno venne pubblicato il manifesto del socialismo, e quello fu l'inizio di una contrapposizione politica che sfociò in seguito con le repressioni del fascismo. Questo profondo dissenso politico è riportato da Giuseppe Petronio, il quale non manca di rilevare che Pirandello avverte il debito generazionale contratto dalla sua generazione che si nutre d'illusioni, di promesse, di cambiamenti, puntualmente smentiti. Nonostante l'aura di un sentimento nazionale di eccessiva fiducia nelle classi politiche.

Lo scetticismo pirandelliano è dato, a priori, da un atteggiamento di rinuncia intellettuale, di non aver superato il fallimento post-risorgimentale e post-bellico. I conflitti sociali non hanno cambiato il cammino dell'uomo, per questo i personaggi continuano a mentire a se stessi, in qualche modo sono dei borghesi "imborghesiti" che vivono, appartati nella loro realtà, i loro piccoli drammi borghesi, e non si pongono il problema di fare qualcosa per cambiare il loro stato

I "giovani" vivono questo dissenso con l'esuberanza, e con l'inettitudine di una generazione che si vedeva vinta, e per cui non si curava di quanto potesse accaderle. Una società che non condivide la stessa visione della realtà non è in grado di condividere gli stessi obbiettivi. Per questo Roberto Auriti si rifugia nella visione di un mondo sui generis, che a volte appare irreale, distaccato da tutto ciò che lo determina.

Egli non ha superato la crisi generazionale, come invece manifesta Nicoletta che esorta a "Muoversi, vivere, non pensare!" (311), per non essere sopraffatti dalla realtà. I tre verbi sono sinonimi di vita: solo un uomo vivo può muoversi, vivere e pensare. In questi tre tempi è racchiuso il flusso della vita, che si rinnova continuamente, perché "la natura, non conclude"

---

[5]In SI, Pirandello chiarisce la sua appartenenza politica in "Una conversazione serale per le vie di Milano" 1192), intervista di Giuseppe Villaroel, a seguito della dichiarazione del 1924, anno dell'adesione al fascismo, e le successive lettere e spiegazioni nelle quali sottolinea che egli è essenzialmente: "un filosofo (1396), "un antisociale" (1405), "un astorico (1341), e in altri "Esternamenti," 1250, 1410, 1583-4-5.

[6]Giuseppe Petronio, Pirandello Novelliere e la Crisi del Realismo (Lucca:Lucentia, 1950) 68.

(341), perché se conclude l'uomo muore. Nicoletta ha capito che occorre partire da sé, deve imparare a ridere (398), per gustare tutto ciò che la vita è in grado di offrirle. Il dolore non le impedisce di gioire, perché quello che piú conta è vivere.

Il personaggio vive un conflitto permanente con la sua realtà, perché essa è aleatoria ed effimera, e non corrispondente alla verità di ciascuno. La realtà collettiva e la realtà individuale non coincidono, l'una non si riconosce nell'altra, anzi la realtà collettiva rappresenta l'aspetto negativo della realtà individuale. In questa atmosfera di crisi sociale e culturale si forma il contrasto fra ciò che ognuno crede di essere nella realtà, e ciò che gli altri credono che sia. Per comprendere la loro realtà i personaggi sono disposti a negarla, o a rinunciare a se stessi. Il conflitto fra "giovani e vecchi" si basa sulla mancata riconciliazione del passato con il presente, in quanto il presente è in continuo divenire, e per questo non è sottoposto a termini di paragone. I giovani non reggono il confronto con se stessi, con i loro doppi, i "vecchi" che diverranno domani, perché nel momento in cui si richiamano a ciò che sono, si accorgono di essere diversi da quello che essi stessi sostenevano di essere. In questa dicotomia esistenziale si costruisce una rappresentazione narrativa per contrasti, e per sovrapposizioni. Il contrasto rimane al centro della narrazione, e s'impone per il fatto che la realtà narrata si presenta diversa da quello che ognuno pensa, o crede che sia.

Pirandello sconvolge la materia narrativa, l'opera rappresenta il casuale, l'anormale e il patologico, il personaggio si presenta distrutto, si dibatte nel magma delle ipocrisie sociali mettendo in luce i meccanismi contraddittori della realtà. La tecnica narrativa non è piú quella del romanzo ottocentesco, del mondo delle mistificazioni. L'arte di Pirandello vuole rappresentare un individuo alienato nei rapporti umani e sociali, che non è in grado di comunicare con gli altri, diversamente da quella di Croce che, invece, si sofferma sulla distinzione tra poesia e non poesia, e finisce per scartare l'irrazionale, l'infamante e il decadente. Pirandello apre le porte all'irrazionale per esprimere la solitudine, lo scacco, della tragedia umana, come dimostrerà ne L'Umorismo. Croce cerca l'ideale estetico nell'armonia lirica,[7] Pirandello la problematica delle opposizioni, delle contraddizioni, dei tanti doppi che assillano lo spirito umano, e si avvale del momento critico della riflessione nell'arte, per evitare il trionfo di falsi ideali, per rappresentare l'illogicità e la tragicità dell'uomo nel suo dibattersi tra realtà e fantasma, tra l'essere e non essere un'identità precisa.

[7]Benedetto Croce, "Luigi Pirandello," in Letteratura della Nuova Italia (Bari: Laterza, 1945), 125.

3.2 La crisi del nucleo familiare

Il doppio, o la necessità di vivere con un ruolo preciso, riconosciuto in ambito sociale, è fondamentale nel determinare i valori sociali che regolano la famiglia e le professioni, cui ogni individuo è tenuto ad osservare. L'inadempienza della maschera sociale comporta una rottura dei rapporti sociali, in particolare in Giustino e Il Turno; i personaggi sentono il bisogno di fare emergere la loro individualità, ma finiscono per assumere nuove maschere che si rivelano altrettanto inadeguate a risolvere il loro desiderio di affermarsi.

In Giustino, fin dalle prime battute, Silvia e suo marito sono presentati come due esseri accostati l'uno all'altro, ma caratterialmente diversi, antitetici, per le loro aspirazioni, e per il loro ruolo sociale: alla goffa esuberanza dell'uomo corrisponde la timida mestizia della donna. Gli uomini sono dominanti nella società, mentre le donne non hanno la stessa importanza. La società considera i maschi l'elemento base dello stato civile, nel quale non c'è spazio per le donne sole, perché esse sono un peso economico, da contenere il piú possibile. Pirandello si ritrova coinvolto in una politica sociale che non ha ancora considerato gli eventuali sviluppi futuri, non solo per l'emancipazione della donna, ma anche per quella stessa dell'uomo. L'asimmetria fra uomini e donne crea sempre una disparità di numero fra i sessi, che comporta un rifiuto dei rapporti sociali.

La crisi dalla mancata affermazione individuale si collega alla crisi del nucleo familiare che viene riproposto nella dissoluzione del matrimonio come istituzione sociale. Nel caso di Marta Ayala, il protagonista femminile è dominante all'interno della coppia; in altri casi, i personaggi dominano in misura uguale, per esempio in Giustino la narrazione si forma per un impianto asimmetrico, "leggibile dalla parte di lui e dalla parte di lei."[1]

Luperini sostiene che Pirandello fa i conti con l'eredità storica della sua isola, con coloro che lo hanno preceduto; è testimone dello sgretolamento della memoria sociale, del passaggio etico della società italiana, da un "determinismo naturale" ad un determinismo sociale.[2] Per questo i finali dei racconti o dei romanzi, comportano sempre un che di "consolatorio" che risponde ad una necessità di ripristino di una situazione eticamente e socialmente inaccettabile. Marta Ayala e Silvia Roncella rappresentano fenomenologie psicologiche al femminile, senza tracce di moralismo, perché avvolte da un relativismo che ha travolto i valori, i sentimenti, e le stesse coscienze dei personaggi. La freddezza e l'inibizione sessuale sembrano essere

---

[1]Borsellino, Ritratto e Immagini 47.

[2]Romano Luperini, Pirandello (Roma-Bari: Laterza, 1999) 40.

caratteristiche delle donne in particolare. La nascita e la morte costituiscono i fattori principali dell'asimmetria in cui l'aspetto tragico si mostra piú aderente a recepire la realtà disgregata dei personaggi, nel loro incessante logorio quotidiano.

Il matrimonio assegna un ruolo preciso alla coppia, un doppio sociale entro il quale si stabilisce il confine tra normalità e anormalità dei personaggi: per esempio è fondamentale nel romanzo Il Turno, in cui Don Diego, molto vecchio, prende in sposa una ragazza, Stellina, non per un fine erotico, ma edonisticamente, per essere attorniato da amici giovani. Solo il padre della sposa ricorda nelle motivazioni economiche il tema di Pensaci, Giacomino!, ma senza un vero movente, se non la pretesa di un futuro roseo per la figlia, senza quell'aria rancorosa di protesta e di vendetta espressamente dichiarati dal professor Toti. Ne L'Esclusa, e in Giustino, il rapporto uomo e donna è rappresentato sempre dal punto di vista femminile. Un'immagine di donna virago costituisce di per sé una novità.

Il matrimonio è visto come un travestimento delle parti, in cui i rapporti sono doppi e sfalsati sia per il marito sia per la moglie. I coniugi appaiono uguali per un dato contrattuale, ma uguali come persone lo diventano soltanto quando hanno assunto una forma, la maschera del loro ruolo sociale, l'inganno nasce dalla volontà dei personaggi di proteggere ciascuno la propria forma. Nel caso di Silvia Roncella, il doppio è rappresentato dalla cecità matrimoniale di suo marito Giustino, e di tutta una serie di lacune evidenti, per la sua sordità all'arte e per il suo attaccamento all'utile, per la sua pretesa di fare della letteratura un commercio. Silvia Roncella prende coscienza che è giunto il momento di scrivere "A SUO MODO" e non per le necessità commerciali di suo marito, ella "si era scoperta un'altra . . . di fronte a quel giornalista. Si era sentita felice anche di parlare, di parlare. E non sapeva piú cosa gli avesse detto. Tante cose! Sciocchezze? Forse . . . ma aveva parlato, finalmente!" (Giustino 92 e 95)

La donna come madre, appare dominante, e inchioda il nuovo intellettuale, debole e inetto ad atteggiamenti patologici e castranti. Anche negli appellativi si capisce che Pirandello gioca sul valore semantico dei nomi: Giustino, nel cognome Boggiolo contiene l'omonimia di un bocciolo, un fiore che non è mai sbocciato, perché egli è un uomo che è cresciuto appena, "giustino" appunto. Il doppio custodito al maschile è ridotto in uno spazio piccolissimo. Mentre il ruolo della moglie nei romanzi appare sempre meno rinunciatario e Pirandello premia quelle donne che sono protagoniste nella vita. Per questo il personaggio di Silvia si oppone all'esuberanza di Nicoletta dei Vecchi: "Florida, snella e procacissima, ardente negli occhi e nelle labbra, che spirava dalle segrete sapienti cure della persona un profumo voluttuoso, inebriante," che recita la parte della moglie innamorata. "Che lo facessero per puro amore dell'arte, non si poteva dire, ché odiavano entrambi in segreto la necessità di quelle loro

funzioni. Ma se volevano vivere insieme, senza scandalo per gli altri, senza troppo disgusto per sé, riconoscevano di non poterne fare senza." L'ipocrisia condiziona la vita di coppia, a tal punto che i coniugi si sorprendono, per interesse "ad amarsi davvero." Nicoletta è la tipica eroina pirandelliana costretta fin da bambina a fingere in ogni occasione, per ottenere il proprio tornaconto e per soddisfare il proprio edonismo. Nicoletta avrebbe potuto essere buona, ma che "cattiva per forza doveva essere! Tutto falso in lei, dentro e fuori intorno." E doveva essere tale anche se talvolta sentiva "una lotta segreta in lei, per vincer l'afa del disgusto, per non sentir l'impaccio della maschera, quantunque già sul volto le fosse divenuta finta come la pelle stessa" (I Vecchi 201).

L'eliminazione di questa ipocrisia segna il ritorno in "vita" di Silvia Roncella, ma Pirandello avverte che quando la moglie non si conferma nel suo ruolo, come amante delude assai piú del consorte. Nel rapporto extra-coniugale, il marito-amante si mostra incapace di adeguarsi ad un modello femminile emancipato. Maurizio Gueli, un letterato, sollecita Silvia Roncella al tradimento, sublimandosi nell'opera appena creata: "in quel dramma da lui proposto sarebbe entrata nella vita nuova, con l'arte e dentro l'arte, nobilmente."[3] In una sorta di ipostasi letteraria, il desiderio espresso nel testo si sarebbe realizzato nella vita. La breve fuga ad Anzio di Silvia Roncella con Maurizio Gueli non realizzerà né una vita nuova, né un nuovo capolavoro. Questa coppia non ha il tempo di formarsi, perché manca di coesione interna, mentre la coppia formata da Maurizio Gueli e Livia Frezzi, per quanto strana, si completa nella continua ricerca di attrazione e di allontanamento, entrambi non possono fare senza l'uno dell'altro. I rispettivi doppi sono l'uno l'opposto dell'altro, e per questo si attraggono, mentre Maurizio e Silvia, entrambi scrittori, sono troppo simili.

Il capitolo settimo "Vola Via" annuncia con molti anni d'anticipo tutta la problematica del doppio, nella quale s'inserisce la figura autobiografica di Pirandello scrittore, il quale conosceva bene la scarsa considerazione, e le insinuazioni che sua moglie aveva per la sua professione. Livia Frezzi nei confronti di Maurizio Gueli afferma senza mezzi termini che "la professione del letterato . . . è la piú ridicola e la piú disonesta delle professioni . . . in una continua offerta di sé, in un continuo commercio di vanità" (Giustino152). Come nel caso del Gueli, anche Pirandello capisce che non può piú fare a meno di "un continuo giuoco di finzioni. Fingere, fingere sempre, dare apparenza di realtà a tutte le cose non vere!" (153). Per la tranquillità familiare Maurizio Gueli commette un suicidio in nome dell'arte, minimizzando il suo problema esistenziale. Pirandello scrittore condivide al pari del suo alter ego Maurizio Gueli "quella solita farsa delle quattro o cinque o dieci o venti anime in contrasto, che ciascun uomo,

[3]Luigi Pirandello, Giustino Roncella Nato Boggiolo (Milano: Mondadori, 1991) 165.

secondo la propria capacità, alberga in sé . . . imposta da quel bisogno spontaneo di volerci in un modo anziché in un altro, d'apparire a noi stessi diversi da quel che siamo" (Giustino 149). Fin dai primi romanzi il rapporto di dualità, connesso allo sdoppiamento della personalità, era già alla base del relativismo pirandelliano. Ad andare in crisi è la società che non si avvede che il ruolo sociale della coppia è mutato, che non può essere considerato costantemente alla stregua di una forma istituzionale finalizzata al matrimonio, alla famiglia, alla formazione di una società perenne.

Nella crisi della coppia il doppio assume la parte che ciascuno si è prefissato, per esempio quello del marito che con il matrimonio arriva a possedere la moglie. Ma il doppio nel momento di vedersi "consistere" in una forma, in quella istituzionale del matrimonio, si vede contestato ed appare in tutta la sua fragilità. Il doppio, che ciascuno custodisce, finisce per opporre due soggetti totalmente differenti, che costruiscono un doppio ruolo, di marito-amante, di moglie-amante, attraverso il filtro della menzogna e dello spionaggio. I rispettivi doppi nella coppia non sono in grado di ricucire uno spazio comune, ognuno tende ad occupare lo spazio dell'altro. La crisi della coppia crea nuovi ruoli, e nuovi doppi che assumono diversi formati: simmetrico, quando l'epilogo è felice, e questo è raro, e asimmetrico, nella maggior parte dei casi, quando rappresenta delle situazioni infelici.

Pirandello propone, in una fase drammatica dell'Esclusa, la rappresentazione simmetrica del doppio. Questo avviene in modo sincronico, durante la fase del tormentato parto di Marta: l'agonia del padre, Francesco Ayala, è simmetricamente parallelo agli spasimi della figlia partoriente, la sua morte coincide con la fine del parto, e con la morte del bambino. Marta si ritrova in una famiglia composta da sua madre e da sua sorella, tre donne senza maschi, per l'epoca, destinata sicuramente a disgrazia. La lotta per la sopravvivenza è estesa anche alle donne, fino allora compito esclusivo degli uomini. Questo vale anche per i Pentagora, che si ritrovano tutti maschi in casa, dopo l'abbandono di Marta. Lo stesso avviene a Mattia Pascal: il sincronismo nascita-morte si ripete dopo il parto di Romilda: "Mi morí contemporaneamente alla mamma mia, nello stesso giorno e quasi alla stess'ora" (Mattia 51). A Mattia muoiono due gemelline, una subito, e l'altra dopo quasi un anno, frutto di un matrimonio, quindi legittime che, come vuole Pirandello, sono sempre perdenti, se confrontate ai nati da rapporti adulteri, cfr. Tanino e Tanotto, o il "figlio" di Mattia concepito con Oliva a beneficio di Malagna (e la figura del maschio riproduttore in Liolà). Nel caso de L'Esclusa, la morte del bambino corrisponde ad un suicidio annunciato, perché Marta in sostanza finisce per abortire una parte di se stessa. La morte dei figli non influisce sul cambio della personalità dei genitori, e non coincide con una nuova identità sociale. Sia Marta, sia Mattia, nonostante le disavventure, rimangono entrambi

legati ai vecchi legami familiari. I nuovi legami non sono sostitutivi dei vecchi, per questo entrambi finiscono per ritornare al loro paese d'origine. La stessa sorte tocca al figlio di Silvia Roncella in Giustino: in questo caso la morte del figlio riporta Silvia al suo precedente stato civile di nubile, che le permette di essere una scrittrice a tempo pieno.

Il rapporto di coppia sviluppa situazioni simmetriche che i personaggi accettano come parti che essi devono "recitare" perché li rappresentano nei loro ruoli sociali. Mattia è marito e amante, ma non padre, all'interno della coppia che forma con Romilda; e padre e amante, ma non marito, in relazione ad Oliva. Mattia rappresenta l'immagine che gli altri vedono in lui, e questo comporta alcune rinunce, fra le quali, anche quella di non poter costruire un rapporto affettivo. Se vuole vivere la forma che gli altri vedono in lui Mattia deve apprendere a convivere con il suo doppio, e ad assecondarlo.

Se la figura maschile si afferma nella società come dominante, questa si traduce in vantaggi e diritti sociali verso le donne, ed è quasi sempre cosí, ma se essa viene messa in discussione, diventa irriducibile, al fine di non perdere un diritto acquisito. A volte nel maschio sorge prepotentemente il sentimento contrario all'amore, la gelosia, che si presta a manifestazioni morbose e letali. Nei romanzi vi sono personaggi che si costruiscono su misura il ruolo di marito geloso, di marito cornuto, l'amante-tradito, ecc., un doppio che è socialmente accettato, per giustificare qualsiasi malefatta o violenza nei riguardi delle donne. La gelosia è vista come una sorta di fissazione culturale, per cui un buon marito deve mostrarsi geloso (e ciò vale anche per la moglie), ma può diventare una malattia che non lascia scampo, che sconfina nel parossismo patologico, una sofferenza anche per il lettore. Per esempio, il caso della povera Filomena, moglie moribonda di Ciro Coppa, che chiede un confessore. Ad una simile richiesta il marito le risponde in modo grottesco: "E che peccati puoi avere tu su la coscienza, da confidare sotto il suggello della confessione?" Poi ordina alla serva di chiamare un prete, ma precisa che debba essere "Vecchio! Vecchio!" E si rode dentro, al pensiero di che e di quali peccati, a sua insaputa, possa essersi macchiata sua moglie: "Che peccati? che peccati? Peccati di pensiero, . . . peccati d'intenzione. Chi aveva mai veduto sua moglie? . . . Cose antiche? Peccati antichi!" (Il Turno 39-40). Di certo, pensa Coppa, non è stato perché non l'aveva "chiusa" abbastanza in casa, e si sente sollevato dal fatto che se c'è stato qualcosa, senza dubbio, è avvenuto prima del suo matrimonio. Coppa vorrebbe avere il controllo su quel pur minimo io, che forse è sopravvissuto in sua moglie, il presunto doppio che la moglie avrebbe custodito in segreto, che sarebbe il motivo della confessione, non a lui, ma ad un estraneo. La gelosia si presenta come una malattia irreversibile, lo dimostra il fatto che la coppia invecchia anzitempo, assume un atteggiamento senile verso la vita, da un lato, per l'autoritarismo del marito, e dall'altro, per

l'indole remissiva della moglie. I giovani non vivono la loro gioventú, ma arrivano a capirla sempre in ritardo. La gelosia mortifica la "professione" del marito, e della moglie. Ciro Coppa possiede già quelle qualità sadiche e distruttive che daranno vita ai grandi personaggi del teatro. I doppi che avrebbero dovuto essere motivo di ricchezza per la coppia si trovano saturi e distrutti per la gelosia che l'uno porta all'altro.

La gelosia è strettamente collegata, nel suo stadio estremo di malattia, a quello della follia. Il folle ha eliminato qualsiasi forma di doppio, e non la tollera in nessun altro, perché in lui il doppio non esiste. Per questo non c'è da stupirsi se alcuni personaggi intelligenti, che si atteggiano a filosofi, si mostrano facilmente suscettibili nei riguardi dei folli, e si comportano in maniera illogica. Il filosofo pirandelliano, Cosmo Laurentano, Simone Pau, Anselmo Paleari, non accetta la follia come estrema ratio, e non accetta la giustificazione di estranei che vivono nel suo corpo, che potrebbero farlo sembrare folle, ma che folle non è. Pirandello non elude la materialità di questo rapporto, soprattutto quando ad esserne coinvolta è sua moglie Antonietta. Egli nega alla follia qualsiasi privilegio o proprietà che da sola le permetterebbe di risolvere il suo caso. La malattia della moglie, anche se demenziale, non può essere presa a pretesto per differenziare la ragione dall'irragionevolezza. Per questo motivo Pirandello si rifiutò sempre di acconsentire a rinchiudere la moglie Antonietta in un istituto (cosa che fece nel 1919). Per anni visse un'"altra" vita in casa, costretto ad assistere la moglie in un clima quotidiano di squilibrio, di delirio e di persecuzione.

Egli viveva in casa lo strazio della moglie e il distanziamento che questo gli procurava, come ce lo descrive Mattia Pascal:

> non solo non si curava piú di piacermi, ma pareva facesse anzi di tutto per riuscirmi incresciosa, rimanendo spettinata tutto il giorno, senza busto, in ciabatte, e con le vesti che le cascavano da tutte le parti. Riteneva forse che, per un marito come me, non valesse la pena di farsi bella? Del resto, dopo il grave rischio corso nel parto, non s'era piú rimessa in salute. Quanto all'animo, di giorno in giorno s'era fatta piú aspra, non solo contro me, ma contro tutti. (68)

Questo spiega in parte il sentimento di Pirandello, la sua sofferenza è simile a quella di Mattia, ed era maggiore quanto piú grande appariva il degrado della moglie, che non si curava piú di essergli attraente. Il nostro autore si sente punto e umiliato nel suo orgoglio. Questo atteggiamento ad imbruttirsi di proposito, per fare strazio di sé, è una costante pirandelliana, per esempio, in Si Gira, Varia Nestoroff, non regge il confronto con i quadri che la raffigurano in un tempo felice, bella, divina, al confronto della quale, ora sembra una larva priva di vita. La fine prematura della sua bellezza si sdoppia nell'immagine di una bellezza femminile che non

appartiene piú alla realtà, ma al sogno infantile. Per ragioni misteriose, occorrerebbe "percorrere tute le vie dell'anima" per renderci conto del male che la Nestoroff ha subito dagli uomini, e che ha in qualche modo tratto a sé la convinzione di essere indegna ad amare (cf. Marta Ajala).

La malattia di Antonietta divenne per Pirandello, senza che egli ne avesse bisogno, un'altra fonte del suo lavoro artistico, la sua figura di moglie e di madre si era trasformata in quella della sua nemica. Pirandello comprese allora di non essere piú la stessa persona per sua moglie e per i suoi figli. La gelosia qui è vista dal punto di vista femminile, e si fissa in forme morbose e paranoiche. La moglie lo vedeva nella sua mente malata, trasformato in un uomo triste e infedele, i figli, in un padre comprensivo e affettuoso. La figura del doppio viveva in lui, era divenuta un tutt'uno con la sua persona: egli sentiva di aver smarrito l'unità del suo io, di essere un'io per sé, un altro io per i figli, un altro io per chi lo conosceva, e un "altro" del tutto diverso agli occhi di sua moglie. Questa è la genesi di quella triste e pirandelliana verità, che lo portava in seguito a considerare la realtà una forma relativa, se non riduttiva, della nostra vita. La visione distorta che la moglie ha del marito, nonostante tutte le sue "prove d'amore," comporta un'inversione della sua immagine. Pirandello si trovava ad essere accusato per essere precisamente tutto ciò che egli non voleva essere, nel momento stesso in cui tutto l'avrebbe autorizzato ad esserlo. L'infedeltà coniugale si consuma nell'immagine che la moglie pretende dal marito. Piú il marito si dimostrerà affettuoso, piú questa sensualità si ritorcerà sul suo comportamento, che la moglie vedrà come indice di maggiori sospetti sulla sua infedeltà.

L'opera di Pirandello si sovrappone costantemente alla sua vita privata. Nei romanzi la crisi del nucleo familiare, nel suo caso estremo, presenta il dissidio della moglie segregata e del marito geloso. Ma nella vita però le parti sono invertite. Sua moglie Antonietta manifesta il suo astio in modo opprimente, e questo rapporto a volte si presenta nelle opere mascherato, capovolto (Il Turno, L'Esclusa, Giustino), e a volte parallelo, esplicito (Mattia, Uno, Nessuno). Fin dalle prime esperienze narrative Pirandello sentiva la necessità di esprimere la realtà della sua esperienza quotidiana.

Nei romanzi i personaggi pirandelliani sono solitari, ma non vivono da soli; non rinunciano a costruire un rapporto di amore vero, perciò anche loro ammettono di sentire la necessità di avere bisogno di un altro. Eludere questo stato di dipendenza per il personaggio costituisce un primo passo per non essere compreso. Pirandello rappresenta questo disagio attraverso piccole scene, in cui la realtà rappresentata rispecchia la condizione dei suoi personaggi. Il racconto è un invito rivolto al lettore affinché possa riflettere su ciò che potrebbe succedere a ciascuno di noi. In questa riflessione si nasconde una capacità terapeutica dell'arte.

Pirandello ci suggerisce che in letteratura non tutto ciò che può essere detto è vero, e non tutto ciò che è vero può essere detto. Nei romanzi affiora la verità che noi non siamo quello che pensiamo di essere, ma ciò che facciamo, per questo qualsiasi attività che qualifichi l'uomo è una parte irrinunciabile della nostra identità.

Il mondo appare un luogo ostile e lontano, nel quale il personaggio non desidera porre le sue radici, si sente un apolide, estraneo, quasi un alieno, che non accetta le infrastrutture sociali, perché esse sono la causa principale della sua crisi. La società è sentita come un peso insostenibile, un mondo chiuso, per cui il personaggio pirandelliano fa di tutto per evadere, per vivere, ma tutto è inutile, perché finisce per essere lo stesso di prima. In questa rincorsa egli non percepisce altra realtà che la propria, e se non può viverla è pronto a farla finita. La vita si presenta come una corsa caotica in cui si capisce che non esiste solo una soluzione, ma tante quante sono i suoi desideri. Il personaggio si trova spesso davanti a un bivio, è costretto a fare la sua scelta, giusta o sbagliata che sia. Per questo motivo rimuove quanto si cela nel suo profondo io, ed esterna, le sue mutazioni, la sua diversità. Nonostante ciò egli non può accettare di vivere in un corpo con un altro estraneo che non tiene conto delle sue necessità, delle sue aspirazioni, della sua identità.

Pirandello aveva un interesse specifico per le psicopatologie, che ricavava dalla lettura di testi sulle alterazioni della personalità, come quello di Alfred Binet, Les Altérations de la Personnalité, uscito nel 1892, il quale elenca i fattori principali che concorrono alla scomposizione della coscienza individuale in stadi temporali separati e finanche scindibili. Questa sintomatologia s'impone nella forma narrativa attraverso pagine "intarsiate," che danno forma ad un "frammentismo" che rende a volte difficile la lettura dei suoi romanzi, per il suo carattere innovativo, eccentrico.[4] I personaggi si avvedono delle loro alterazioni, cominciano a nutrire dubbi sul loro stato, e quindi si affidano alla loro esperienza per superare le crisi quotidiane. Il nostro autore li segue incuriosito come un'ombra diegetica: un testimone scomodo che vede sorgere attorno a sé un mondo irreale, un doppio alter ego che è l'elemento catalizzatore della sua arte. Se l'autore appare incapace di porre un termine alle sofferenze dei suoi personaggi, egli lascia che siano loro a decidere autonomamente del proprio destino.

Lo studio introspettivo delle alterazioni è dato dall'immagine che ognuno scopre di sé. A questo primo avvertimento i personaggi non cessano di confrontarsi allo specchio, come faceva Pirandello, una volta per un naso storto, un'altra per un occhio strabico, e cosí via, i suoi

[4]Claudio Vicentini, L'Estetica di Pirandello (Milano: Mursia, 1970) 68. In questo libro viene ricostruita la ramificazione relativa ai riferimenti filosofici che giocano dietro la scomposizione dell'io pirandelliano, tenuto conto delle influenze derivate da Binet a Séailles, da Nordau a Negri e a Marchesini.

personaggi fin dalla nascita sono gravati di difetti naturali: "Aveva gli occhi strabi, chiari, accostati a un gran naso a scarpa";[5] Pirandello descrive la sua immagine allo specchio, tratteggiando un ritratto umoristico, a volte comico-triste, di sé. Molti personaggi nei romanzi e nelle opere teatrali, a partire da Mattia Pascal, sono cosí, come il loro autore, come afferma il suo biografo: "un leggerissimo strabismo . . . c'è l'ha" (L'Uomo Segreto 156).

Le alterazioni del doppio nei romanzi sono rappresentate diversamente da quanto accadeva nelle novelle. In queste, per necessità di sintesi, i personaggi escono subito allo scoperto, mostrando il loro disagio, e vedendosi per quello che sono, non hanno il tempo di dialogare o di soffermarsi, cioè di vedere vivere l'altro, essi devono scegliere, eludere, o eliminare il loro doppio, anche con metodi drastici, come il suicidio. Nelle novelle il doppio risponde a fattori di causa ed effetto, nei romanzi il passaggio da un'identità all'altra, la sua depersonalizzazione, avviene per gradi, attraverso una minuta introspezione del proprio io.

[5]Pirandello, "La casa del Granella," La Vita Nuda, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 310.

3.3 La crisi d'identità.

In Il fu Mattia Pascal Mattia ammette che "Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal" (7). "Chi sono?" Egli si disinteressa per il momento della forma e discute sul "come sono" le ragioni della sua crisi: un estraneo, o molti estranei coesistono in lui. Mattia condivide una complicità professionale con l'autore: egli è uno scrittore che sperimenta il suo travaglio esistenziale attraverso la scrittura.

La crisi d'identità di Mattia è legata ad un aspetto importante della vita di Pirandello: mentre scrive questo romanzo nel 1903, frana la miniera di zolfo del padre dilapidando la dote della moglie, e successivamente le condizioni psichiche della moglie lo costringeranno ad una vita piú sacrificata e ritirata, fino "al vietarsi tutto." In questo periodo egli pensa seriamente al suicidio, in un certo senso Il Fu Mattia Pascal rappresenta la sua compensazione; attraverso la scrittura egli trova una forma riparatrice a tanto dolore, il romanzo lo compensa dei suoi sacrifici, perché nonostante tutte le avversità egli crede nella vita. Davanti all'imponderabile del reale, Pirandello avverte che non c'è una via uscita all'angoscia della vita, che noi soffriamo per quello che essa rappresenta, costruzioni, forme, illusioni; ed è piú che mai convinto che "la realtà non esiste," che essa è una nostra invenzione. Quando egli rievoca tramite i suoi personaggi il disagio della sua esistenza, il compito gli è facilitato, egli conosce già la sofferenza.

Mattia prende conoscenza della sua morte da un giornale locale, un fatto eccezionale che gli dà l'occasione per iniziare una nuova vita. Egli non ha nessuna difficoltà ad assecondare il suo presunto suicidio, come causa della sua morte. Il ricorso al suicidio appare quindi una conclusione logica, in quanto la morte elimina tutte le identità indesiderate che lo opprimono. Il suicidio si presta al suo "gioco," è in grado di generare un nuovo doppio, o tanti Mattia, quanti egli ne vorrà. Il passaggio da una personalità all'altra avviene per sottrazione, per abbandono della propria identità. Nel passare da un'identità all'altra, Mattia intuisce che la vita forse è dovuta ad una forza trascendentale, a lui sconosciuta, che è presente soltanto nella sua coscienza.

Mattia Pascal ha davanti a sé due possibili forme di suicidio: optare per un suicidio paralogico che evidenzia il senso illogico della sua vita, o ricorrere ad un suicidio fittizio, con la pretesa che esso possa cambiare la sua realtà. Il suicidio paralogico è frutto del ragionamento, quindi si situa nel pensiero, in questo caso il suicidio non avviene nella realtà, ciononostante è vero (cfr. Gardair). Il suicidio fittizio, anche se appare reale, non è vero, perché corrisponde ad un bisogno finto, che non risolve il problema. Mattia mostra il suo sdoppiamento nel momento in cui accetta la sua diversità, in quanto riconosce di essere diverso, strano, per se stesso, per

rapporto agli altri, all'immagine che gli altri hanno di lui. Per esempio, un primo tentativo di suicidio serve ad eliminare Mattia (il vero suicidio), il quale si collega ad un secondo tentativo che è quello di eliminare il Fu Mattia (il suicidio fittizio), che è la causa di tutti i suoi mali.

Il Fu Mattia Pascal rimane il romanzo in cui Pirandello ha maggiormente infuso la figura del doppio e della sua volontà di sopprimerlo, dove l'esclusione inizia a partire dal primo suicidio di Mattia, morte fittizia, ma paradossalmente in questa finzione si compie la metafora di una morte letterale. Mattia non può sopravvivere all'assurdità tragica della sua vita, senza considerare che la morte fittizia coincide con la "sua" morte vera alla Stía. Il doppio di Mattia, Adriano Meis, riflette sull'inconsistenza della propria vita, sente la finzione come una condanna, per cui è necessario "vincere ogni ritegno" e prendere una decisione. I personaggi pirandelliani sono presi in trappola, vedono ciò che accade, come a quell'"imbecille" di Adriano Meis quando, pensando alla sua morte romana, e immaginando la reazione dei suoi amici alla notizia del suo suicidio, infastidito della propria ombra che non sente come sua, pensa di eliminarla, in quanto non gli appartiene: "Quell'ombra di vita, sorta da una menzogna macabra, si sarebbe chiusa degnamente, cosí, con una menzogna macabra! E riparavo tutto!" (220). Adriano nel ridiventare Mattia s'illude di credere che l'unica via per liberarsi della propria identità sia quella di liberarsi della propria ombra (un cappello, un biglietto, un bastone e via), su un parapetto del Lungotevere. Per Mattia era stato sufficiente liberarsi dei propri effetti personali per passare da uno stadio di frustrazione ad uno stadio d'esaltazione. Ciononostante subisce continuamente una visione alterata di se stesso, e il suo desiderio di sparire (nel senso fittizio di cambiare identità o nel senso proprio di suicidarsi) è in fondo un modo per eludere la realtà a se stesso. Egli sceglie di vivere con i paraocchi per non vedersi morire, per costatare che la trappola è in lui e che per vivere non gli rimane che mentire a se stesso e agli altri. Apparire e riapparire è una facoltà che appartiene ai sogni, ai desideri di evasione che la società punisce con l'esclusione; se un personaggio desidera un'altra vita è segno che pone un rifiuto al modello sociale predisposto per lui. Quando Mattia coglie la possibilità di "morire," muore in nome di una ipotetica nuova vita, egli desidera fermarsi, lasciare la sua realtà per una nuova realtà, ma di fatto, agli occhi di chi legge la sua confessione, e di chi lo deve giudicare, commette un atto d'insubordinazione sociale. In questo passaggio Pirandello ritrova il suo caso narrativo, o si è dentro o si è fuori della realtà. Se dei personaggi come Mattia continuano a costruire delle nuove realtà che riproducono delle realtà simili a quelle precedenti, è segno che non rifiutano totalmente la realtà, ma che vogliono sostituirla con una nuova realtà che si rivela anch'essa un'illusione, perché non cambia la vita, anzi la complica sempre piú.

Mattia avverte stranamente l'inconsistenza della propria identità: "Ero inetto a tutto" (37), la sua realtà si forma parallelamente all'incapacità di essere *un non essere*, una non-identità, un corpo che vive l'inconsistenza fisica per inerzia, per il fatto che si materializza nel provvisorio, sempre condizionato dalla fragilità, dal timore che "il cielo di carta" possa strapparsi da un momento all'altro e mostrare a tutti quello che egli è. Egli conclude che la sola cosa che conta è che ora doveva "vivere, vivere, vivere" (109).

Il doppio pirandelliano predilige due luoghi simboli, la coscienza e la memoria. La coscienza ha la funzione di regolarizzare la vita quotidiana, ad ogni atto il personaggio si chiede se ha agito secondo coscienza; la memoria accompagna tutti i personaggi, i quali si chiedono se morendo moriranno con loro anche i loro ricordi. Sono loro che hanno bisogno di "morire" per cambiare se stessi, perché si rendono conto che non sono stati in grado di mutare la loro realtà. Il personaggio è attirato da un'immobilità esistenziale, una "quiete divina," in cui nulla può piú accadere; che è un atteggiamento remissivo, di una figura di uomo che si vede fermo nella realtà, al pari di quell'immagine che egli conserva negli archivi storici della sua memoria. Il doppio prevede una fuga dalla memoria e un ritorno alla memoria; nel caso di Mattia, il desiderio di porre fine al presente con l'annuncio di un nuovo presente. Ma dopo varie mutazioni si accorge che tutto è inutile, che non vi è una fuga oltre il presente, perché ogni nuovo presente si rivela il surrogato di una realtà precedente. Mattia è la somma di tanti Mattia che pullulano nella sua mente, che come lui desiderano vivere, fuggire dalla solitudine, perché sentono la mancanza di un equilibrio esistenziale. La vita ha un inizio e una fine. Nello sdoppiarsi continuamente Mattia insegue una moltitudine di mete senza un inizio e senza una fine. Pirandello non esita a sacrificare la figura gemellare del doppio di Mattia (la presenza clonata di due Mattia), con una tecnica speculare che vede nello sdoppiamento, nei successivi suicidi, la negazione del suo doppio.

Mattia quando va incontro a questi passaggi esistenziali si trova in treno, o in viaggio (come accade a tanti altri personaggi, cfr. anche "Il viaggio," "Notte," "La carriola"), durante il tragitto ha il tempo di esaminarsi, e se si vede, vede quella forma che ha lasciato indietro. Il viaggio è il luogo della memoria che apre alla coscienza la presenza di un essere multiplo, e soprattutto diverso da quello che gli altri pensano di lui. Per Mattia il treno prepara la successiva metamorfosi, e spiega il passaggio morte-resurrezione, in questo presentimento, scopre che vivere come se fosse morto è morire davvero. Il desiderio di riscrivere la propria storia lo porta inevitabilmente a morire (di nuovo).

Ad ogni passaggio Mattia accumula una nuova identità che lo distacca sempre piú dal passato, che si rifà ad un campione-modello di vita scritto nella sua coscienza, che vive in lui, nonostante il suo desiderio di cambiamento. Mattia tenta di costruirsi un presente dignitoso, libero da fardelli e da crisi esistenziali, di quei passaggi cruciali della vita, quali la nascita, il matrimonio, e la morte. Ma egli vive in una società che si ostina a premiare un modello esemplare di uomo, di coppia, di collettività, elencando il bello, la perfezione, senza considerare che è la società a creare tanti modelli strani. La realtà è multiforme e appare degradante, per questo Mattia si oppone ad un concetto di un modello sociale unico, perché, distanziandosi, scopre la sua "diversità," tutti i suoi difetti, che alterano il disegno collettivo di una società bigotta e poco avveduta alle sue reali necessità.

Mattia è dotato di una vista periferica, come nei rettili e negli uccelli, procede in avanti osservando i dettagli laterali che gli permettono di costruire la realtà per quadri retroattivi. Ad una realtà frontale, tangibile, che acquisisce per avanzamenti e arretramenti, abbina una realtà laterale, psichica, nella quale rivede, come quadri secondari, i momenti decisivi della propria vita. Le realtà sono molteplici, e cosí pure i suoi sdoppiamenti fisici e psicologici. Il doppio è onnipresente, s'inserisce in tutte le realtà, sia quando egli vive la sua prima esperienza di Adriano, sia quando egli diventa il "fu Mattia." Da morto, o da morto presunto, ciò che resta di Mattia è tutto quello che gli altri non hanno saputo di lui, che ora s'impone nei loro discorsi per ciò che non è stato.

Mattia si ricostruisce una realtà che rivela tutto il superfluo che ha rincorso nella sua incessante ricerca di un "chi" diverso, che egli ritrova soltanto nella riflessione, nella sua capacità di rappresentare il senso negativo della realtà attraverso "la morte dell'eloquenza." Sulla figura dell'eloquenza occorre riflettere anche sul dialogo dei massimi sistemi che Mattia ha con don Eligio:

> Io dico che quando la Terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva cosí bella figura e cosí altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena di oziosi particolari. Si legge o non si legge in Quintiliano, come voi m'avete insegnato, che la storia doveva esser fatta per *raccontare* e non per *provare*? (7)[1]

Pirandello indica le priorità dello scrittore nel selezionare un modello di libro da scrivere, egli non intende soltanto "raccontare" ma anche "provare" avvalendosi di quei fatti che

[1]Il corsivo nel testo è nostro.

determinano la realtà, a costo di apparire inadeguato. Mattia intende scrivere un libro che sarà diverso da quelli contenuti nella sua biblioteca. La sua opera sarà diversa dal passato, originale, come lui stesso afferma di poter fare perché egli si trova "ora in una condizione eccezionale, . . . già fuori della vita; e dunque senza obblighi e senza scrupoli di sorta" (9). "Aderire alla realtà" tralasciando il "convenzionale" impone l'utilizzo di strumenti che dovrebbero permettere a Mattia di "provare" e non soltanto di raccontare la storia.

Mattia rincorre a ritroso ciò che è stato per porre rimedio al suo affanno. La sensazione di avere raggiunto finalmente la tranquillità è puramente illusoria e temporanea: ciò che rimane è la sua vita, ciò che ha fatto e non ciò che avrebbe potuto fare. Egli si ritrova suo malgrado ad essere sempre il doppio di un altro che proietta in avanti una parte di sé e che lascia irrimediabilmente indietro un'altra parte di sé, quella realtà che non coincide con il suo desiderio di vivere. La sua impossibilità di comprendere la vita come essa si forma, crea uno stato di disagio, per cui, non capire o capirsi sempre dopo, annuncia la morte della propria personalità. Mattia è attratto da un elemento schizofrenico che si manifesta puntualmente attraverso la presenza contemporanea di personalità diverse. La mancanza di un'identità precisa provoca la soppressione di qualsiasi nuova identità, sia passata sia presente. Vi è una sorta di parità fra gli aspetti negativi della vita, fra lo scoramento di sentirsi inutile, e l'inutilità di esprimersi. Forse Pirandello aveva pensato all'arte per riempire il vuoto che ci circonda, con il compito di eludere la noia e il senso di sentirsi inutili. Mattia vede ciò che accade attorno a lui come una parte di sé che trasforma continuamente la sua personalità, egli desidera capire il come e non soltanto il perché le cose avvengono. La sua è una ricerca costante della verità, per questo è impegnato in uno studio introspettivo della realtà, senza condizionamenti, che mette in risalto il suo bisogno di imporsi per quello che è. La mancanza di un controllo oggettivo della realtà non gli concede quello spazio privato di cui ha bisogno per "distinguersi" dalla realtà degli altri.

Il concetto della "parte assegnata" è presente nel Mattia, nel presentimento condiviso da Mattia, che riconosce "in tutta la sua crudezza la frode" della sua "illusione" (186, e 189); quella che aveva creduto essere una grande libertà, si rivela la peggiore delle trappole. La logica del doppio non esclude né i morti né i vivi, solo che "i morti non debbono piú morire, e io sí," afferma Mattia: "io sono ancora vivo per la morte e morto per la vita" (196); per sopravvivere Mattia è costretto a morire, ma senza cessare di vivere. In questa antitesi è racchiusa la terapia pirandelliana, alla quale Mattia si sottopone volente o nolente. A tal punto che non può denunciare Papiano del furto, ed è costretto ad abbandonare il campo, furioso, sentendosi "escluso per sempre dalla vita, senza possibilità di rientrarvi" (197). In Mattia la disgregazione della personalità è connessa all'ambiguità del protagonista, tipica dell'uomo moderno, che

assume un aspetto paradossale nel Mattia che raddoppia se stesso in Adriano Meis, per poi finire col diventare il "fu Mattia," il morto-vivo, il "revenant," colui che ritorna a casa dopo un lungo viaggio.

La figura del morto-vivo si caratterizza per la momentanea scomparsa della presenza fisica, o di una morte presunta, o di un personaggio che ha intrapreso un viaggio senza ritorno, anche in senso metafisico (cf. nell'Ariosto l'uscita di senno di Orlando); ed è solo a partire dal Settecento, con il caso di Robinson Crusoe (1719), con il ritorno dell'eroe (che è poi un antieroe), spesso collegato alla figura del post-naufrago, del sopravissuto e, successivamente, con la figura dell'emigrante, che cerca fortuna in America, che il "revenant" si presta a lupus in fabula di moltissimi romanzi. Questa figura è presente nella letteratura dell'Ottocento, soprattutto nel romanzo fantastico e nella letteratura d'appendice. In alcune novelle di Emile Zola, per esempio "Jacques Damour": un errato riconoscimento di cadavere; o "La Mort d'Olivier Bécaille": un caso di morte apparente, interpretato dal "revenant" che preferisce non farsi riconoscere per evitare di tornare da sua moglie; oppure anche in opere italiane, al genere feuilleton di Emilio De Marchi, per esempio, Redivivo, uscito nel 1895. Pirandello conosceva le opere di Balzac, con il quale ha un'affinità maggiore, soprattutto alcune novelle, in modo particolare la storia del "Colonel Chabert" contiene alcuni temi principali tipicamente pirandelliani, come il "revenant" che ritrova la propria moglie legittimamente risposata e madre di due figli, che "muore" una seconda volta per liberarsi della menzogna e dell'ipocrisia del mondo borghese. Però Balzac non aveva ancora sviluppato il senso umoristico di queste situazioni, cosa che Pirandello invece porterà fino alle sue estreme conseguenze con il sentimento del contrario. Per Mattia, l'assenza non si concilia con la possibilità di riprendere al ritorno il posto di marito e di padre. Il caso di Ulisse che ritrova Penelope ancora ad aspettarlo è un caso fortunato, diremmo oggi, un caso a lieto fine. Ma non è il caso degli eroi pirandelliani che quando lasciano i loro affetti sono puniti ed esclusi dal nucleo familiare.

Il caso del ritorno dell'uguale, descrittoci da Freud, sperimentato spesso da Pirandello, presenta dei personaggi che sono sempre gli stessi o sono molto simili, cosí che non è possibile tenere una traccia esatta degli spostamenti all'interno della geografia del racconto, è utilizzato al fine di porci davanti allo sconosciuto, che improvvisamente fa irruzione in una realtà che non gli appartiene piú. Il percorso del revenant "Mattia" è singolare, ma anche tipico di altri personaggi, di cui Pirandello non sempre ci dice come hanno trascorso il loro periodo di lontananza; in questo romanzo conosciamo la fuga, il soggiorno a Roma, il ritorno. L'itinerario di Mattia presenta un labirinto costruito al contrario, nel senso che non si cerca l'entrata, ma tutto ciò che potrebbe costituire una possibile via d'uscita.

Il successivo richiamo escatologico non aiuta Mattia nella ricerca della verità, la sua fuga, e il suo ritorno, il nostos per la sua vita precedente, non costituiscono una risposta plausibile alla sua identità, in quanto qualsiasi verità si rivela relativa. Egli è ormai quello che gli altri vedono in lui, per cui egli non esiste se non in funzione della verità degli altri, che è sempre diversa per ciascuno. Da qui il relativismo pirandelliano si colloca in un al di là laico e spirituale, ma non religioso, in un principio estetico che raccoglie le istanze etiche che Mattia solleva. Pirandello interpreta queste istanze aggiungendo che la realtà è instabile, e che il percorso per localizzarla è pieno d'insidie e di sofferenze.

Pirandello ha una concezione relativistica dell'uomo, egli rinuncia ad analizzarlo scientificamente, in quanto la sua vita è troppo assurda per essere capita; l'uomo borghese si dibatte fra ciò che sente dentro, una vita che è sempre mutevole, e il rispetto che deve alle convenzioni sociali, che sono sempre fisse e stereotipate. Mattia ha capito che sostituendosi con un altro deve fare i conti con la forma che ha assunto, con un involucro esteriore che lo identifica e tramite il quale gli altri sono in grado di riconoscerlo. Egli si rende conto che la vita è un flusso di continue sensazioni che spezzano ogni forma, ogni suo desiderio di vivere una nuova forma. Una volta acquisita la forma di Adriano Meis, si crede di avere ottenuto una forma stabile, una personalità definita, in realtà tutto ciò è solo una maschera dietro cui sta la sua vera vita, fondata sull'inconscio, cioè sull'istinto e sugli impulsi contraddittori. In questo processo viene anticipato il dramma di Vitangelo Moscarda, Mattia crede di essere "uno" (perché ha acquisito una forma, quella di Adriano Meis), ma scopre anche di essere "nessuno" (perché ogni forma non corrisponde ad una personalità definita), e "centomila" perché quando ritorna al paese non è piú il Mattia di prima, ma egli assume un aspetto diverso a seconda di chi lo guarda. Con l'aggravante che non può considerarsi vivo, il suo dramma è vivere da "morto" il suo doppio, quello di un revenant senza un'identità, senza una realtà alla quale aggrapparsi, senza una forma, o una apparenza.

Appare evidente che per Mattia, l'unica soluzione logica possibile sia la resa di fronte alla vita, il suicidio, o la fuga dalla vita. Egli non ha alternativa, tra suicidio e fuga dal mondo, di fronte alla quale Mattia non riesce ad avere il coraggio di scegliere pienamente, opta per un ritorno mesto, che non lo ripaga delle sue aspettative. Sulla via del ritorno per Miragno Mattia fa sosta a Pisa e osserva con invidia la torre pendente. "O bianco campanile, tu potevi pendere da una parte; io, tra quei due, né di qua né di là" (253). Mattia si trova impotente "tra quei *due*" cioè fra Adriano Meis e l'ombra di Mattia Pascal. Fra il suicidio e la fuga del mondo egli trova alla fine una via d'uscita, piú per istinto che per un calcolo egoistico. E mentre è preso da questi ragionamenti pensa a quel poveraccio, al suo doppio, che il suicidio l'ha compiuto veramente:

"Mi vidi per un momento lí, nell'acqua verdastra dalla gora, fradicio, gonfio, orribile, galleggiante . . . Nel raccapriccio istintivo, incrociai le braccia sul petto e con le mani mi palpai, mi strinsi: 'Io, no; io, no … Chi sarà stato? … mi somigliava, certo… Avrà forse avuto la barba anche lui, come la mia, la mia stessa corporatura … E m'han riconosciuto!" (86). Dando sepoltura a quel cadavere, che è anche il proprio, Mattia vuole seppellire (per gli altri) per sempre ogni dubbio, perché lui sa che sarebbe bastato "aprire pian piano un occhio a quel povero morto, per accorgersi che ero *io*" (94); l'autopsia del proprio doppio di fronte allo specchio, riflette in maniera sorprendente "l'immagine del fu Mattia Pascal" venire "a galla come dal fondo della gora, con quell'occhio che solamente m'era rimasto in lui" (180).

Non rimane a Mattia che compiere un rituale di purificazione per dimostrare a se stesso che egli è ora ritornato, e cioè che ora può seppellire l'altro suicida, che la sua morte gli permette di vivere, e che deve essere presa sul serio. Per questo rimprovera Pomino, e a tutti gli altri, di non essere "andato ad appendere una corona, a lasciare un fiore sulla tomba mia . . . Là c'è dentro il cadavere d'un uomo, e non si scherza!" (272).

Il fatto che egli ora si sentiva "peggio che morto" perché "ancora vivo per la morte e morto per la vita," e che per vivere deve dare sepoltura a se stesso, cioè "morte ai morti." Mattia non è portato alla soluzione finale per un fine cristologico, della vittoria della vita sulla morte, ma piuttosto per un fine profano, non meno spirituale, di dare sepoltura al morto che giace al suo posto. Dopo aver preso coscienza che non dovrà piú compiere un altro suicidio, "chiuderà gli occhi e passerà oltre appena lo spettacolo della vita in qualche punto gli si presenterà sgradevole" (181), per riaprirli soltanto alla fine del romanzo. L'ultimo pensiero si riferisce appunto agli occhi, uno dei quali è pur sempre "un pochino pochino piú grosso dell'altro" (181) nonostante che (come Adriano Meis) si fosse sottoposto all'operazione per eliderne la disparità. Al curioso che gli chiede chi sia veramente, Mattia risponde "stringendosi nelle spalle" e socchiudendo gli occhi": "Eh, caro mio . . . Io sono il fu Mattia Pascal" (280). Senza nascondere un certo spirito umoristico, che forse la sua terza, ultima, e definitiva morte lo coglierà preparato con un sorriso ironico sulle labbra.

Il destino di Mattia è segnato, il suo doppio dipende da un'asimmetria esistenziale, che si rivela irreversibile: il suicidio presunto è un atto che avrebbe dovuto porre fine alle figure materiali e ideali del suo doppio, ma si rivela un atto conformistico dovuto piú ad una disobbedienza civile che ad un fabbisogno morale. La negazione del doppio implica l'eliminazione del ruolo di Mattia come scrittore-narratore e di se stesso come personaggio protagonista, che in forma esemplare rivive nel romanzo, a riprova che la capacità di

sopravvivenza del personaggio dipende in gran parte non soltanto da chi scrive la storia, ma dalla sua volontà di confermarsi o di escludersi. Pirandello tagliava e cuciva, riprendeva per le sue pagine saggistiche materiali già pronti, come dimostra lo studio di Gösta Andersson,[2] che ricalca l'attitudine di Mattia, suo sosia, di tagliare e cucire le parti salienti della sua vita, ma senza eliminare completamente il suo doppio. Il suo doppio si costruisce attraverso un processo antitetico, di opposizione alla realtà, assume tutti quei ruoli che possono nascondere la sua morte. Mattia, una volta uscito dalla sua realtà, non può ritornarvi e, per vivere deve fingere per sempre, egli accetta una realtà per un'altra realtà che si rivela un male necessario per "ritrovarsi" vivo. Egli ritorna al suo paese, e vorrebbe dire a tutti che è vivo, ma trova sua moglie sposata con Pomino. Rimane il fatto che il Mattia redivivo (il "Fu Mattia") sceglie la vita del recluso, condannato in extremis a portare fiori sulla tomba del suo doppio e a scrivere la sua storia nell'abside di una chiesetta sconsacrata e adibita a biblioteca. Pirandello ci avverte che se uno vuole vivere non può sperare in una vita diversa, deve accettare quella che vive.

[2]Gösta Andersson, Arte e Teoria. Studi sulla Poetica del Giovane Luigi Pirandello (Stoccolma: Almqvist & Wiksell, 1966) 142-224.

3.4 La scomposizione del doppio.

Uno Nessuno e Centomila è il romanzo della "scomposizione della vita" come lo definisce Pirandello e, in effetti, segna la progressiva auto-distruzione del protagonista, la sua impossibilità di "consistere" in una forma coerente alla sua immagine sociale. La scoperta del proprio doppio è evidente da quando Vitangelo Moscarda comprende la falsità ineluttabile dei rapporti che possiamo avere con gli altri e anche con noi stessi. Egli vive il dramma di sentirsi "uno" e scoprirsi "tanti" per cui è costretto a fingere e a negare la sua verità agli altri, e ad accettare la forma che gli altri hanno costruito per lui.

Questo stato di malessere e di lacerazione interna è presente in maniera ossessionante in Vitangelo Moscarda:

> vidi a un tratto, *come da fuori,* me stesso e la mia vita, ma per riconoscermi e per non riconoscerla come mia. . . . Conobbi d'un tratto d'essere stato sempre come *assente* da quella casa, dalla vita di quell'uomo, non solo, ma veramente e propriamente da ogni vita. . . . Anche il mio stesso corpo, la mia figura, quale adesso improvvisamente m'appariva, cosí vestita, cosí messa su, mi parve *estranea* a me. . . . *Chi* lo aveva fatto cosí, quell'uomo che figurava in me? . . . *chi* lo vestiva e lo calzava? *Chi* lo faceva muovere e parlare cosí? (156)[1]

In Vitangelo Moscarda si rilevano tre momenti di depersonalizzazione, che riguardano l'Io e il rapporto con il corpo: 1) egli si sente strano, non sente piú il suo Io, egli non si accetta per ciò che è, e finisce per chiudersi e ripiegare su se stesso; 2) egli ammette senza termini che il suo corpo non gli appartiene, è come se fosse di un altro, per cui non sente le sue sensazioni, le quali vengono sentite in modo diverso, perché non gli appartengono, a questo disturbo percettivo della sensazione subentra il dolore, la morte; 3) infine egli si vede immobile, vede il mondo esterno muoversi, un mondo che si deforma, le cose scompaiono oppure sembrano irraggiungibili, e tutto ciò che lo circonda gli sembra strano, irreale, non vero.

Vitangelo Moscarda subisce il processo di "disintegrazione dell'io" che lo porta a considerare la realtà temporale attraverso la "retrospezione," una confessione della sua storia tramite un monologo interiore diretto. L'io, l'altro, scopre l'inesistenza di realtà oggettive, per il fatto che esistono diversi modi di percepire la realtà e il modo di trasmetterla ad altri non è lo stesso per tutti; per cui non tutto quello che si crede di avere recepito è trasmesso e compreso. Per Vitangelo la percezione del tempo assume bergsoniamente l'aspetto di un flusso indistinto:

[1]Il corsivo è nostro.

egli ha perso ogni certezza e ha la sensazione che la sua vita è stata un inganno dove ogni verità si è rivelata una "burla." Il suo io ha perso ogni autentica prova di verità, l'unica possibilità di fuga è rifugiarsi nel "naufragio" dell'irrazionale, che sfocia in un atteggiamento nichilistico, che lo porta ad essere un non-essere alienato.

Per "trovarsi" Vitangelo Moscarda deve "costruirsi," per questo deve riscoprire gradatamente la realtà, o ciò che egli crede che sia: egli scopre come vede la realtà, come la realtà s'impone, e come la realtà è vista dagli altri. Egli perviene a concepirsi un'entità diversa da quella che gli altri vedono, individuando i caratteri che determinano il frazionamento e la scomposizione della realtà. In questa analisi considera due distinte dimensioni della realtà: una realtà esterna e una realtà interna, perché si è reso conto che ognuno vede la realtà secondo le proprie idee e i propri sentimenti, in un modo diverso dagli altri. A fronte della realtà esterna, che è "una" e immutabile, Vitangelo scopre le "centomila" realtà interne, che pullulano nel suo corpo, per cui la vera realtà è "nessuna." In un primo momento scopre la realtà oggettiva, quella esterna, apparentemente uguale per tutti, perché si presenta con le stesse forme, ma che è una realtà inafferrabile, che è possibile riconoscere soltanto nei piccoli frammenti della nostra anima, che sono rappresentati da momenti della vita; in un secondo momento egli scopre la realtà soggettiva, quella interna, che è una visione particolare della realtà, la quale dipende dalle condizioni sociali e individuali, per cui si possono avere tante dimensioni della realtà quanti egli crede, quanti sono i momenti della vita. Dalla realtà oggettiva esterna, fissa ed immutabile, Pirandello afferma che noi non cogliamo che quegli aspetti che sono confacenti, per un dato momento particolare, che è individuale e che non può essere provato dagli altri. Per Vitangelo la realtà oggettiva non è conoscibile e quindi è come se non esistesse, e la realtà soggettiva, quando entra in contatto con la realtà degli altri, si frantuma, e si disumanizza.

Il contrasto tra l'identità consapevole e l'identità sconosciuta, quella percepita dagli altri, è una costante pirandelliana. Vitangelo Moscarda cade in depressione dopo che sua moglie gli fa notare che il suo naso pende verso destra, e lui non se n'era mai accorto. Egli scopre all'improvviso di non essere piú quello che credeva, questo banale accidente lo porterà a capire che gli altri lo "vedono" in un modo diverso da come lui si era sempre visto. Dalla visione di sé allo specchio, egli scopre in lui infinite riflessioni sull'autenticità dell'esistenza. Non è "uno," come aveva sempre creduto, ma "centomila," nel riflesso delle prospettive degli altri, e quindi "nessuno." Questa scoperta lo esorta a ricercare il suo vero "io," la sua autentica personalità. Tutto il percorso che egli compie ci mostra l'impossibilità di stabilire una realtà valida per tutti.

L'immagine speculare di sé lo aiuta a comprendere tutti gli altri stati d'animo, tutte le forme, che sono sconosciuti a se stesso. In questo cercare di capire i diversi aspetti della realtà, egli scopre la scissione profonda che esiste tra la vita e la forma, per il fatto che: "Vivendo, io non rappresentavo a me stesso nessuna immagine di me. Perché dovevo dunque vedermi in quel corpo lí come un'immagine di me necessaria?"[2] Egli vede la realtà mentre si compie. L'immagine riflessa dallo specchio riporta immediatamente la sensazione che Pirandello, al pari di Moscarda, avrebbe potuto non riconoscersi cosí, se non si fosse "scoperto" diverso: "Chi era colui? Nessuno, un povero corpo, senza nome, in attesa che qualcuno se lo prendesse" (32). Vitangelo vede se stesso, e non vuole ammetterlo. In ogni caso, come fa spesso Pirandello, si rimette alla razionalità dell'assurdo per giustificare l'assurdità della vita.

La presenza dell'estraneo che alberga in noi a nostra insaputa è confermata nel romanzo, al punto che Vitangelo sente questo estraneo come un vecchio amico, con cui condividere un rapporto d'amicizia, con ironia e compassione: "Salute, gli dissi! – E guardai nello specchio il mio primo riso da matto" (33). La stessa osservazione su un piano diverso, è ripetuta durante il "colloquio con Monsignore," dove Moscarda scorge il suo doppio sul terrazzino di una vecchia casa di fronte: un uomo scheletrico, è pronto a spiccare il volo, e se la ride, con occhi spiritati e venati di lacrime. Il vescovo lo definisce semplicemente un povero pazzo, e perciò "innocuo," appunto come Moscarda, il quale sente verso quella figura un forte richiamo di fratellanza: "No, sa: non sta lí. Sta qui, Monsignore. Quel pazzo che vuol volare sono io" (200). Moscarda s'immedesima in quella figura, e sente di appartenere piú a quel doppio che a sua moglie, che lo crede Gengé, che nemmeno conosce.

La scoperta che egli ospita un estraneo, o tanti estranei, tanti, quanti egli è in grado di vivere, lo obbliga a misurarsi costantemente con il suo doppio, attraverso la frammentazione del suo io, contrapposto all'io che gli altri credono di vedere in lui. La maggior parte delle persone non si pone il problema del doppio perché vive soltanto, non si ferma a riflettere, e non è interessata al giudizio altrui. Il borghese non è interessato a costruire un dialogo con il suo doppio, si accontenta di riporlo nella sua "specchiante coscienza" (115), in modo che non possa nuocergli, senza riflettere sulla funzione oggettiva che esso ha nel suo corpo. La coscienza appare un luogo fragile, al piú piccolo ostacolo frantuma tutte le piccole certezze a cui si tiene aggrappato il personaggio. Pirandello ci ricorda che non dobbiamo fidarci dei valori assoluti: "Andate là, che è un gioco magnifico, codesto della vostra coscienza che vi basta" (38). Come rileva Arminio Janner, i personaggi pirandelliani testimoniano di un relativismo che svela la

[2]Pirandello, Uno, Nessuno 30.

fenomenologia dell'esistenza umana, per cui la vita stessa è la manifestazione panteistica dell'uomo, della sua realtà, della sua natura, in cui il "vivere concreto non essendo in noi, ma fuori di noi, nella forma che gli altri uomini e le cose e noi stessi ci diamo, il morire non è altro che il tornare nel tutto indistinto."[3] Il passaggio fra realtà e immaginario, fra un io composto e un io decomposto, avviene tramite l'oggettivazione di quello che crediamo di essere, con la forma che abbiamo assunto, con la maschera sociale che c'identifica per quello che siamo.

Il dibattito è strettamente privato, avviene all'interno, tra il personaggio e il suo doppio: Vitangelo guarda se stesso, e guarda l'estraneo che è in lui, ed inizia un soliloquio fra tanti Vitangeli che egli scopre di avere, fra Vitangelo 1, Vitangelo 2, ecc. Vitangelo ha perso il senso della propria realtà; egli sente di essere diviso nel suo corpo, dal quale ammette che fuoriescono delle forme che egli considera non meno reali di quelle vere. In questa depersonalizzazione schizofrenica Vitangelo ripassa la propria vita attraverso un aforisma del tutto unico ed inquietante, che si riassume nella sensazione di un estraneo che vive al posto suo. Ed è tutto quello che sa di lui. Praticamente nulla. Egli riconosce la sua diversità, di essere unico, e di essere pronto a scoprire i fantasmi che sono presenti nel suo corpo. Vitangelo vive a sua insaputa con un compagno segreto: egli si sente un estraneo, mentre vede che tutti gli altri hanno un ruolo egli non riesce a vivere il suo. Il doppio è testimone del processo che egli compie nel passare da un'identità all'altra, che è visto come metafora del passaggio che ognuno deve percorrere per raggiungere l'età adulta, cioè l'autonomia delle scelte e della responsabilità. Il doppio rappresenta il lato psicologico del suo carattere, un io che imita il suo modo di sentire, tanto che egli arriva a dubitare persino che il clandestino – il suo doppio – sia solo un'invenzione della sua mente.

Pirandello insiste sul fatto che la vita è volubile, come la realtà, essa muta di continuo, e che in ogni caso, nei vari passaggi da una realtà all'altra, perdiamo sempre qualcosa di noi stessi. Vitangelo Moscarda dissipa tutto il suo patrimonio per liberarsi dall'etichetta di usuraio, e si propone come cavia per studiare i sintomi del suo malessere, e per ovviare anzitempo alle anomalie del sistema sociale. Con l'eliminazione del suo doppio nega a se stesso e agli altri ciò che crede di essere. Vitangelo Moscarda sente questa disparità come una punizione personale che aggrava ancora di piú l'inconsistenza della propria realtà. Negando a se stesso la realtà di Gengè, cioè la realtà che gli altri vedono in lui, Vitangelo elimina la sola realtà che può dargli una consistenza reale. Questa nuova dimensione è di breve durata in quanto ogni nuova realtà è effimera, e si rivela inconsistente come le altre precedenti, perché la nostra realtà è influenzata da

[3]Arminio Janner, Pirandello (Firenze: La nuova Italia, 1948) 42.

quello che gli altri vedono in noi. Il nuovo Moscarda è una replica di un precedente Moscarda, o di un futuro Moscarda, ma in ogni caso non è mai quello che egli vorrebbe essere. Egli capisce che la sua realtà non può essere una, ma tante e diverse, tante quante sono quelle che gli altri vedono in lui, e non soltanto quelle che lui crede di possedere. In fondo Moscarda si accorge che la "verità" non è una, ma tante quanti sono coloro che la vivono.

Per eliminare l'immagine del proprio doppio occorre conoscerlo. Il doppio per essere riconosciuto non deve necessariamente intrattenere con il corpo che lo ospita un legame di somiglianza. Esso può essere diverso, e può assumere una forma diversa a seconda della realtà che Vitangelo si presta a rappresentare, a seconda dei casi, o Gengè o Vitangelo, l'uno all'altro sono sempre quello che gli altri vedono in lui: Gengè il doppio di Vitangelo, a seconda del ruolo che assume. Vitangelo deve fare i conti con il proprio doppio, che si forma nella sua coscienza, e che si manifesta come una figura adolescenziale, priva di colpe, come se non appartenesse a lui, un estraneo che si atteggia, e si fa interprete della volontà degli altri.

Il doppio è composto di maschere che la vita impone a Vitangelo, di volta in volta, secondo il caso. Il rifiuto di convivere con una nuova maschera rimane una possibile via d'uscita, da un lato gli permette di abbandonare la realtà o le realtà costruite in precedenza, e dall'altro, è in grado di offrirgli un'altra realtà, sia essa vera o immaginaria. In questo caso la scelta deve tenere conto delle mutazioni del corpo, e che qualsiasi nuova realtà non potrà essere vissuta come la precedente, sarà sempre diversa e non sostitutiva. Vitangelo non è in grado di assumere una nuova forma, di trasformarsi in un altro essere, anche se potesse chiamarsi con un altro nome, non può sostituirsi a un altro corpo (177).

I personaggi invecchiano nonostante il loro desiderio di vivere una nuova vita, e dimostrano che sono intolleranti ad accettare una realtà che non sia condivisa da loro. Vitangelo Moscarda desidera imporsi per quello che crede di essere, e rifiuta la visione che gli altri hanno di lui. Questo contrasto genera la sua infelicità che è proporzionale alla sua sensibilità di vedere la realtà. Il suo io rappresenta una personalità nascosta, intima, che si sottrae all'attenzione degli altri per non essere giudicato. Egli aspira al controllo formale del proprio io, si costruisce a priori un rapporto privilegiato con il suo io coscienziale, non intende farsi condizionare dagli altri, si rifiuta di sostenere il ruolo sociale che gli altri hanno previsto per lui. Dal giorno che ha scoperto di vivere con una moltitudine di esseri sente il bisogno imperioso di restare solo, in modo insolito, non come "Gengè," perché Dida, sua moglie, lo soffoca letteralmente, ma da solo in una stanza senza specchi: "cioè *senza me* e appunto *con un estraneo* attorno" (19). Egli s'accorge di

non essere per gli altri quello che aveva sempre creduto d'essere, non si riconosce nell'immagine oggettiva dello specchio: "Io non potevo vedermi vivere" (21).

In questa sospensione della realtà si sente soffocare, non ha piú la sicurezza che lo ha contraddistinto fino allora. Non c'è nulla di piú sconcertante che due occhi "vani che dimostrino di non vederci, o di non vedere ciò che noi vediamo"(151), afferma Vitangelo, per allargare quella sensazione in cui ogni uomo dovrebbe guardarsi cosí, per dichiarare al mondo la propria solitudine:

> La solitudine non è mai con voi; è sempre senza di voi, e soltanto possibile con un estraneo attorno: luogo o persona che sia, che del tutto vi ignorino, che del tutto voi ignoriate, cosí che la vostra volontà e il vostro sentimento restino sospesi e smarriti in un'incertezza angosciosa e, cessando ogni affermazione di voi, cessi l'intimità stessa della vostra coscienza. La vera solitudine è in un luogo che vive per sé e che per voi non ha traccia né voce, e dove dunque l'estraneo siete voi. Cosí volevo io esser solo. Senza me. Voglio dire senza quel me ch'io già conoscevo, o che credevo di conoscere. Solo con un certo estraneo, che già sentivo oscuramente di non poter piú levarmi di torno e ch'ero io stesso: *l'estraneo inseparabile da me.* (19-20)

Vitangelo non riesce a liberarsi di quell'estraneo "che per voi non ha traccia né voce" ma che costituisce la vera solitudine. D'ora innanzi è costretto a domandarsi chi egli sia per se stesso, e lo "scomporre dispettosamente quell'io che ero per loro" (34), costituirà l'inizio della sua catabasi interiore. Egli scopre di essere una persona che cambia con le situazioni, in famiglia si comporta in un modo, con gli amici in un altro, nel lavoro assume un altro atteggiamento, perciò egli appare sempre diverso. Questo gli fa capire che egli non è nessuno, che la sua vita è una triste mascherata.

Vitangelo si rende conto che anche l'altro è un estraneo come lui, sebbene meno conosciuto dell'io che noi crediamo di essere (o di rappresentare). Per poter vivere finalmente la propria forma, e non quella degli altri, egli deve operare uno scomponimento radicale della sua personalità, il che comporta di spezzare per sempre il legame che lo lega a sua moglie, e alla società. Egli sente il bisogno di rimpossessarsi del proprio io, e quindi di escludere il doppio che lo assilla, quello di essere una marionetta per Dida, e per gli altri. Ma questo, come si vedrà, non è sufficiente, perché anche nella nuova forma, quel nuovo essere, quell'io che si difenderà per imporsi, finisce per essere un "altro" Gengè, quello di Rosa, o di un'altra amante, e quindi l'io di Gengè finirà per essere un nessuno qualsiasi. Il dramma vero non è nell'aver scoperto di

convivere con un "estraneo," o di sentirsi alienato come personaggio, ma nel prendere coscienza che in realtà non si convive con un solo estraneo, ma con centomila estranei, tanti quanti sono quelli che gli altri vedono in lui. Egli è costretto a rincorrere "quell'estraneo che era in me e che mi sfuggiva," perché "gli altri lo vedevano vivere e io no" (22). Si tratta di trovare un modus vivendi per sopportare alla meglio l'estraneo con cui si è condannati a convivere. Vitangelo s'interroga sulla mancanza di un nesso logico tra i propri tratti fisici e le proprie idee. Questo comporta anche un cambiamento nel prendere coscienza della propria immagine, di conoscersi diverso, con un naso storto per esempio, che gli fa capire la distanza che lo separa dalla realtà. Il mondo gli appare ostile, diverso da quello immaginato. Egli conduce una vita per inerzia, per una diminuita capacità di reagire alle regole sociali, e quando si avvede del suo arretramento, malgrado tutti i suoi sforzi, è costretto ad accettare la realtà. Egli scopre di possedere una moltitudine di doppi antropomorfi che non dipendono dalla sua volontà, ma dalle identità diverse che ogni giorno a sua insaputa si prendono cura del suo corpo. Vitangelo, dopo uno scrutinio di sé, giunge alla scoperta di essere un se stesso diverso da quello che si era sempre creduto: "C'era, e io non lo vedevo. Non mi vedeva neanche lui, perché aveva, come me, gli occhi chiusi. Ma in attesa di che. Lui? Di vedermi? No. Egli poteva esser veduto, non vedermi. Era per me quel che io ero per gli altri, che potevo essere veduto e non vedermi" (118). Nei rapporti sociali, infatti, gli altri cercano d'imporre l'immagine, l'idea che si sono fatta di lui. Quando Vitangelo si rende conto di questo rapporto speculare, egli incomincia a spezzare ogni legame affettivo, rischiando l'isolamento, la solitudine, e l'essere preso per pazzo. Egli nel suo stato di frustrazione ha perso la nozione che lo collega alla realtà, non si riconosce, e non conosce piú l'altro che è in sé: "Era là, come un cane sperduto, senza padrone e senza nome, che uno poteva chiamare Flik, e un altro Flok, a piacere, a piacere. Non conosceva nulla, né si conosceva; viveva per vivere, e non sapeva di vivere; gli batteva il cuore, e non lo sapeva; respirava, e non lo sapeva; moveva le palpebre e non se n'accorgeva" (119). Vitangelo non sente piú i suoi occhi ("Io potevo vedermeli, non già vederli"), non riesce a vederli per ciò che essi sono in sé, oggettivamente, esterni a lui, ma atteggiati dal suo pensiero e dai suoi sentimenti, ora sono una proiezione dell'io interiore, di uno "spirito imperioso" che non gli dà tregua. Egli non sapeva di vivere, viveva per vivere, era, cioè, pura oggettività incosciente, un corpo vivo, comunque, che ignora la ragione, e l'essenza profonda del suo disagio. L'"altro" visto allo specchio è percepito come una proiezione autonoma del suo Io, per questo egli non riesce a "vedersi" per quello che non é. Vitangelo non riesce a vedere il suo corpo come gli altri lo vedono e lo conoscono, egli si vede come un'entità fisica immateriale, che non riesce ad oggettivarsi nell'impulso della volontà, dell'intelligenza, perché è una materia inerte, un corpo bruto, una forma cangiante, che ognuno

può chiamare a modo suo. La sua immagine è una realtà psicofisica che muta di continuo, che non corrisponde all'unità del suo io profondo: una volta assunta una forma Vitangelo non riesce a controllarla, ma soltanto a prenderne coscienza per un attimo, perché essa si moltiplica all'inverosimile. Egli si trova davanti a un gioco di specchi: le immagini, i fantasmi, le rappresentazioni mentali del suo io sono sempre falsati, arbitrari, perché è impossibile vedersi vivere, o avere una piena coscienza di sé, e se ciò dovesse accadere, cioè vedersi oggettivati in una forma, la forma non sarebbe l'attuazione del proprio essere, ma la sua vanificazione, la morte.

Per Vitangelo Moscarda il rimedio a tanta proliferazione potrebbe essere il ricorso alla propria unicità, per questo non sopporta di essere sovrapposto ad un suo surrogato, di sentirsi una copia. Nondimeno si sente in conflitto con se stesso, man mano che scopre l'esistenza di quell'altro "essere" che non ha scelto, sente che prima o dopo è destinato ad imbattersi in lui. Egli non sopporta di essere un "doppio," un "sostituto," un uomo uguale ad un altro, un "duplicato," appunto. Vitangelo vive lo sdoppiamento della personalità come una esperienza alienante, che gli crea un disturbo associativo, caratterizzato dall'esistenza in lui, in un solo corpo, di una, due, tante, personalità distinte. Questo disturbo dell'identità altera la sua integrazione sociale, egli sente che ogni nuovo doppio può assumere il controllo del suo comportamento sociale, privato, e interagire con l'ambiente, in modo autonomo. Al punto che lo sdoppiamento, la consapevolezza dell'"altro," lo porta a vivere una psiconevrosi irreversibile che, nella sua fase finale, nel tentativo di escluderlo, rientra tra quei disturbi della coscienza che si trasformano in malattia.

L'alterazione della personalità si pone come una condizione indispensabile perché si realizzi un doppio condiviso, un essere che sconta i rischi della vita, che si prende cura di Vitangelo, del suo io, e lo protegge di fronte ai limiti che la realtà e i codici sociali impongono. Pirandello propone l'esperienza del doppio come una forma di vita necessaria, soggettiva, e fortemente dinamica, da un lato per custodire le parti narcisistiche, e dall'altro per assumere un'identità, una nuova unità dell'Io, che si pone sempre in una condizione di rischio. Vitangelo Moscarda è il promotore di un doppio che si moltiplica all'infinito, in tante unità separate, che rispondono al suo desiderio conflittuale di venire individuato per le proprie scelte. Finché egli dialoga con i suoi doppi, egli è in grado di avere una continuità di rapporto con il mondo esterno, nel momento in cui rinuncia al doppio, ai suoi doppi, cioè ad essere "nessuno" rischia l'emarginazione, e finisce in un ospizio. Egli non desidera piú preservare le parti narcisistiche che lo collegano con la realtà, e che dovrebbero rassicurarlo, in quanto egli vive il contrasto della sua condizione – la spinta di un cambiamento significativo rispetto alla condizione precedente –

lo indirizza gradualmente verso soluzioni diverse, che saranno la vita, la morte, l'isolamento. La dinamica del doppio comporta l'individuazione, l'estraneità volontaria o necessaria, la rimozione di un rapporto responsabile con la propria realtà.

La presenza del doppio genera uno strano turbamento, una sensazione unheimlich/perturbante nel personaggio, il quale ha per esso sempre un rapporto di reciprocità intima. L'esistenza del doppio si nota come una "forma" (Gestalt) che vive esperienze per il personaggio ignote, dalle quali, per scelta propria o per costrizione esterna, è escluso. La dinamica del doppio richiede un rapporto costante fra l'Io e il suo doppio, entrambi equiparati a personaggi, in cui l'uno rivela lo stato di coscienza dell'altro, perché dove il primo parla delle conseguenze, il secondo racconta le origini del suo disagio. La scoperta del doppio non è soltanto un fenomeno conoscitivo, ma è spesso un espediente necessario verso il quale agire. Il doppio nasce sempre come agito, in luogo di un sentimento, come materializzazione di una tensione conflittuale che si risolve soltanto quando i due personaggi – l'Io e il perturbante – sono autonomi e complementari, allo stesso tempo.

Il doppio si assume la funzione veicolare di manifestare la conflittualità fra spinte emancipative e regressive dell'Io, che Vitangelo non accetta come esperienze psichiche interne. Per questo il doppio, da un lato, ha la funzione di preservare le parti narcisistiche dai desideri di cambiamento, di rappresentare l'Io per l'Io, e dall'altro, il doppio caratterizza il disorientamento cui va incontro Vitangelo, per la sua resistenza, nell'accettarlo come una doppia figura, là dove se ne attendeva una sola, nel vedere cosí riaperta una frattura che l'Io aveva, o considerava superata.

In questa ulteriore forma il doppio si sovrappone all'Io, come nel caso del mito di Ermafrodito, il doppio invece di separare, unisce due corpi, due entità, in un'unica coscienza. Vitangelo convive costantemente con l'immagine diadica di se stesso, nella quale il doppio evidenzia la sua diversità attraverso l'immagine di sé che è fuori di sé, un altro, che assume in tutto e per tutto il suo posto, l'immagine del perturbante, che lo conduce a indicare col proprio nome qualcosa che gli è esterno, che gli consente di individuarsi fuori dal mondo esterno, in un mondo in cui i rapporti sono costantemente mantenuti fra due polarità conflittuali, tra la percezione di un sé, diverso da sé, che rappresentano i perturbanti, e le resistenze che Vitangelo incontra nell'individuarli, per come essi si rappresentano. La spinta a uscire da una condizione narcisistica viene contrastata dal riprodursi del doppio, che affiancandosi al personaggio, ne preserva le parti resistenti al cambiamento dai limiti della realtà. Il doppio nasce come figura autonoma e reale, e diventa il doppio di Vitangelo Moscarda, quanto piú cresce l'intimità, fra

l'immagine, l'ombra, il riflesso, e quelle parti indissolubili che si rappresentano come forme autonome.

Il suo doppio oscilla fra la conservazione dell'Io, in un'unità, e la tentazione di duplicarsi in una moltitudine di unità che disorientano la sua coscienza. Pirandello individua in questa oscillazione l'aspetto cruciale del doppio, attraverso la riflessione allo specchio egli coglie il carattere e gli atteggiamenti dei personaggi, al punto che nel riflesso, nell'ombra, nell'estraneo, si esplica il tentativo di trovare in avanti quanto stiamo per lasciare indietro, di trovare nell'individuazione di una nuova personalità quanto ci era già intimo nella fusione con esso. Non sempre questo si realizza appieno, perché quanto viene lasciato indietro non rimane fermo, e quindi il tentativo di portare avanti contemporaneamente l'io e il perturbante non avviene senza traumi e sofferenze. I due personaggi sono entrambi soggetti, e ricevono e mutano allo specchio in altrettante immagini, ombre, riflessi, che non hanno il conforto di una figura che li protegga, o che garantisca loro la continuità di rapporto con la realtà. Il doppio, o ogni tentativo di escluderlo, diventa per Vitangelo una pratica che egli accetta come parte di sé e, quindi come un'attività rituale della coscienza, che gli permette di vedere la sua vita proiettata contemporaneamente in avanti e all'indietro, come un'unità, un tutt'uno, che è protesa a completarsi, e a vivere nonostante tutto.

Emerge una figura "poliedrica" (SI 451), un'immagine allegorica del doppio: "il sospetto che la figura non significa, o non significa solo se stessa" (SI 1053-4). Il doppio si manifesta nelle alterazioni che subisce il personaggio, nel suo incessante studio di sé, come nel caso dei maggiori personaggi, da Mattia a Serafino, a Vitangelo. In quest'ultimo è maggiormente palese la metamorfosi pirandelliana della personalità, e le conclusioni sono parallele a quelle espresse ne "La carriola." Vitangelo ribadisce: "bisogna che lei fermi un attimo in sé la vita, per vedersi. Come davanti a una macchina fotografica. Lei s'atteggia. E atteggiarsi è come diventare statua per un momento. La vita si muove di continuo, e non può mai veramente vedere se stessa . . . Lei non può conoscersi che atteggiata: statua: non viva. Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire" (Uno, Nessuno 207).

Verso la fine del romanzo Vitangelo Moscarda, convalescente, si sente avvolto da "una dolcissima angoscia," che prova nel sovrapporre "La coperta di lana verde" alla campagna verde, ed è preso dal desiderio di annegarsi in essa, di perdersi nel silenzio e nel colore, di "empirsi l'anima di tutta quella vasta azzurrità, facendovi naufragare ogni pensiero, ogni memoria!" (217). Nella sua solitudine "nuda" e "straziante" Vitangelo sente "un'angoscia segreta e inconfessabile" (217), un sentimento di dolce acquietamento mentre accarezza la peluria verde della sua coperta. L'esito è scontato, Vitangelo subisce passivamente la mancanza di decisioni,

subisce la realtà al pari di una fatalità. La definizione della realtà si rivela di fondamentale importanza per determinare la presenza attiva del proprio doppio; egli ha capito che non si è una sola persona e che la sua realtà non è la stessa per tutti, e che quindi anche la realtà, non è una ma "centomila," e tutte ugualmente lontane dalla propria coscienza, perciò inconoscibili.

Pirandello intuisce che fin dalla sua apparizione in questa realtà l'uomo non è sicuro di essere solo, e che nell'abitare il mondo era accompagnato da qualcun altro. Quest'altro è inscindibilmente legato al suo essere, alla sua forma, anche se è diverso, esso è portatore di messaggi spesso ambigui che ne rivelano il profondo e intimo legame con un mondo sconosciuto che nasce dentro di sé ma si forma altrove. Vitangelo Moscarda prende atto di questo doppio, da cui non può prescindere, se non vuole soccombere alla sua presenza. Si tratta di un riposizionamento di se stesso come persona nella realtà, una realtà fatta di trasparenza in cui affiorano le vere essenze di quei corpi destinati a diventare polvere, e che animano sostanze incorporee, fantasmi, che si materializzano in riflessi, ombre, sosia, rappresentazioni. Per Pirandello la morte non ha soltanto il ruolo di compiere un passaggio da una realtà sensibile ad una insensibile, ma è il percepire della vita nella sua duplicità, nel suo inglobare il sé e l'altro, il me e l'io riflesso, la percezione unica della realtà e la sua esistenza al di là da noi stessi. La scoperta dell'inconscio da parte di Freud e il successo crescente della psicanalisi rassicurano Pirandello di questa presenza misteriosa, inquietante, che genera sogni, frustrazioni, situazioni di psicosi, che manifesta l'immaginazione attiva, la scissione dell'Io, l'alienazione e il combattimento vano che i personaggi affrontano nel respingere i fantasmi della psiche. Alcuni personaggi, e tra questi senza dubbio Vitangelo Moscarda, sono intrisi di queste presenze allotrie, e sviluppano un rapporto intimo con l'oggetto misterioso che nasce in noi e che si rivolge contro di noi, il quale ha il compito di rimediare le discrasie sociali, di riportare alla luce le sofferenze, gli istinti, tutte quelle forme che rivolgono l'attenzione su qualcosa che vive, altrove, la vita.

3.5 Lo scrittore e la voce narrante.

Si Gira presenta situazioni paradossali, nonostante che il narratore, o la voce narrante, ammonisca il lettore sul senso nascosto del suo racconto, e al tempo stesso ne sconfessi il significato fittizio, nel senso, appunto, che il suo racconto assume un valore esemplare. Serafino mette in guardia il lettore dal considerare l'episodio una sua "grottesca invenzione." Poi si affretta a precisare nel paragrafo successivo, che il parallelismo con la condizione universale dell'uomo contemporaneo gli è stato suggerito da Simone Pau, un personaggio che ha le funzioni di guida filosofica per Serafino, nella sua discesa agli inferi della modernità, il quale sostiene che è la vita a presentarsi sotto forma di situazioni grottesche, perciò sono grotteschi gli amici, le avventure. Serafino trascrive le sue sensazioni frammentando il romanzo in una serie di racconti, di regressioni continue. Il senso umoristico del racconto prevede che il personaggio e non le circostanze occupino uno spazio narrativo di primo piano, per questo egli si presenta secondo una fenomenologia caricaturale. Serafino è la somma di tanti frammenti che sono dispersi nel romanzo, a volte la macchietta appena stilizzata dell'operatore, a volte è lo scrittore che sente la sua dualità di essere un personaggio diviso, che vive due volte la sua mancata realizzazione.

Il doppio di Serafino è rappresentato dalla figura dello scrittore/narratore omodiegetico che compare come personaggio della storia che racconta. Egli interpreta la figura di un doppio creativo, alter ego di Pirandello, di un io scrittore/narratore, che si pone il problema della verità della storia narrata, se essa è stata rispettata da chi la racconta e da chi conferma di averla vissuta. Lo scrittore/narratore si pone il quesito se ha rispettato pienamente la "verità letteraria" della storia narrata. Serafino prende subito lo scrupolo di comunicarci quale sarà il suo compito di scrittore; all'inizio del romanzo, al primo capitolo, egli afferma: "Studio la gente nelle sue piú ordinarie occupazioni," e successivamente all'inizio del secondo capitolo "Soddisfo, scrivendo, a un bisogno di sfogo, prepotente. Scarico la mia professionale impassibilità e mi vendico, anche; e con me vendico tanti, condannati come me a non essere altro, che una mano che gira una manovella." Con gli anni Pirandello si accorge che la "verità" della storia non è una, ma tante quanti sono coloro che la vivono. La rappresentazione di questo contrasto resta il fatto vero della sua opera, che è, nella sua imprevedibilità, una cosa unica e che la fa apparire sempre diversa, indipendentemente dalla sua volontà. Egli si affida alla sua capacità nel definire la realtà per ciò che è e, per molti versi, per ciò che si crede di aver trovato nel definirla, per cui ogni sua rappresentazione si presta a vari piani di lettura. La realtà narrata, in seguito, la realtà

rappresentata, spesso sostituisce la realtà esterna, al punto però che non si è piú in grado di distinguere l'una dall'altra, quella vera da quella falsa.

L'autore riconosce nella maschera del narratore colui che recita la parte della voce narrante, la presenza di un altro che guarda se stesso (intento a leggere ciò che il suo personaggio scrive al suo posto), che non può cambiare la verità della storia narrata, in quanto questa appartiene alla realtà del personaggio che scrive, e che, se dovesse scriverla lui, quella realtà non sarebbe la stessa, perché se la vive, assieme a lui, non può raccontarla. La realtà narrata non è affatto casuale, è la somma tematica e strutturale delle figure che costituiscono il doppio, l'altro, l'estraneo che è in lui.[1] Ogni passaggio è un richiamo alla sua vita, ai motivi che lo spingono a vivere, nonostante tutto.

Pirandello utilizza un punto di vista soggettivo, attraverso la focalizzazione interna della realtà, che comporta una riflessione "metanarrativa" che dilata il romanzo; la realtà si forma secondo il punto di vista di Serafino, ma anche secondo il suo lettore preferito, il personaggio-narratore, che legge per noi quello che scrive. La storia raccontata è una parte della verità di cui Serafino narratore vorrebbe farci partecipi, mentre scrive il racconto, ci tiene informati su tutto quanto gli è accaduto. Per questo ricorre costantemente alle citazioni, a percorsi a ritroso, che ci dovrebbero informare sulla verità dei fatti. Per Serafino si pone il problema di narrare la realtà che egli prova, in modo da fissarla per sempre in un testo, egli crea la storia di tanti personaggi, ma anche la sua, quella del personaggio narratore, che la scrive.

Il doppio è presente in Serafino che si accinge a scrivere la storia, e nell'operatore che riprende la realtà fittizia del set cinematografico. Pirandello manda avanti quei personaggi che hanno una personalità simile alla sua, una doppia identità, di coautori della storia narrata, dopodiché raccoglie i dati e li esamina, e decide se inserirli nel racconto. I fatti realmente accaduti o i fatti di fantasia riportati nel testo non devono necessariamente fare riferimento alla realtà, essi rispondono alla verità della storia narrata, e non alla verità del fatto compiuto. La verità della storia raccontata vive nel testo scritto indipendentemente dalla realtà che ha coinvolto i personaggi; l'autore rivisita i fatti, i luoghi, e li descrive come li trova, inserendo delle tracce che segnalano il suo passaggio, sotto forma di correzioni o di rifacimenti, di citazioni che testimoniano quanto quelle realtà hanno segnato la sua vita.

Il desiderio di formare, di creare delle cose, con la scrittura, affascina Serafino, al punto che egli vive i ricordi come degli oggetti, delle immagini che egli è in grado di riprodurre, grazie

[1]Questo è frequente soprattutto nei romanzi: Mattia, e Uno, Nessuno.

ad esse egli si ri-vede come una cosa che consiste al di là del suo desiderio di raccontare, egli esiste attraverso un testo scritto. Egli sa che è oggetto di un esperimento e che tutto nel suo scrivere deve trovare una collocazione, anche a costo di apparire meno realistico ma piú vero, perché lui, i fatti, non si limiterà a narrarli, come farebbe uno scrittore qualsiasi, ma a mostrarli. Il suo desiderio è di mostrare i quadri delle scene come testi che si materializzano nella scrittura, e non soltanto sul set cinematografico, che vivono autonomamente dalla sua capacità di riportarli fedelmente. Questo gli permette di scoprire la realtà, l'immagine che egli ritiene della realtà, vedendosi oggettivato nella scrittura, in una forma "immateriale e pur vivente," che metaforizza la sua esistenza. Serafino rievoca la sua vita e la sua professione di operatore, in altrettante immagini metaforizzate di se stesso. La sua storia tende a diventare una realtà vissuta, e a trasformarsi in qualcosa di materiale e quindi ad acquistare una sua vita autonoma, vive nel testo, indipendentemente dalla sua volontà. Il tentativo di mostrare la storia attraverso la scrittura si rivela un'attività che lo porta a riconsiderare il suo doppio ruolo di scrittore e di operatore cinematografico.

Il doppio è vissuto in modo esemplare da Serafino, il quale, mentre si accinge a scrivere i quaderni, è osservato da una figura sosia, lo scrittore che lo osserva alle spalle, mentre scrive la sua storia, il romanzo e la storia del film "in pezzetti e bocconcini," intento a ricucire i fotogrammi della pellicola; in effetti egli mette insieme tante storie, la sua storia personale, la storia degli attori, e la storia del film. La narrazione è posta su vari piani, alterna testualità esterna, e intertestualità interna, percorsi e digressioni di chi si accinge a scrivere la storia, in una serie di raddoppiamenti dei ruoli, a volte come scrittore, a volte come narratore, come narratore di chi scrive. I ruoli dello scrittore e dell'operatore sono destinati ad intrecciarsi con quella dell'autore super partes, che mostra le storie man mano che i vari personaggi lo informano di quello che è capitato loro. Il problema è sapere se Serafino narra semplicemente la verità dei fatti, o se questi fatti gli sono narrati come se li avesse vissuti un altro, un personaggio sosia, che vive impassibile, al suo posto, oppure se tutto è inventato da un personaggio scrittore che ha in mente di farci credere che sia in procinto di "mostrarci" dei fatti accaduti ad un altro personaggio (che fa di professione l'operatore cinematografico). In ogni caso il raddoppiamento fra autore e scrittore e fra narratore e operatore è costante, e trova nella scrittura del libro la sua consistenza, anche se non è in grado di mostrare le scene con la stessa precisione di una cinepresa, sia dal punto di vista di chi descrive i fatti, di chi li ha vissuti, e sia diversamente da chi quei fatti li vorrebbe soltanto mostrare.

La storia narrata si contrappone alla storia vissuta dall'operatore, dagli attori del film, che diventa un oggetto di consumo, una pellicola. Serafino oppone la scrittura allo spettacolo-merce

del film, di cui egli vede il pericolo, in cui le macchine trasformano ogni elemento di vita in una "cosa" commerciale. Il rapporto di Serafino con la scrittura non è soltanto di trasformare se stesso, immedesimandosi in uno scrittore/narratore, ma di sublimare la propria vicenda in un'allegoria della modernità, in cui lo scrittore si pone al di sopra dei limiti imposti dall'industrializzazione dell'arte. L'attività dello scrittore si confà alla manualità dell'arte, esalta la singola creazione, e si oppone alla macchine-arte come fatturazione dell'arte in serie. Il suo lavoro artistico è di natura speculare, sia che egli operi con un occhio umano, sia che egli si confronti con l'obbiettivo della macchina, in entrambi i casi gli "occhi" condividono uno stato di silenzio comune, d'impassibilità, e di inettitudine di fronte alle scene che la realtà impone. L'occhio e l'obbiettivo costituiscono una sinestesia che Serafino scrittore non può fare a meno di provare nel suo doppio ruolo di scrittore-operatore, in cui egli sente il pericolo di essere sostituito come realtà fisica e artistica, e di essere ridotto ad una riproduzione meccanica. Il suo io non è piú il frutto di una depersonalizzazione psicologica, ma è testimone di una realtà oppressa, dimezzata, che rappresenta il contrasto fra la vita collettiva e la vita individuale; il sorgere di una collettività che è vista come un "meccanismo" che ingloba l'individuo, che ha continuamente "fame," al pari di una grande macchina di massa, che per Serafino è sinonimo di alienazione, al contrario di coloro che consideravano le macchine sinonimo di dominio (futuristi), di rivincita individuale (D'Annunzio), in grado di cancellare il passato, il ruolo dello scrittore, e dell'artista, come scrutatori dei sentimenti umani.

L'impiego meccanico e costante del doppio nel racconto mostra che l'autore, Serafino-operatore è intenzionato a travisare di proposito la storia, che vuole farcela "provare" per come è stata, anche se dovrà ricostruirla con la macchina da presa, "in pezzetti e bocconcini," fotogramma per fotogramma, senza intermediazione, come è vissuta da chi la vede. La trasposizione di un doppio creativo, scrittore/narratore pone il problema della verità della storia narrata, se essa sia stata rispettata da chi la racconta e da chi conferma di averla vissuta.

La coesistenza di due o piú esseri crea nel personaggio la sensazione di non essere padrone del proprio corpo. Serafino sente le diverse personalità che lo posseggono come non sue, come tante forme che manifestano la sua diversità. Egli come personaggio sperimenta l'allotropia pirandelliana, la coesistenza della propria "diversità" morfologica di essere uno, due, o tanti personaggi. Ciononostante egli è tenuto a confrontarsi quotidianamente con un corpo che vive tante personalità diverse, che scopre la coesistenza di una o piú nature umorali, che alterano il significato della realtà. Questi elementi convivono in forme fisiche e psichiche diverse tra loro, a volte sono riprese dall'operatore che rimane testimone dal "di fuori," e a volte da Serafino

narratore che narra dal "di dentro" tutte quelle realtà che soltanto chi vive la storia è in grado di provare.

Serafino vive un dissidio costante con la sua forma. Essa è sentita come una natura doppia, da un lato è tenuto a personalizzarla e, dall'altro, si predispone ad accoglierla, nel suo sentirsi diverso, come una qualità. Per evitare di essere assorbito nella massa sociale come un elemento vuoto, inutile, superfluo, egli accetta la realtà come essa è nel quotidiano. L'impossibilità di conciliare la realtà con la sua forma culmina in una rivolta sociale ed etica. In sordina rimane sempre lo spettro della follia, un espediente capace di proteggere l'individuo dagli attacchi di una società senza scrupoli.

Il rapporto fra scrittore e materia del romanzo è fluido e costantemente riproposto al lettore, si crea un rapporto ipertestuale, in cui la scrittura assume un nuovo valore: indica un testo in cui è superata la prerogativa tradizionale, la sua linearità; per cui le informazioni contenute non si presentano piú in una sequenza temporale, ma possono essere tutte contemporaneamente presenti in un sistema di associazioni, di digressioni, e rimandi interni e anche esterni al testo stesso. Per questo anche lo spazio e il tempo possono cambiare repentinamente, per esempio Serafino passa dal set cinematografico all'escursione a Sorrento, dalle riprese della storia d'amore fra Aldo Nuti e Varia Nestoroff agli attori del film; le scene presentano diversi piani di proiezione: quello interno del set, che riprende le scene del film, e quello esterno al film, in cui le scene sono dettate da intrecci psicologici, che finiscono per influenzare il film. Per esempio, la vicenda in secondo piano di Luisetta coinvolge l'integrità di Serafino e crea una digressione narrativa: Luisetta, figlia di Cavalena (uno scrittore fallito), amata da Serafino, ama Aldo Nuti. Luisetta però è pentita di aver sospettato che Serafino, non ricambiato, tramasse contro di lei. Serafino rifiuta la prospettiva romantica, quella di riconoscersi in un ruolo eroico a quanto accade, perché costata irrimediabilmente la vittoria delle macchine sui sentimenti, sull'uomo. In primo piano è posta la macchina cinematografica: essa è oggetto di ogni contestazione; l'esito del film dipende dall'operatore, dalla sua abilità tecnica nel riprendere le scene, ma dipende dalla macchina la vita del film. Serafino-operatore riprende costantemente l'azione del film, e distingue la sua storia da quella del film, in cui dovrà consumarsi l'atto finale. Questo nonostante l'intreccio dei sentimenti umani che gli attori portano con sé, e questo nonostante l'astio che Serafino nutre per la macchina, per tutto ciò che lo costringe ad essere un operatore, cioè ad essere totalmente disumanizzato: "Non è tanto per me l'antipatia, quanto per la mia macchinetta. Si ritorce su di me, perché io sono quello che la gira" (139).

Il doppio di Serafino si comprime nella sineddoche della mano alienata "che gira la manovella" ma che è la stessa che scrive il racconto. Queste due funzioni, alla fine del romanzo, sono gli unici elementi per identificare il personaggio, lo stesso che gira la manovella e che scrive il racconto. All'inizio della fatidica sequenza conclusiva a Serafino non rimane che costatare che ha, come operatore, svolto il suo lavoro, e che "Girare ho girato. Ho mantenuto la parola: fino all'ultimo" (213). La mano ha sostituito la voce, il corpo si è identificato con l'operatore. Questa sensazione era già apparsa in precedenza a proposito del troppo spazio concesso alla Nestoroff. Serafino si ricorda che deve restare impassibile all'azione, e si rifugia ancora in considerazioni basate sulla sineddoche della mano: "Non voglio lasciarmi prendere la mano da questa storia; voglio che lei, questa donna, mi resti davanti la macchinetta, o meglio, che io resti davanti a lei quello che per lei sono, operatore, e basta" (92). In un altro passo del romanzo, Serafino è ossessionato dalla presenza delle "mani," a tal punto che in un solo paragrafo "mani" è ripetuta nove volte (56). La dualità mano e corpo, è una costante di Serafino, l'operatore, e di Serafino, lo scrittore. Il romanzo è scritto come un diario, è costruito in lunghe sequenze separate ed unite secondo gli schemi tipici del montaggio, per questo la ripetizione riflette la caratteristica essenziale di una scrittura per il cinema, in un periodo storico in cui tutta la cultura sembra individuare nella macchina la forma della nuova rivoluzione culturale. Pirandello mostra attraverso i mezzi espressivi di un operatore cinematografico la vacuità delle forme che la nuova società industriale dispensa meccanicamente e la negazione dei valori autentici e profondi della vita.

Egli si rende conto che tutti, gli attori, i personaggi e gli operatori, sono parte di un sistema, che è definito dalle esigenze di mercato, che ha bisogno di nutrirsi di passioni, d'istinti, di sentimenti, di coscienza, di memoria, di valori, che trasforma tutto in merce attraverso "le macchine voraci," simbolo di un'affermazione industriale che sostituisce la vita, con un prodotto che è simulazione: "Per la loro fame, nella fretta incalzante di saziarle, che pasto potete estrarre da voi ogni giorno, ogni ora, ogni minuto? È per forza il trionfo della stupidità, dopo tanto ingegno e tanto studio spesi per la creazione di questi mostri, che dovevano rimanere strumenti e sono divenuti invece, per forza, i nostri padroni" (8). Serafino-operatore, la voce narrante, si prefigge di mostrare che la macchina ingoia la vita e ripaga l'uomo con una vita finta, che è una simulazione della realtà, che poi nella realtà scenica del film non è fittizia: nella scena finale della gabbia si svolge un doppio dramma: Aldo Nuti uccide veramente la Nestoroff, ed è sbranato dalla tigre, che, a sua volta, è anch'essa uccisa. Il tutto è ripreso dagli occhi impassibili, e silenziosi di Serafino e dell'obbiettivo di vetro. Serafino, che ha ripreso la scena, per il terrore sente che la voce gli "s'era spenta in gola, per sempre," e nonostante il successo del film, per la

curiosità morbosa suscitata dalla "volgare atrocità del dramma," è ridotto ad un "silenzio di cosa," e nonostante che ne abbia tratto un profitto economico, egli continuerà "solo, muto e impassibile – a far l'operatore." Per comunicare con gli altri uomini, che saranno destinati a ricevere "sicura ospitalità" nel suo silenzio, non gli resta che "una penna e un pezzo di carta," l'esercizio della scrittura. È qui che egli eserciterà il suo sdoppiamento. La scrittura appare quindi un estremo richiamo di riparazione a quanto accade sul set cinematografico, uno sfogo al groviglio di passioni che Serafino deve riprendere come operatore, e che ora, mentre scrive, si sente distante, tradito, da immagini che falsificano la realtà, e che soltanto l'impassibilità della macchina rende vive, come merce, per il mercato cinematografico, in quanto la finzione cinematografica qui è ironicamente stata sostituita da un vero omicidio suicidio.

Il rapporto fra autore e narratore introduce la presenza complessa di una nuova identità dell'intellettuale; l'alienazione a cui va incontro Serafino annuncia un uomo che si dibatte nella sua modernità. Serafino è il doppio di Pirandello che, come lui, si prodiga a mantenersi neutrale; egli possiede le qualità oggettive che lo mantengono al di sopra delle parti, condivide con lui la parte dell'autore che si accinge ad essere uno scrittore imparziale, con le stesse qualità di un narratore extradiegetico e onnisciente. Ma egli è solo, non forma una coppia con nessuno, nel riportare la realtà prevale sempre il punto di vista di chi è solo. Egli assume il ruolo di scrittore-narrante che "opera" all'interno del racconto, il suo, che ubbidisce a regole precise, assembla immagini, ma non inventa nulla. Serafino intrattiene un doppio rapporto con se stesso: egli scrive e racconta, egli è l'autore e la voce narrante.

Pirandello chiama in causa un ipotetico scrittore, che è anche un lettore severo, che interpreta la voce narrante, al pari di un "altro" scrittore che è disposto a mettersi costantemente alla prova con il suo doppio. Come scrittore ricorre all'impiego frequente di digressioni, di frequenti appelli al lettore, ma soprattutto il ricorso alla metanarrazione, di una narrazione che parla della narrazione, che tende a riflettere su se stessa, lo scrittore, che commenta il suo compito, la sua storia, e la sua scrittura. Lo sdoppiamento scrittore-voce narrante si compie sia nell'autore che gioca a fare il narratore, sia nel narratore che scrive e legge il racconto. L'autore e la voce narrante sono rappresentati all'interno del testo con le loro doppie personalità, entrambi non possono e non vogliono nascondersi alla curiosità del lettore. Sia l'autore sia il personaggio della voce narrante sono coscienti del loro ruolo, essi condividono lo stesso destino, e sono sovrapponibili. L'autore gioca con la voce narrante, come farebbe un capocomico, costruisce per lui la parte del narratore che racconta di se stesso, senza eliminare il doppio che vive in lui. Il personaggio narratore è accompagnato da un altro ipotetico personaggio, un personaggio-autore, un sosia che vive al suo posto l'esperienza creativa. Questo nuovo personaggio assume la figura

del doppio che vede se stesso scorrere la realtà, in maniera distaccata ed estranea: egli è "il forestiere della vita," "colui che ha capito il gioco" e che si rifiuta di assumere la sua parte e osserva gli altri presi nella "trappola" con un atteggiamento umoristico (filosofia del lontano).[2]

Questa figura descrive lo stato paranoico di Serafino, rappresentato da un io che si scompone nella vita, e che l'autore ricompone attraverso la scrittura del racconto. Serafino Gubbio apprende dall'amico Simone Pau che la superiorità dell'uomo rispetto agli altri esseri animali sta nella difesa del "superfluo," nei bisogni superflui degli uomini prodotti dal desiderio e dall'intelligenza. Il corrispettivo doppio di Serafino-narratore-operatore è da vedersi come un ulteriore doppio "superfluo" che causa la sua infelicità, e quella di tutti gli uomini, al punto che egli vuole vivere come una cosa, come un animale, ma possibilmente senza un doppio: "come un lumacone ignudo." Egli vede nel suo mutismo, nell'indifferenza e nell'immobilità che caratterizzano la sua vita una situazione che culmina nell'estraneità, piú totale: "Io mi salvo, io solo, nel mio silenzio, che mi ha reso cosí – come il tempo vuole – perfetto. Non vuole intenderlo il mio amico Simone Pau, che sempre piú s'ostina ad annegarsi nel *superfluo*, inquilino perpetuo di un ospizio di mendicità" (212). Simone Pau crede di essersi liberato d'ogni superfluo, del minimo necessario per vivere, privandosi di tutte le comodità ma non s'accorge che, proprio all'opposto, riducendosi cosí, egli s'era annegato tutto nel superfluo, e che non vivendo d'altro "rivela la superfluità della vita stessa." In questa pagina finale del romanzo il mutismo di Serafino è anzitutto il risultato della follia imposta dalle macchine, e rappresenta paradossalmente la *salvezza*, una difesa, una chiusura dell'individuo traumatizzato dall'assurdità della vita moderna. Serafino divenendo alienato come è alienata la realtà, egli, nel suo "silenzio di cosa" è, paradossalmente, *perfetto*. In questa sintesi c'è anche tutta la sua personalità di scrittore, ora che esprime una scrittura perfetta, muto, non vive d'altro, "perché in questo modo, rivela la superfluità della vita stessa" (37). La figura dello scrittore rappresenta la parte disumanizzata dell'uomo, nella quale le macchine hanno trionfato, privando ora Serafino della parola, di tutto quello che lo contraddistingue come uomo: "Ora basta. Voglio restare cosí. – solo, muto e impassibile – a far l'operatore. La scena è pronta? – Attenti si gira."

In questo romanzo Simone Pau è un personaggio ipotetico, a volte inattendibile, che si presta a figura di filosofo svanito, ci sorprende per le sue dichiarazioni inquietanti con Serafino: "Scusa, e come so io del monte, dell'albero, del mare? Il monte è monte, perché lo dico: *Quello è un monte.* Il che significa: *io sono il monte.* Che siamo noi? Siamo quello di cui a volta a volta ci

[2]Guido Baldi, Pirandello e il Romanzo. Scomposizione umoristica e "distrazione" (Napoli: Liguori, 2006) 212.

accorgiamo. Io sono il monte, io l'albero, io il mare. Io sono anche la stella, che ignora se stessa" (10). In questa preoccupazione escatologica Serafino cerca di stabilire ciò che ha un senso proprio e ciò che in prospettiva è visto con un senso doppio, un altro senso latente, diverso dal senso originale, che condiziona le nostre azioni. In questo rapporto ognuno condivide un progetto uomo che oltrepassa il progetto della natura: l'uomo è interprete di una fase passiva e di una fase attiva, quella di cedere al proprio istinto e quella di personalizzare la vita sulla terra secondo i propri desideri, per lasciare un'impronta indelebile all'umanità.

Pirandello è ossessionato dal significato terrestre ed extraterrestre dell'uomo e dell'umanità. All'interno dei suoi romanzi navigano sfere d'intellettuali che esprimono il sintomo di una malattia che spinge l'uomo a riflettere sulla sua condizione terrestre. In sostanza nei romanzi permane una preoccupazione generale, la constatazione che la terra non è stata fatta per gli uomini e neppure per gli animali. Serafino scopre il "superfluo" che lo tormenta, che lo spinge ad interrogarsi senza risultato sul significato delle cose e della sua esistenza. Una vita che egli vede realizzabile in un mondo irreale, che può consentirgli un'altra occasione, che spera migliore. Questa sensazione lo spinge a strafare, e ad allontanarsi dalla sua condizione. Come uomo non si associa completamente con la natura, nel senso romantico di sofferenza e d'infelicità, come armonia o disarmonia, perché rimane legato al lato superficiale e storico delle cose, a quanto esse incidono nel suo rapporto con la realtà.

Il protagonista rimane un borghese alla deriva che come Simone Pau ha rinunciato ad ogni bene materiale per vivere come "un lumacone ignudo." In questo atteggiamento anticonformistico si cela un segno di estrema distinzione "borghese" della rivolta, intesa come separazione dalla massa, come emancipazione dei valori etici e sociali, di uno spogliarsi a nudo per un minimalismo etico, che mostra che anche nudo l'uomo "s'era annegato tutto nel superfluo," in quel segreto tormento di cui Serafino Gubbio e Simone Pau hanno tanto discusso, senza intendersi. Serafino constata con stupore di essere

> incerto della via, incerto di tutto, nel vuoto orrore delle vie deserte, piene di strane ombre vacillanti nei radi riverberi rossastri dei fanali, ad ogni soffio d'aria, sui muri delle vecchie case, pensavo con terrore e con nausea alla gente che dormiva sicura in quelle case e non sapeva com'esse apparissero di fuori a chi errava sperduto per la notte, senza che per lui ce ne fosse una, ove potesse entrare. (12-13)

Serafino ricerca una realtà accettabile, non piú compromessa dalle proprie azioni, che lo aiuti ad esprimere tutta la sua personalità, che è una personalità, a volte rarefatta, sempre interessata ai fatti del quotidiano, anche quando nello smarrimento si rifugia in uno spazio sperduto.

Il doppio di Serafino presenta forme allotrie, grottesche, che fuoriescono a sua insaputa. In questo processo il suo doppio non appare come un'unica forma, ma assume quella che di volta in volta gli altri vedono in lui. Egli è quello che gli altri credono di vedere in lui. Il suo corpo è di volta in volta l'immagine di un estraneo che egli ospita, un altro sé che non conosce. Il suo corpo diventa una figura allotriomorfa, non ha una forma propria, esiste in quanto è una forma malleabile. Serafino finisce per ritrovarsi diverso dalla realtà che lo ha generato. Egli muta secondo la realtà che percepisce, perché noi "siamo quello di cui a volta a volta ci accorgiamo" di essere, e "che ciò che noi conosciamo di noi stessi non è che una parte e forse piccolissima, di quello che siamo."[3] E questa sensazione aumenta ancora di piú l'inconsistenza della propria realtà, e matura l'idea che l'unica cosa certa è l'incertezza della realtà. Il dubbio che ciò che noi conosciamo non è che una piccolissima cosa di quanto il mondo può offrirci.

Il vero protagonista è ancora l'uomo, che sulla duplicazione della propria immagine ha speso e spende gran parte delle proprie energie vitali. Il gioco del doppio accosta e giustappone, in un suggestivo intreccio di rispecchiamenti, le figure salienti dell'autorappresentazione, appunto maschere, fantocci, replicanti, ma anche ombre, tutte immagini significative unite dall'obbiettivo della cinepresa, nell'occhio fotografico di Serafino, che osserva impassibile, e coglie le tracce, restituendo quadri, storie, per immagini antropologicamente significativi, inscindibili dalla sua professione e dalla sua vita. Il mondo naturale, la tranquillità della vita quotidiana, si oppone alla realtà artificiale, costituito dal set cinematografico, tutto finto l'ospizio, la gabbia, la giungla, tutti luoghi simbolici che rimandano ad una pratica di un'arte emergente intesa come profonda esperienza di vita.

Le figure che egli assume descrivono tutti quei particolari che lo disturbano, che lo obbligano a ricorrere a forme di censura piú o meno esplicite. Le figure del doppio si avvalgano di questo contrasto, da un lato servono a dire tutto e subito, dall'altro nascondono la verità, operano un depistaggio continuo della storia narrata, per difendere dal "di fuori" quello che non è possibile raccontare dal "di dentro." Il personaggio-narrante trasforma questa sua necessità in una ricchezza narrativa, di dettagli, di circostanze, con un linguaggio fatto di torsioni e di anacoluti, talvolta per fissare l'evento in termini plastici utilizza il dialetto, talvolta per fissare l'azione ricorre ad iterazioni onomatopeiche, o a neologismi, per indicare il luogo e l'ambiente in

[3]Pirandello, "L'Avemaria di Bobbio," La Rallegrata, NA, volume I, tomo i (Milano: Mondadori, 2001) 507.

cui vive. Per esempio è significativo che Pirandello abbia intitolato con un richiamo onomatopeico il terzo quaderno dei Quaderni: "Pò, pòpòòò, pòòò …" che è il rumore del motore della cinepresa. Immediatezza e vicinanza con l'ambiente sono due requisiti che la voce narrante richiede al lettore (cfr. anche in Mattia, il titolo del VI capitolo, dato dalla pallina della roulette che fa: "Tac tac tac …").

Il personaggio che scrive, la voce narrante, possiede un senso allegorico della vita che tende a separarlo dalla realtà, per cui vede la sua vita come una scissione da una realtà precedente, dalla quale è escluso, alla pari di un essere diverso che non si sente concepito per essa. Il senso allegorico culmina sempre in una separazione della realtà: nel momento in cui s'inizia a parlare di una cosa, in effetti, la cosa è già un'altra, la sua descrizione costituisce i caratteri della sua estraneità. Ogni racconto è una *fabula*, composto da un intreccio narrativo che rimanda ad un senso nascosto, allegorico appunto, separato, diverso da quello che è in realtà. Il personaggio vive una realtà rovesciata, perché è condannato a vedersi sempre "altro da quello che appare."[4] In questo Serafino è interprete di una visione moderna, che fa del mancato collegamento con la realtà, una condizione di approfondimento per comprendere il suo disagio esistenziale. Il risultato è l'isolamento, tipico dell'eroe moderno, complesso e non facilmente decifrabile, perché volubile e inconsistente; a differenza dell'allegoria antica, che pur nella sua complessità è scontata, i personaggi rispondono a codici o a strutture sempre decodificabili. Nei romanzi questi elementi strutturali lasciano intravedere che il gesto estremo, per esempio, il suicidio, è provocato sempre da un momento di approfondimento, e di maturazione.

Pirandello vive e scrive. Nei suoi romanzi scrive e vive la vita dei suoi personaggi, ma anche la sua. Egli vive il ruolo di chi vive alle spalle dei suoi personaggi, di chi vede e sente tutto. La sua scrittura si avvale di uno sdoppiamento continuo e permanente dell'esperienza personale che trasforma i fatti quotidiani, l'attualità, in significati contraddittori e polivalenti. Egli vede se stesso allo specchio, vede se stesso nel ruolo di autore, un altro, al pari di un personaggio allegorico, che rappresenta l'intellettuale moderno, un uomo che soffre per la dissolvenza della sua realtà. Egli è talmente abituato a ritrarre l'alienazione prodotta dallo sguardo altrui, che trasmette questa qualità a tutti i suoi personaggi. Egli si sdoppia continuamente in loro, e assieme a loro, può offrirsi il piacere di evadere dal quotidiano, di essere ovunque nel mondo, come un Belluca qualsiasi.

I personaggi pirandelliani guardano alla scrittura e all'espressività come a un percorso identitario, psichico-emotivo, che permette loro in qualche modo di realizzarsi. Per Serafino la

[4]Giancarlo Mazzacurati, Pirandello nel Romanzo (Torino: Einaudi, 1993) 222.

scrittura ha la capacità di fare comprendere la propria voce, di mettere in moto verità recondite, sentimentali, umorali, perciò Pirandello si pone, rispetto a lui, in una dimensione maieutica, di ascolto. Egli non possiede la verità ma si impegna a "mostrarla" estraendola dall'animo dei suoi interlocutori; in questo modo anche se non ha talento o vocazione può lavorare con la scrittura per riacquisire fiducia in se stesso. Il desiderio di raccontare è motivo di scoprire il proprio mondo, la propria realtà. Forse cosí si spiega il motivo per cui Serafino, e altri personaggi pirandelliani, si cimentano nella scrittura, scrivono romanzi, non solo spinti dal desiderio di confezionare romanzi, e di fare carriera nei mestieri della scrittura, ma soprattutto per ragioni piú profonde, che vanno al di là di una produttività tangibile: è un sintomo del disadattamento psichico e la scrittura rappresenta uno strumento per stare meglio, per ritrovarsi, e in cui riporre le proprie speranze. Pirandello ha il merito di non possedere la verità ma solo di saperla portare alla luce estraendola dall'animo dei suoi personaggi.

Il contenuto dell'opera d'arte è condivisibile in negativo o in positivo, ma non è separabile dal testo. I motori di ricerca sono culturali, estetici e filosofici, e sono dettati da movimenti trasversali, capaci di riprodursi e di sovrapporsi in una versatilità drammatica, al punto da rispecchiare il tema principale della ricerca pirandelliana della verità: al pari dei "sei personaggi" non pre-avvisati ad approdare su questa terra ciascuno di noi deve lottare finché ha un minimo d'energia per migliorare la propria vita, anche sfidando il concetto religioso di destino e di predestinazione.

Capitolo IV

Il doppio nel teatro

4.1 Il doppio nelle opere derivate.

Le opere teatrali si distinguono in opere derivate e in opere non derivate da novelle, e in opere originali. Per individuare le fonti delle opere derivate si è costretti a citare tutte le opere "siciliane," in quanto sono tutte legate tra loro da un vincolo culturale con la terra d'origine. In queste opere il doppio si vuole socialmente riconosciuto; per esempio, si vede nella parte del marito cornuto, della moglie adultera, dell'amante tradito, in tutte quelle parti che si hanno al cospetto degli altri. I personaggi intendono modificare il codice etico della società, e a volte, le soluzioni cui tendono sono talmente imprevedibili, che anche l'autore ne rimane sorpreso per non averci pensato prima.

Il concetto principale dell'opera di Pirandello è l'umorismo, da questo principio si forma il convincimento che la vita è una finzione simile a quella che si svolge in teatro, per cui il passaggio dalla narrativa al teatro avviene senza traumi, per via naturale, in quanto ogni novella, ogni tematica di Pirandello contiene di per sé un elemento di "teatralità" che riprende i suoi concetti estetici, il rapporto tra realtà e finzione, tra vita e forma, tra persona e personaggio, tra normalità e anormalità.

Pirandello ha scritto complessivamente 43 opere teatrale, di cui almeno 28 sono derivate direttamente da novelle o da episodi di narrativa, oppure da scenari veri e propri inseriti nelle trame dei romanzi. Per questo elenco mi sono avvalso dei dati riportati da Giovanni Macchia: Luigi Pirandello, Novelle per un Anno, e Maschere Nude (Milano: Mondadori, 2001).

Opera teatrale derivata (Data della prima stesura)	Fonti narrative
La Morsa (1910)	Primo dramma di Pirandello, scritto nel 1898 col titolo "L'epilogo," che si ispira per il soggetto a "La paura" (1897).
Limoni di Sicilia (1910)	"Lumie di Sicilia" (1900)
Il Dovere del Medico (1913)	"Il gancio" (1902), poi intitolato "Il dovere del medico" (1911).

La Ragione degli Altri (1915)	Caso unico di derivazione a rovescio, non da un'opera narrativa al teatro, ma il contrario. La prima redazione del testo teatrale riporta il titolo di "Il nibbio" (1896), invece il romanzo Suo Marito, dal quale è tratto il testo teatrale fu scritto nel 1909 e pubblicato nel 1911. La prima rappresentazione è del 1915, con un nuovo titolo (provvisorio) di "Se non cosí." In questo caso la rappresentazione è posteriore al romanzo. I rapporti esistenti fra il testo teatrale e i due testi narrativi precedenti s'intrecciano in maniera complessa con la novella "Se non cosí." Il personaggio principale nel romanzo è incerto nello scegliere fra due titoli: "Il nibbio" e "Se non cosí," e infine la sua scelta ricade sul soggetto di una precedente novella "Se non cosí."
Pensaci, Giacuminu! (1916) Pensaci, Giacomino! (1917)	"Pensaci Giacomino!" (1910) Per la tematica: Il Turno (1901).
Liolà (1916)	La sceneggiatura è tratta dai capitoli IV e V de Il Fu Mattia Pascal (1904), e "La mosca" (1904), ma la trama si trova anche nel Taccuino di Harward (1897-1902), nella sezione che riguarda "Soggetti di novelle."
'Agiarra (1909) La Giara (1925)	"La giara" (1909)
'A Birritta cu 'i Ciancianeddi (1916) Il Berretto a Sonagli (1917)	In parte tratto da "La verità" (1912) e da "Certi obblighi" (1912).
Il Piacere dell'Onestà (1917)	"Tirocinio" (1905)
Cosí è (se vi pare) (1917)	"La Signora Frola e il Signor Ponza, suo genero" (1917)
La Patenti (1917) La Patente (1918) vers. Italiana	"La patente" (1911)
Il Giuoco delle Parti (1918)	"Quando si è capito il giuoco" (1913)
Ma non è una Cosa Seria (1918)	"La Signora Speranza" (1902) e "Non è una cosa seria" (1910)
L'uomo, la Bestia e la Virtú (1919)	"Richiamo all'obbligo" (1906)
Come Prima, Meglio di Prima (1919)	"La veglia" (1904)
Tutto per Bene (1920)	"Tutto per bene" (1906)
La Signora Morli, Una e Due (anche Due in Una) (1920).	"Stefano Giogli, uno e due" (1909) " La morta e la viva" (1910)
Sei Personaggi in Cerca d'Autore (1921)	"Personaggi (1906), "La tragedia di un personaggio" (1911) "Colloqui coi personaggi" (1915)
L'Imbecille (1922)	"L'imbecille" (1912)
L'Altro Figlio (1923)	"L'altro figlio" (1905)
L'Uomo dal Fiore in Bocca (1923)	"Caffè notturno" (1918), poi con il titolo "La morte addosso" (1923).

La Vita che ti Diedi (1923)	"La camera in attesa" (1916) "I pensionati della memoria (1914)
Ciascuno a suo Modo (1923)	La sceneggiatura, l'intrico e i personaggi sono tratti da un episodio del romanzo Si Gira. (1915).
Sagra del Signore della Nave (1924)	"Il signore della nave" (1916)
L'Amica delle Mogli (1926)	"L'amica delle mogli." (1894)
Bellavita (1926)	"L'ombra del rimorso" (1914)
La Nuova Colonia (1928)	La sceneggiatura è tratta atto per atto e scena per scena dal romanzo Suo Marito, (1911), con il titolo "L'isola nuova."
Questa Sera si Recita a Soggetto (1930)	La sceneggiatura prende spunto da un canovaccio di "Leonora, addio!" (1910), mentre le scene sono libere e spontanee.
O di Uno o di Nessuno (1929)	"O di uno o di nessuno" (1912 e 1925)
La Favola del Figlio Cambiato (1932)	"Il figlio cambiato" (1902)
I Giganti della Montagna (1933)	Derivata dal mito teatrale della "Favola del figlio cambiato." Gli atti II e III, si riferiscono al racconto leggendario, "Lo Storno e l'Angelo Centuno" (1910), e sono tratti dalla novella omonima.
Non si sa Come (1934)	Sceneggiatura teatrale che racchiude frasi e situazioni prese in prestito contemporaneamente da tre novelle: "Nel gorgo" (1913), "La realtà del sogno" (1914) e "Cinci" (1932).

Di tali opere sono state scelte quelle che contengono maggiormente la tematica del doppio. Alcune di queste sono state scritte prima in dialetto siciliano e poi in italiano: Il Berretto a Sonagli, La Morsa, Pensaci Giacomino!, Liolà, e altre; soltanto in italiano: L'Uomo, la Bestia e la Virtú, L'Uomo dal Fiore in Bocca, Il Dovere del Medico, Tutto per Bene, Il Piacere dell'Onestà, Bellavita, Il Gioco delle Parti, Ma non è una Cosa Seria, L'Amica delle Mogli, Cosi è (se vi pare).

Queste commedie hanno in comune personaggi, usi e costumi borghesi, e sono scritte, o recitate, in un dialetto borghese, siciliano, un linguaggio ibrido che appena corretto, diventa lingua italiana. Questo aspetto è quanto mai evidente in Lumie di Sicilia (1910): la prima parte della novella è ambientata in Sicilia e l'altra a Roma, e tratta in siciliano rustico/borghese l'amaro idillio fra Sina Marnis e Micuccio. Nella traduzione le opere derivate da novelle "siciliane," appaiono troppo italianizzate, perdono il forte contrasto geografico, culturale e linguistico che esisteva fra la Sicilia e il "continente." La versione "italiana," di queste opere, se confrontata con quella "siciliana," appare pulita, troppo educata per esprimere le sbavature agresti di alcuni personaggi siciliani, che sono legati prima di tutto alle radici della loro terra. Liolà è scritta in un dialetto siciliano, vernacolare, puro, legato alla parlata di Girgenti, ma non subisce l'influenza di un idioma borghese, raffinato.

La fonte primaria di queste opere è costituito dal corpo delle novelle, da cui Pirandello estrapola i temi, i dialoghi e le didascalie. Le opere teatrali riportano una moltitudine di citazioni che sono estrapolate da novelle e saggi, attraverso le quali si riconoscono le tematiche, e la visione filosofica (Weltanschauung) della realtà pirandelliana. Dalla forma narrativa alla forma teatrale il doppio assume un aspetto prettamente umoristico, non è piú rappresentato in senso psicologico: al dialogo interiore con un possibile io alterato, o un io diverso dal narratore, che si scompone in tanti frammenti, il doppio si avvale anche delle tecniche teatrali, lo sdoppiamento di scene, quadri, azioni, gesti, che si ripetono, e si sovrappongono, in cui si alternano personaggi e attori: personaggi che sono caricature di se stessi, ridotti a venire alla luce e a mostrarsi nudi, per quello che sono, uomini traditi, perdenti, disonesti, che pagano a caro prezzo le loro debolezze, il loro disagio di essere inadeguati a vivere nell'apparenza.

In queste opere la Sicilia è presente come fonte tematica e non soltanto come luogo geografico e culturale. All'inizio della sua carriera teatrale la produzione artistica di Pirandello si costruisce attorno alla "sicilianità" delle sue opere, come ne L'Epilogo (1898), e ne La Morsa (1910). Una sicilianità filosofica che oltrepassa i ristretti confini della tematica siciliana, e del dialetto. Come nota Leonardo Sciascia, il rapporto terra-testo è parallelo ai contenuti singoli, i quali sono descritti nel testo come se fossero veri, vivi, parte di un'altra terra che imita quella siciliana.[1] La presenza insulare mette in luce una visione della realtà derivata da costumi siciliani e principi atavici, costituita da fatti di vita quotidiana, che Pirandello riporta a memoria, o tramite l'aiuto di personaggi pittoreschi, al pari di maschere moderne, che arricchiscono il repertorio folclorico dei "mimi" siciliani.[2] Ma queste opere si distanziano dal repertorio "classico" degli antenati siciliani e finiscono per assumere una versatilità universale, in quanto esprimono sentimenti e tematiche che vanno oltre i confini dell'isola.

La Morsa, atto unico, venne rappresentato per la prima volta nel 1910;[3] ma in realtà risale al 1892, ed è la rielaborazione di una precedente novella e di una precedente prova scenica risalente agli anni 1897-1898 dal titolo "L'epilogo." Lo schema del dramma è apparentemente

---

[1]Leonardo Sciascia, La Corda Pazza. Scrittori e Cose della Sicilia (Torino: Einaudi, 1970) 47

[2]Francesco Lanza, Mimi Siciliani (Milano: S. Sciascia, 1928); e la raccolta del XVIII° Avvenimenti Faceti di Sicilia, pubblicato nel 1883 da Giuseppe Pitrè, reperibile nella biblioteca di Bologna. Oggi l'Opera dei Pupi siciliana trova una delle sue collezioni fedeli nella collezione di marionette, burattini, ma anche fondali, teatrini, oggetti di scena raccolti in tutto il mondo da Antonio Pasqualino e dalla moglie danese Janne Vibaek. Con allusione al MOMA di New York, il nuovo museo si chiama Mima, acronimo di Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, presso la nuova sede nell'Hotel de France di Palermo.

[3]Luigi Pirandello, La Morsa (Milano: Mondadori, 2001). Questa prima opera fu pubblicata nel 1898 con il titolo La Morsa, sulla rivista Ariel, e poi nel 1926 a Firenze, da Bemporad. Venne portata in scena a Roma da Nino Martoglio nel 1910, con un nuovo titolo, L'Epilogo. La prima stesura riporta la data del 1892, che anticipa di molti anni la decisione di Pirandello di essere un drammaturgo a tempo pieno.

naturalistico-borghese: Andrea Fabbri ha sposato Giulia, una donna molto ricca. Andrea, per non doversi vergognare della ricchezza di Giulia, s'impegna tutto nel lavoro perché vuole creare un benessere economico degno della moglie. In questo modo però egli viene meno a quell'amore e a quella vita che Giulia aspirava, al punto che la spinge inconsapevolmente all'adulterio. Andrea scopre il tradimento della moglie e si trasforma in accanito inquisitore. Caccia di casa la moglie, le toglie i figli, e la tortura. Quest'opera anticipa alcune tematiche che saranno alla base dei drammi pirandelliani successivi, specialmente il mito sociale dell'onore in una società siciliana post-risorgimentale di fine Novecento. Giulia vive il dramma di una moglie che preferisce la morte alla certezza che il proprio marito possa aver scoperto la sua infedeltà. In questo caso gli amanti, Giulia e Antonio, non sapranno mai se sono stati visti abbracciati da Andrea Fabbri. In questo dramma è il marito che inizia a torturare i due amanti con delle insinuazioni ambigue, fornendo allusioni mascherate, con una malizia diabolica. Il dubbio è il peggiore dei mali. Questo è l'aforisma pirandelliano che attanaglia i giovani amanti. Giulia comincia a scomporsi, perde la calma, e suo marito, attraverso uno spietato e inesorabile ragionamento, la spinge verso la confessione e al suicidio. Dopo di ché si rivolge verso l'amante e l'accusa di esserne colpevole: "Tu l'hai uccisa" (37). Un'accusa infondata vale piú della verità, in quanto rappresenta in termini di opinione la volontà espressa dagli altri. Andrea Fabbri è il tipico personaggio del teatro pirandelliano: in apparenza impassibile, enigmatico, un ragionatore flemmatico, che è mosso da un'incontenibile passione. Egli incarna la vendetta dell'uomo mite, tradito, e che preannuncia l'arrivo di una serie di grandi personaggi, da Leone Gala a Enrico IV.

Il triangolo verista-borghese, marito-moglie-amante, è sconvolto: ciononostante Pirandello evidenzia che i confini tra colpevolezza e innocenza, tra dubbio e certezza, tra verità e menzogna, tra condanna e punizione non sono mai netti. I personaggi acquistano personalità multiple, in particolare Giulia, moglie e poi amante, "carnefice" e vittima di se stessa, al pari di Andrea Fabbri, marito e poi inquisitore implacabile. Il dramma pirandelliano dimostra che i personaggi una volta usciti dal loro guscio borghese assumono dei ruoli che li opprimono ancora piú di quelli che la società aveva imposto loro. Inoltre viene messo in risalto, attraverso il fitto e concitato dialogare dei personaggi, che piú parlano e meno si comprendono, ognuno chiuso nel suo "universo."

Il Dovere del Medico (1902) derivato dall'omonima novella, presenta il caso di un tradimento coniugale: Adriana Montesani moglie di Tommaso Corsi vede la sua felicità interrompersi allorché il marito viene portato a casa ferito da un colpo d'arma da fuoco. A soccorrere Tommaso è il dottor Tito Lecci che, non riuscendo a nascondere tutto il suo imbarazzo alle domande di Adriana, attribuisce la ferita all'esito infelice di un duello. Ma

successivamente Adriana prende conoscenza della verità del fatto: Tommaso è stato sorpreso dal Procuratore del Re, insieme alla propria moglie, in flagrante adulterio. Per difendersi Tommaso è stato costretto a uccidere il marito tradito, ed è rimasto ferito. Dopo questa scoperta attorno alla figura di Tommaso si dipana una complessa trama di reazioni emotive e di giochi mentali: Adriana non può accettare l'idea di convivere con un marito fedifrago, giudicando il fatto come una scappatella "una debolezza, nella quale nessuno uomo forse sa o può guardarsi dal cadere;" come moglie si trova a fronteggiare i giudizi severi di condanna morale di sua madre e della società: il dottor Tito Lecci, invece, vede la possibilità di aumentare la sua fama per aver salvato uno stimatissimo cittadino. Tutta questa serie di congetture e interessi personali, offre a Pirandello l'occasione di formulare il doppio in termini paradossali. Il capovolgimento del dramma, da veristico-borghese a umoristico avviene una volta che Tommaso ormai guarito dalla ferita, deve affrontare un processo per omicidio. Tommaso appare un altro uomo, non piú sicuro di sé, assume un comportamento assurdo: incolpa il dottore Tito Lecci di avergli salvato la vita, ora che dovrà affrontare un processo e che sicuramente sarà condannato e dovrà andare in prigione. Tutto questo perché il medico, compiendo il suo dovere, si è reso colpevole di avergli salvato la vita. Nella sua difesa Tommaso vede l'inutilità del dovere del medico visto che lo ha restituito ad una vita che non è piú sua, ma del magistrato giudicante. "Il dovere del medico" non è valso a nulla perché egli sarà condannato lo stesso. Il finale, in sé perfino assurdo, è raccapricciante, Tommaso nel difendersi dalle accuse compie uno sforzo che gli fa riaprire la ferita, e quando il dottore si muove per assisterlo, Tommaso lo respinge. Con lucida rassegnazione il dottore non interviene: "Ha ragione. Hanno sentito? Io non posso, non debbo" (101). Il destino di Tommaso è segnato. Il medico non compirà il suo dovere.

Il personaggio pirandelliano si contrappone al suo doppio, Tommaso Corsi una volta scoperto, non ha piú la maschera sociale del marito, stimato e influente, ma ha assunto per tutti la maschera dell'omicida. Pirandello mira al superamento dell'idea borghese dell'adulterio. Dopo essersi sbarazzato del marito della sua amante, Tommaso scopre la presenza in sé di un essere diverso da quello che gli altri vedono in lui. Egli non s'identifica piú con il suo ruolo sociale, e sorprende tutti, rinunciando al desiderio di rifarsi una nuova vita. Egli persegue una rivincita morale e intellettuale, un risarcimento che non è materializzabile con la condanna sociale. Questo atteggiamento è tipico dei personaggi pirandelliani, i quali, come Tommaso, si sottraggono alla legge, chiedono rispetto per la loro situazione, perché vivono la loro alienazione non in termini oggettivi ma logici. La rinuncia del dottor Tito Lecci a richiudere la ferita risponde al desiderio di Tommaso di fare giustizia di se stesso. Per avere mancato al suo "dovere" Tito Lecci non sente alcun senso di colpa, ma è Tommaso, che si erge al disopra della

società, che si difende attaccando, per contraddire gli altri. Egli non accetta quello che è divenuto ora per gli altri, un diverso, un essere separato dalla realtà, che non rientra nella maschera che gli altri vedono in lui. Egli s'ostina paradossalmente ad imporsi con una nuova forma, allo scopo di eliminare l'"altro" dal proprio discorso, l'amante, in quanto ora egli è visto come un omicida. Al dottor Tito Lecci non rimane che assecondare Tommaso Corsi, ed assumere la parte che tutti si aspettano da lui, per essere poi reintegrato nella sua funzione di medico, in termini etici ed economici.

L'Uomo, la Bestia e la Virtú (1919) derivato dalla novella "Richiamo all'obbligo" (1906). Il titolo riassume tre modelli morali: l'uomo, che è il "trasparente" Professor Paolino, la bestia, che è il violento ed irascibile Capitano Perella, e la virtú, che è la signora Perella, moglie "trascurata" del Capitano. La signora Perella, amante del professore Paolino, è ora incinta di quest'ultimo; per salvare l'onore e la dignità di donna "virtuosa," costringe il proprio marito (che convive con un'altra donna), per una notte, a un incontro erotico per rimediare alla sua dignità di moglie. Situazione difficile ed improbabile. Una moglie chiede il reintegro della sua dignità di sposa e di madre. Pirandello ricorre al mezzo afrodisiaco, che "costringe" il marito a compiere l'atto riparatore (cinque volte in una sola notte!). Tanti quanti sono i vasi di gigli esposti sul davanzale per testimoniare l'avvenuto recupero della sua virtú. Nella novella, dalla quale l'opera teatrale è derivata, Pirandello aveva scelto come segnale convenzionale il fazzoletto: Paolino Lovico "vide stesi al cordino, oh Dio, oh Dio, oh Dio, uno … due … tre … quattro … cinque fazzoletti!" [4] invece del vaso di gigli, molto piú teatrale e simbolico, per significare la riconquistata purezza di madre e di moglie della signora Perella. Il tema dell'incontro erotico è narrato in forma esplicita, di necessità, nella novella, mentre nella forma teatrale la necessità dell'incontro si trasforma in una farsa coniugale, in cui prevale il diritto di una moglie a legittimare la prole. L'accoppiamento forzato si rifà a tutta una drammaturgia legata agli eventi indesiderati, al tema sociale dell'adulterio, che denota quanto fosse sentito lo scollamento fra realtà e finzione.

L'incontro scontro di questi modelli morali sono presentati in una cornice comica, che Pirandello riprende da una tradizione italiana, dalla novellistica boccaccesca al teatro del '500 (cfr. Machiavelli, La Mandragola), dove spesso si trovano situazioni rocambolesche che mirano ad organizzare incontri notturni all'insaputa e contro la volontà di uno dei protagonisti. Le favole e i racconti secolari, derivati dalle letture cavalleresche, venivano tramandate oralmente dalle nonne ai nipotini, dai pupi in piazza, che urlavano le storie di Orlando e di altri paladini, e dei

[4]Luigi Pirandello, "Richiamo all'obbligo," La Giara, NA, volume III, tomo i (Milano: Mondadori, 1997) 110.

saraceni, cui i contrasti amorosi erano sempre risolti tramite l'impiego d'infusi magici, per superare gli ostacoli religiosi e morali del tempo.

In questo caso Pirandello aggiunge sorprese, equivoci, situazioni esilaranti, dove tutti i personaggi sembrano ubbidire meccanicamente alla scansione del ritmo scenico, come tante marionette, in cui viene evidenziato continuamente il carattere di finzione e di non coincidenza con la realtà. L'esito di questa commedia evidenzia una società che vive di contraddizioni, che non ha superato lo schema sociale della morale sessuale, legata com'è alla questione dell'onore e dell'interesse economico, sempre connesso al matrimonio. In forma teatrale questa farsa fallica non cambia le cose, le lascia come dovrebbero essere (e non come avrebbero potuto essere). Tutta la rappresentazione si presenta metaforicamente e letteralmente come un doppio artificioso che ristabilisce con l'inganno lo stato di normalità. L'uomo, la bestia e la virtú non si oppongono l'un l'altro e non si escludono, ma alla fine tutte e tre insieme trionfano, sostenendosi, raggiungendo tra loro un perfetto equilibrio. I rispettivi doppi sono rappresentati sotto una falsa lente che lascia trasparire l'ipocrisia e la cecità sociale. Spesso accade che Pirandello consideri gli amanti seduttori degli imbecilli, o dei presuntuosi, che non portano a termine il loro ruolo in modo compiuto. Nella moralità pirandelliana s'intravvede un certo distacco sociale, un atteggiamento di sconforto, che lascia capire che non serve "tradire" i valori della famiglia, l'amicizia, il matrimonio, perché si resta comunque delusi e svuotati. Lo sdoppiamento è causato dal desiderio di ricerca "dell'altra," dell'anima gemella, ma che alla fine anch'essa si rivela circoscritta in una piú amara e deludente solitudine. Il solito triangolo – lui, lei, e l'altro – e le conclusioni pirandelliane, annuncia che siamo ormai al di fuori del teatro borghese tradizionale e che l'opera di Pirandello sarà tutta una polemica contro quel teatro.

La ricerca dell'altro, del proprio doppio, si costruisce attorno al contrasto fra "colui che è e colui che crede di essere." Il doppio è insito nei modelli sociali, imperniati dentro e fuori del matrimonio, il quale si presenta allo specchio come una forma ineluttabile di copertura, opaca, una sorta di fatalità sociale, che riflette un'altra forma sociale di rappresentazione. Il paradosso è costituito dal fatto che tutti lo sanno e che i protagonisti non vogliono farlo sapere agli altri; in questo volere continuamente celare la verità prende forma la rappresentazione del dramma sociale. In fondo la società accetta coloro che condividono le stesse falsità come un male necessario. Le maschere del marito tradito o della moglie adultera sono indispensabili nel gioco teatrale, ognuno intende imporre all'altro la necessità di normalizzare il suo ruolo, al punto che desiderano riconquistare i rispettivi ruoli per non essere condannati al vilipendio sociale. Meglio sacrificare il ruolo dell'amante, per non incorrere nella falsa legalità, meglio quindi essere ipocriti e rientrare nella maschera sociale, per non vedere le cose come sono nella realtà.

Il Berretto a Sonagli (1923) trae la sua tematica da due precedenti novelle, "Certi obblighi" e "La verità," presenta una doppia visione del doppio: una visione al maschile e una visione al femminile. La commedia è centrata sul rapporto di due coppie sposate, la signora Beatrice con il cavalier Fioríca, e il suo vecchio scrivano Ciampa sposato alla giovane Nina. Beatrice sospetta che suo marito la tradisca con Nina, e per scoprire la tresca escogita un piano per far scoppiare lo scandalo. Con un pretesto allontana Ciampa da casa, e poi avverte la polizia per sorprendere i due amanti in flagrante adulterio. La signora Beatrice espone il piano al delegato Spanò, che esita ad accettare per non compromettere l'onorabilità di un uomo influente come il cavalier Fioríca. Ma Beatrice è decisa, e con la scusa di una commissione allontana Ciampa da casa, che tenta in ogni modo di sottrarsi all'incarico e di convincere la signora a parlare con lui senza remore. Come accade a tanti personaggi chiave di Pirandello, Ciampa ha elaborato una personalissima teoria filosofica che analizza il comportamento sociale:

> Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d'orologio in testa. La *seria*, la *civile*, la *pazza*. Soprattutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui ci sta qua, in mezzo alla fronte. – Ci mangeremmo tutti, signora mia, l'un l'altro, come tanti cani arrabbiati. – Non si può . . . E che faccio allora? Do'una giratina cosí alla corda civile . . . Ma può venire il momento che le acque si intorbidano. E allora … allora io cerco, prima, di girare qua la corda seria, per chiarire, per rimettere le cose a posto, dare le mie ragioni, dire quattro e quatr'otto, senza tante storie, quelle che devo. Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so piú quello che faccio! (124)

Nonostante ciò Beatrice vuole vendicarsi del marito che la tradisce, e non si lascia convincere a girare la corda seria per "rimettere le cose a posto," perché ora ha anche la prova che Ciampa non soltanto ne è a conoscenza, ma ne è anche consenziente. Il piano della signora Federica viene attuato comunque e i due amanti, Nina Ciampa e il cavalier Fioríca vengono sorpresi in casa. Il delegato Spanò provvede ad arrestare i due amanti, ma poco dopo è costretto a rilasciarli, in quanto nel merito il verbale è "negativo" e quindi non può trattenerli. Beatrice si sente comunque doppiamente appagata, lo scandalo è stato portato alla luce, e il marito è stato in qualche modo punito, ma non ha considerato la reazione di Ciampa, che rivendica la sua triste condizione di uomo non piú giovane, innamorato della moglie, che ha potuto "sottomettersi fino al punto di spartirsi l'amore di quella donna con un altro uomo." Beatrice dominata dalla gelosia non aveva considerato le ragioni di Ciampa, e le conseguenze, per aver portato alla luce il suo doloroso segreto.

Il dramma è dominato dalle ragioni che ognuno rivendica per se stesso, a scapito di quelle degli altri. Il doppio è camuffato nella tematica del "delitto d'onore:" un marito tradito, Ciampa, per uscire dall'impasse in cui si trova, deve adeguarsi ad una tradizione che vuole la vendetta come soluzione finale. Questo però comporta che deve considerare il suo doppio, il marito cornuto che egli è, e porvi rimedio con la sua alienazione. Questo atteggiamento, anche se consolatorio, non spiega la soluzione del problema. Ciampa aveva chiuso un occhio sull'infedeltà della moglie che lo tradiva con il cavalier Fioríca, fino a quando la moglie di quest'ultimo non provoca lo scandalo. Il marito tradito è costretto a ricorrere al manuale siciliano del "delitto d'onore," che per aver salvo l'onore deve uccidere i due amanti, perché lui non sa che farsene di un verbale "negativo": un pezzo di carta non può cancellare i sospetti e le chiacchiere: "resto col verbale, che non c'è stato nulla? E debbo sopportarmi che tutti, domani, vengano a dirmi in faccia, con occhi dolenti: 'Non è stato nulla, Ciampa: la signora ha scherzato.'" In casa Fioríca tutti tendono a minimizzare il comportamento di Beatrice come un gesto di pazzia. A Ciampa balena subito l'idea che Beatrice potrebbe fingersi pazza in modo che i sospetti provocati dallo scandalo verrebbero addebitati ad uno stato di follia improvvisa. Soltanto la dichiarazione esplicita di pazzia di Beatrice potrebbe farlo desistere dal commettere un duplice omicidio. Per Ciampa è sufficiente ricorrere all'espediente della follia e il gioco è fatto. Paradossalmente la pazzia si pone in extremis come una soluzione razionale, e rappresenta uno dei pensieri cardini di tutto il teatro pirandelliano: intesa come metafora dell'alienazione dell'uomo contemporaneo.

Alla logica della ragione si pone il suo doppio capovolto, la logica della follia:

> Ciampa – Non ci vuole niente a far la pazza, creda a me! Gliel'insegno io come si fa. Basta che lei si metta a gridare in faccia a tutti la verità. Nessuno ci crede, e tutti la prendono per pazza! Beatrice – (furente, convulsa) Ah, dunque voi lo sapete che io ho ragione, e che avevo ragione di far questo? Ciampa – No. Ah, no! Volti pagina, signora! Se lei volta pagina, vi legge che non c'è piú pazzo al mondo di chi crede d'aver ragione! – Via, vada! Vada! Si prenda questo piacere, di fare per tre mesi la pazza per davvero! Le par cosa da nulla? Fare il pazzo! Potessi farlo io, come piacerebbe a me! Sferrare, signora, qua (*indica la tempia sinistra col solito gesto*) per davvero tutta la corda pazza, cacciarmi fino agli orecchi il berretto a sonagli della pazzia e scendere in piazza e sputare in faccia alla gente la verità. (51)

Come reazione alla paradossale provocazione di Ciampa che le chiede di "farsi tre mesi di villeggiatura" in una casa di salute, in modo da fugare i sospetti e restituirgli la dignità,

> Beatrice libera la "corda pazza" e si lascia andare a escandescenze, e grida in faccia a Ciampa la verità della sua condizione di "becco." Cosí Beatrice si guadagna il ruolo della pazza, l'altra, il doppio che le ha chiesto Ciampa, e mentre si lascia portare via, "seguita a gridare come se fosse impazzita davvero." Ciampa scoppia in "un'orribile risata, di rabbia, di selvaggio piacere e di disperazione a un tempo" si sente come liberato, e può riprendersi finalmente la maschera che lo scandalo aveva messo in dubbio.

Ciampa è chiuso in una forma che non gli permette di dire la verità, mentre se fosse pazzo anche lui, anche se cornuto, potrebbe avere quello spazio che gli è negato. Egli lascia questo ruolo a Beatrice, in quanto come pazza, giustificherebbe se stessa e suo marito. Pirandello tralascia in secondo piano le cause che hanno scatenato il fatto, l'adulterio, per soffermarsi maggiormente sull'intrico, che è necessario per risolvere il problema. Ciampa è il classico archetipo sociale del "pagliaccetto" pirandelliano, che dimora in ognuno di noi, verso il quale egli si dimostra intollerante; non contento del proprio ruolo non intende avvalersi della comprensione altrui, perché se ne avesse le facoltà ci penserebbe lui stesso a scacciarlo, ma non accetta che siano gli altri a denigrarlo. E per questo esige rispetto, al pari di qualsiasi altro, perché egli ha capito che ognuno recita una commedia, una farsa buffonesca, chi piú o chi meno coscientemente.

L'originalità del discorso teatrale si afferma soprattutto attraverso il meccanismo della negazione del fatto compiuto, in quanto la volontà di negarlo stronca in anticipo le sue conseguenze. Nel caso di Ciampa il fatto non è causato dalla gelosia, ma dalla volontà di salvare l'apparenza ad ogni costo, che a volte è piú forte della realtà. Ciampa gioca fino in fondo il ruolo di chi non vuole saperlo. Si tratta di porre riparo ad una vergogna, per salvaguardare una facciata: "Nascondiamo, nascondiamo! Già ripariamo! Vestiamole queste vergogne! Vergogna è dirle, certe cose. Farle, non è niente!" (36). Per la sola forza del discorso Ciampa arriva a razionalizzare il tradimento di sua moglie come se non fosse mai successo. Ma di fronte all'impossibilità di negare lo scandalo, si vede costretto a compiere un atto, che è simile a quello presentato ne "La verità," in cui il marito però ha già ucciso la moglie e tutto il problema è di sapere se l'adulterio è stato commesso prima o dopo lo scandalo (cf. la deposizione di Tararà). L'uxoricida è condannato non per aver commesso il fatto, ma per la sua corresponsabilità: egli lo sapeva e si comportava come se non ne sapesse niente.

I personaggi vivono, non recitano, il loro dramma, e sono loro che hanno il coraggio di reclamare ciò che è stato negato a loro, per questo non temono di subire nel corpo e nell'anima i colpi bassi della vita, essendovi ormai abituati. Perché come afferma Ciampa: "Sono i bocconi

amari, le ingiustizie, le infamie, le prepotenze, che ci tocca d'ingozzare, che c'infracidano lo stomaco!" (51). Il disagio sta proprio nel non sentirsi assuefatti a queste condizioni d'infelicità, di opporsi anche a costo di ricorrere a situazioni assurde.

I personaggi non sopportano di portare alla luce i loro rispettivi doppi, non desiderano rompere con la maschera che si sono imposti nell'assumere il ruolo dell'amante, del marito cornuto, e propongono anche il ruolo di chi persegue una giustizia ad personam, per vendicarsi o per eliminare quello che resta della coppia, e del rivale. A Pirandello non interessa il movente borghese, del tradimento, della gelosia, della vendetta, ma di provare il senso esplicito ed implicito di tale rapporto. La posta in palio non è la causa, ma gli effetti che tali rapporti hanno sui personaggi. Non è la colpa che interessa Pirandello, né chi la commette, ma come essa è recitata e vissuta nella realtà. Ogni personaggio piú che a salvare una situazione compromessa, tende sempre a rimediare ai suoi errori e soprattutto a salvaguardare la sua dignità. Pirandello si sofferma sul fondamento stesso della vita sociale, e si rende conto che occorre ribaltare il concetto di "normalità-anormalità," per cui la normalità non rappresenta soltanto il rifiuto delle regole, che sarebbe banale, ma il suo superamento, perché egli ha per obbiettivo di soddisfare i fondamentali bisogni umani.

Questa commedia è stata al centro di grandi discussioni che hanno contribuito alla poetica di Pirandello: le lunghe battute filosofiche-buffonesche di Ciampa annunciano per la prima volta in teatro una sorta di cliché filosofico che i critici hanno etichettato come "pirandellismo,"[5] la presenza di un dialogo ossessionante che trasforma la realtà in situazioni paradossali, in cui i personaggi sono alle prese con introspezioni abnormi e inverosimili, e in cui la verbosità del dialogo culmina in sofismi, e paradossi scenici, o come recensiva Gramsci la "dimostrazione soverchia l'azione;"[6] mentre per Sciascia, Il Berretto a Sonagli rappresenta "la piú perfetta commedia di Pirandello." A noi rimane il fatto che Pirandello si soffermi sulla plurivalenza dei personaggi, i quali assumono mal volentieri le forme che la società ha imposto loro, e quando desiderano liberarsene, ne sono carnefici, e non eludono la maschera che in ogni caso devono riprendersi per avere un ruolo sociale.

In Il Piacere dell'Onestà, Pensaci, Giacomino!, e Tutto per Bene, la tematica del doppio si presenta sotto forma di quadri paralleli, di famiglie o di pseudo-famiglie, con la peculiarità che le divergenze sono risolte in forma privata, senza l'aiuto di un inquisitore. Queste opere

[5]Gaspare Giudice, Luigi Pirandello (Torino: U.T.E.T., 1963) 223.

[6]Antonio Gramsci, "Il teatro di Pirandello," Letteratura e Vita Nazionale (Torino: Einaudi, 1950), 112.

presentano in scena delle coppie ibride, composte da un marito, una moglie e un bambino. Alla coppia legittima è affiancata sempre la figura dell'amante della moglie. Il bambino è il frutto di un adulterio consumato, ed è l'oggetto di tensione per la distribuzione delle parti. Lo schema narrativo della scena è parallela alle scene descritte nelle novelle da cui Pirandello trae la versione teatrale.

Il Piacere dell'Onestà (1917) derivata dalla novella "Tirocinio," è costruita attorno alla figura emblematica di Angelo Baldovino, nobile spiantato, perdigiorno, ed indebitato nel gioco, si presenta come uomo intelligente e pieno di fascino. Un suo vecchio amico di scuola lo invita a salvare il marchese Colli, sposando la giovane Agata che egli ha messo incinta. "Sposerò per finta una donna, ma sul serio io sposo l'onestà." In questo è racchiusa quell'apparenza di onestà che è richiesta, che lo spinge ad assumere un ruolo trasparente, onesto, mentre tutti gli altri continuano ad essere i mascalzoni di sempre. Baldovino esercita il "ruolo" di marito in modo zelante, con un atteggiamento formale e preciso nelle sue movenze, che indispettiscono il marchese (che per di piú è già sposato). Baldovino "marito di comodo" vuole gustare fino in fondo il piacere dell'onestà "borghese" e vuole rimanere coerente con questa scelta esistenziale, anche quando cade in una trappola tesagli dalla famiglia allo scopo di sbarazzarsi di lui. Il suo ruolo prevede (come in un copione) che egli debba superare la prova della trappola, per imporre il suo ruolo di marito innocente e onesto. Cosí facendo denuncia agli occhi di sua moglie la malvagità del suo amante e si mostra degno di essere amato da lei per la sua virtú. Baldovino, marionetta per convenienza e marito di facciata, si vendica del perbenismo borghese, riuscendo ad imporre il suo ruolo di marito onesto sulla meschinità dei rapporti sociali. Agata è colpita dalla specchiante onestà di Baldovino, fino a nutrire per lui un profondo sentimento di stima e di affetto, e decide di accettare quell'uomo tutto d'un pezzo. In questo modo, quello che era iniziato come un inganno sociale si trasforma nel legame vero di due esseri: la maschera è sconfitta e, per una volta, trionfa la vita.

Il ruolo di Baldovino è da intendersi in termini di suicidio logico, la sua coerenza mira a mettere in luce le ipocrisie coniugali ed extraconiugali che determinano il processo di normalità delle coppie. La logica di Baldovino è fondata su una rigorosa dicotomia dell'essere e dell'apparire, visto che si è convenuti che la sua onestà non è che una parte da recitare. Baldovino si rende conto che non può giocare all'uomo onesto, senza prima togliersi la maschera sociale, quella che tutti gli hanno dato di uomo disonesto.[7]

[7]Cfr. il ruolo di Don Ciccino Cirinciò ne "La maschera dimenticata": per essere stato quel disgraziato "del molino" i suoi concittadini non possono immaginarlo nel ruolo dell'uomo onesto.

Baldovino dimostra che la società non ha acquisito una cultura sociale dell'onestà, perché è tutta presa da una visione sistematica del gioco delle parti, da un lato ha un'alta considerazione per quei personaggi "occupati" che recitano una parte, e dall'altro, respinge tutti quei personaggi "disoccupati," come Baldovino, che non hanno una parte, e se ce l'hanno sono denigrati. I ruoli sono negativi, quando i personaggi non hanno una parte ben definita, mentre sono positivi, quando portano a termine la parte che la società ha assegnato loro. I personaggi si conformano alla parte loro assegnata, anche se nell'apparenza appaiano negativi, il loro comportamento nasconde sempre un'immagine positiva della realtà. A Baldovino è stato assegnato un ruolo, quanto piú saprà farlo suo, tanto piú potrà superare la difficoltà di viverlo nonostante la volontà degli altri di escluderlo. Baldovino si presenta come un pre-destinato al sacrificio in una società che ha assoluto bisogno di giustificare la falsità dei rapporti sociali, al punto che per salvare le apparenze pretende che egli reciti la parte dell'uomo onesto.

Baldovino vive il dissidio della forma nelle sue funzioni quotidiane, di marito, di amante, di membro di una società che egli ripudia; in un primo tempo egli appare un essere asociale che è profondamente deluso della forma che la società gli ha assegnato. Il suo ruolo a "contratto" si oppone alle meschinità sociali, nei rapporti fra marito-moglie e amante, perché all'inizio la coppia è composta dal marchese e da Agata, e soltanto alla fine fra Agata e Baldovino. Le coppie sono ibride, intrattengono dei falsi ruoli, dei mariti che non sono mariti, e delle mogli che non sono mogli, o dei padri e delle madri che non sono genitori.

Pensaci, Giacomino! (1917), tratto dall'omonima novella, presenta una farsa grottesca, che farsa non è, perché i protagonisti vivono la loro realtà nell'unica parte a loro concessa. Il settantenne professor Toti, prima di andare in pensione, per mettere fine alla sua lunga solitudine, decide di prendere in moglie la figlia del bidello della sua scuola, Lillina, incinta del suo giovane amante, Giacomino. Nella sua vita l'unica compagnia è stata la sua ombra: "A casa, il sole non c'è, e non ho piú con me neanche la mia ombra." Se lo stipendio d'insegnante non gli ha concesso di avere una famiglia, ora, da vecchio, vuole obbligare lo stato a pagare la pensione, dopo la sua morte, anche alla sua giovane moglie.

Il ricorso al matrimonio è un atto totalmente inventato dal professor Toti, che rende anomala una situazione normalissima di due fidanzatini (Giacomino e Lillina). Lo schema del Professor Toti segue un percorso logico: egli lotta contro tutte le maldicenze e nonostante l' "immoralità" del suo caso, egli distribuisce la sua parte in modo equilibrato sia con Lillina, sia con Giacomino, sia con il piccolo Niní, figlio naturale di Giacomino. Per questo non può accettare che Giacomino rinunci a Lillina o alle sue responsabilità paterne: "pensaci, Giacomino,

se desideri il fidanzamento ti tolgo il conto in banca." Questo è in sintesi la minaccia: ora che Toti è diventato ricco per un'eredità lasciatogli dal fratello, Giacomino, con le buone o con le cattive, deve piú che mai continuare a recitare la sua parte ed accettare il ruolo di amante e non di marito. Il matrimonio diventa nelle mani del professor Toti uno strumento per vendicarsi dell'ingiustizia sociale, nonostante che egli consideri la vita a due come una forma ossessiva da evitare. Ciononostante il prof. Toti sceglie di vivere una vita legittimata dal matrimonio, all'interno del quale egli compie il suo dovere di padre e di nonno, senza ricorrere ad un rapporto adultero e di contraffazione paterna. I ruoli e i rispettivi doppi si mantengono inalterati dall'inizio alla fine, per questo Giacomino non potrà fidanzarsi con un'altra donna, e potrà sposare Lillina soltanto quando diverrà vedova.

Tutto per Bene (1920), derivata dall'omonima novella, presenta il dramma di Martino Lori, vedovo, che non è mai riuscito a riprendersi dopo la morte della sua adorata moglie, è incolpato di non essere stato capace di ricostruirsi una famiglia, ed ha trascurato la figlia Palma, che è stata allevata dal senatore Manfroni, suo datore di lavoro. Quando si alza il sipario la figlia Palma si è appena sposata e lascia la casa paterna con disprezzo, lo stesso astio che tutti portano nei confronti di Lori per essere "invasato" del culto della moglie. Lori in seguito cerca di ricostruire un rapporto con Palma, da lei viene però a sapere la verità, della quale tutti sono a conoscenza tranne lui, che lei è figlia del suo datore di lavoro, il senatore Manfroni. Lori rimane allibito, e soltanto allora sua figlia capisce che egli era all'oscuro di tutto. E pensare che tutti avevano pensato che lui ne fosse a conoscenza, ma che preferiva "recitare" la parte dell'ignaro per vigliaccheria. Il paradosso consiste nel fatto che "tutti" per salvare le apparenze ("tutto per bene") recitavano la "commedia" nascondendogli la verità. La maschera è tolta. In questa agnizione finale Lori si vede sprofondare in una "maschera" ancora piú triste di quella che aveva sempre portato, per lui ora scompare tutto: non ha piú una figlia, degli amici, la stima del senatore, l'amore per la moglie adorata, ed ha perso la sua stessa dignità. Egli è preso da un raptus di rabbia, di vergogna e desolazione.

Il rapporto simmetrico della coppia a tre è rispettato, marito cornuto, moglie adultera e amante. Se nonché questo fatto è scoperto da Lori undici anni dopo la morte di sua moglie, e che sua figlia è il frutto di quest'adulterio. Ora che sa che tutti erano a conoscenza del fatto, salvo lui, Martino Lori, che si definisce un onesto marito e un buon padre, prende coscienza dell'inconsistenza che è stata la sua vita. Ma il dramma vero non consiste in questa scoperta, tipicamente borghese.

La conclusione anche in questo caso si affida ad un suicidio, di carattere piú fine, demistificatorio, che denuncia le apparenze sociali di una società che fa della derisione una verità assoluta. In questo atteggiamento asociale, condividiamo con Gardair ciò che egli chiama "suicidio logico" o paralogico,[8] già presente nella versione narrativa. Pensiamo ad una fine "logica," nel senso che è piú facilmente riconoscibile, perché è finalizzata ad eliminare un superfluo, e ad una fine "paralogica," che è improntata sulla conoscenza, come garanzia di salvezza, di fuga dall'impasse sociale. Questa scelta garantisce a Martino Lori un simulacro di libertà, necessaria per opporsi all'alienazione sociale. Nelle parole di Martino Lori, in particolare nel suo ragionamento conclusivo, emergono tutti quegli atteggiamenti che influiscono a trasformare il suicidio logico in un suicidio paralogico. Il suo comportamento si forma attraverso un processo intimo di sé, teso a conservare quanto è rimasto del suo io, anche se deve continuare la parte, quella del suo doppio, che tutti conoscono, e che non avrebbe piú necessità di recitare. In questo caso Pirandello procede in senso inverso: nel caso di Martino Lori il fatto è terminato da molto tempo, nel caso di Baldovino, il fatto si manifesta man mano che egli avanza nella funzione prescritta dal suo ruolo.

Pirandello afferma che la vita è inconsistente, e che tutta l'arroganza dell'uomo si riduce nella sua vana fiducia nei contratti sociali che lo mostrano per quello che è, un uomo in gabbia, per di piú represso, chiuso in uno spazio angusto, che mostra tutta la sua rabbia, per appagare un'ansia arretrata, che non trova pace. Il disagio esistenziale si propaga in tutto il corpo al punto che ne fuoriesce un uomo modificato nel suo umore che si esprime con un linguaggio preciso, pieno di rancori e di rimorsi. Il nuovo personaggio non perde occasione di denunciare il mancato rapporto associativo fra se stesso e la società. Questo atteggiamento di sfida è rivolto a coloro che si arrogano il diritto di esclusiva sulla verità, su ciò che è buono o cattivo per lui. Pirandello crede che la giustizia privata sia migliore di quella sociale, e che i suoi personaggi si vendicano sull'ineguaglianza della vita stessa. Essi desiderano la libertà, per questo vorrebbero eliminare la forma che essi hanno assunto con il tempo, "poiché ogni forma è una morte" ("La carriola" 558).

Il Giuoco delle Parti, Ma non è una Cosa Seria, Bellavita, e L'Amica delle Mogli, condividono l'aspetto speculare del doppio; la storia nel testo narrativo ha già avuto luogo, per cui dobbiamo fidarci del narratore onnisciente o della testimonianza di coloro che gliela hanno riferita; nel testo teatrale la storia è legata alla scena, appare una realtà dinamica che si compie mentre è rappresentata, e alla quale siamo chiamati a formulare un grado di giudizio, perché assistiamo in prima persona a quanto accade. Pirandello sottolinea che nonostante ciò la realtà è fuorviante, e che essa è relativa, perché, a seconda di quello che ciascuno crede di aver visto, è

[8]Gardair, Pirandello 71.

sempre diversa per ognuno di noi. Il ruolo del personaggio è esso stesso relativo, a volte perché esso è irreale, inespresso potenzialmente, e a volte perché si presenta troppo vero per essere reale, perché espresso con troppa precisione.

Il Gioco delle Parti (1918) derivato da "Quando si è capito il giuoco" si attiene rigorosamente al triangolo borghese marito cornuto, moglie e rispettivo amante: Leone Gala è sposato con Silia, la quale ha per amante Guido Venanzi. Silia viene offesa dal marchese Miglioriti, e chiede al marito Leone di difenderla. Leone trova il modo di spiegarle che il ruolo di difensore spetta a chi ha preso il suo posto, cioè a Guido. I rapporti interpersonali sono secondari rispetto al vero quesito dell'opera. Tutto avviene sotto gli occhi di tutti, a turno, le mosse sono ragionate secondo le regole del gioco che ciascun personaggio ha assunto con il suo ruolo. Leone Gala ricorre ad una distribuzione meticolosa dei ruoli, fino al punto da farsi sostituire in duello dal suo stesso rivale.

Leone Gala si rifiuta di assumere un altro ruolo oltre a quello che già "gioca" al cospetto di sua moglie e del suo amante. Non disponendo che del titolo di marito cornuto, egli si limiterà a gettare il guanto di sfida e a richiamare alle sue responsabilità oggettive chi gode al suo posto (Guido). Poiché i favori (di sua moglie) si pagano, dovrà essere Guido ad assumersi il ruolo di "marito" offeso e a scendere in campo per difendere l'onore assumendosi il ruolo di marito in pectore. La sostituzione dei ruoli è definitiva, la sovrapposizione ruolo virtuale e ruolo reale è vera. Guido è a tutti gli effetti il marito offeso, il doppio di Leone Scala, e in questo ruolo si legge riflessa la motivazione della sua condanna. Guido, l'amante, è chiamato a giocare sul serio il proprio ruolo, ad assumersi le responsabilità oggettive, quelle di Leone Gala, il marito tradito.

La parodia del duello si rifà ad una letteratura rusticana e a romanzi d'appendice, allora in voga, piuttosto che a una necessità scenica. Il duello è inteso a salvare non un amore, che non c'è, ma l'apparenza e le formalità sociali. Leone Gala è "presente" al duello, come un'ombra che assiste alla scena riflessa in uno specchio, nella quale vede Guido che "salva" il suo menage familiare, in una sorta di sostituzione obbiettiva, da schizoide. Egli vive la sua estraniazione al duello, dialogando fra sé in seconda e terza persona, nel senso di "tu Leone Gala come ti saresti comportato?"

Leone Gala è il classico personaggio pirandelliano, pensatore, filosofo, che rimane "indifferente" davanti a qualsiasi situazione. Egli si è tuffato nella buona cucina, al punto che ne ha fatto una ragione di vita, e dalla quale prende spunto per formulare alcuni concetti filosofici: nell'esempio dell'uovo egli formula il concetto della vita e del cristallizzarsi delle norme: l'interno dell'uovo ("te lo bevi"), è il contenuto, la vita che genera la vita; e il guscio, è il

concetto astratto delle cose, la loro forma vana ed esteriore che viene gettata via. Leone Gala è marito solo di forma, porta la "maschera" di marito, marito solo per concetto astratto, un guscio e niente altro. E non è per caso che Silia getti dalla finestra il "guscio vuoto," volendosi sbarazzare della forma, del marito, e del suo ruolo di moglie.

Ciampa è convinto che esistano forze contrastanti che governano la nostra vita: il contrasto tra le forze ideali, costituite dai sentimenti da un lato, e dalla ragione dall'altro. Per questo i sentimenti "io non li lascio scatenare; io li afferro, li domo; li inchiodo" (193); "le passioni e i sentimenti" vanno controllati, ordinati, e di volta in volta svuotati, man mano che si presentano in noi. Ma per evitare di restare vuoti agli occhi del mondo, ed apparire come dei "buffi giocattoli, incerti e goffi, bisogna disporre di un "pernio" su cui appoggiarsi. Per riempire il vuoto bisogna disporre di una "zavorra," con cui "ristabilire l'equilibrio," cioè è necessario costruirsi un ruolo. Per riempire lo spazio lasciato libero nel nostro spirito dal dissolversi di quei valori che ci contraddistinguono, dobbiamo "trovare un pernio, il pernio d'un concetto per fissarsi" (150), intorno a cui far ruotar la nostra vita, un ruolo preciso, come potrebbe essere il piacere della buona cucina, per esempio: a questo modo ci sarà piú facile liberarci dal male che può "alienarci" e che ci costringe indifferenti a guardare vivere gli altri.

Per controllare il sorgere di nuovi doppi, di altrettanti ruoli, e per difendersi dai pericoli di una vita astratta, occorre individuare i "perni," i concetti, che ci tengono infissi nella parte che ci siamo assegnati. Pirandello mette in scena il grottesco, teorizzato nel suo saggio Ironia (1920), in cui spiega che esso è l'intima fusione del comico e del tragico, che scaturisce dalle azioni, dai personaggi, i quali, attraverso la parodia, rovesciano lo schema tradizionale del dramma borghese serio, basato sul tema dell'adulterio e del triangolo amoroso.

Ma non è una Cosa Seria (1918) derivata dalle novelle "La signora Speranza," e "Non è una cosa seria," è la storia di un dongiovanni "scapestrato," Memmo Speranza, che ha la tendenza a innamorarsi facilmente delle donne, ed altrettanto facilmente ad abbandonarle, per cui si trova spesso coinvolto in vari duelli. Memmo si è appena ristabilito dall'ultimo duello, e pensa di aver trovato il "rimedio radicale" che lo metterebbe al sicuro dall'avidità delle sue amanti. Egli decide di prendersi in moglie Gasparina Torretta, una donna umile e sottomessa, uno "strofinaccio" di donna, di cui non è innamorato, cosí non corre il rischio di sposarsi sul serio, e potrà continuare a frequentare le sue amanti. Se per Memmo il matrimonio con Gasparina non è certo una cosa seria, perché "Cose serie . . . sono quelle sole a cui diamo importanza!" (54), egli non di meno offre a Gasparina una vita serena e agiata. La sua volubilità lo porterà, alla fine, ad innamorarsi di lei, perché Gasparina da donna dimessa e trasandata, con il matrimonio, è

diventata bella e desiderabile. Memmo si rende conto che si è innamorato di Gasparina e che vale la pena di trasformare quel matrimonio in "una cosa seria."

Tutta l'opera si basa sulla trasformazione costante e progressiva di Memmo e Gasparina. In un primo tempo Memmo "sposa infatti" Gasparina "per non prendere moglie" (52), in questo consiste il ragionamento apparentemente logico di Memmo; ma egli non aveva considerato che con il tempo la sua paradossale decisione avrebbe potuto trasformarlo e che lo stesso sarebbe accaduto a Gasparina, fino al punto di innamorarsi di lei.

Memmo, per godere del proprio doppio, il ruolo di amante, assume volontariamente il ruolo di marito con una tale efficacia che la vita stessa finirà per conformarsi. Come accade ad altri personaggi pirandelliani egli fa dell'alienazione il suo soggetto vincente. Memmo per non cadere nel tranello del matrimonio (cliché classico), e per evitare di sottostare all'avidità dell'amante di turno, assume un doppio ruolo, quello formale di marito, ma fittizio, e quello reale, ma astratto, di amante. Con il matrimonio, Memmo scambia l'alienazione fittizia (la figura del marito) per una libertà reale (quella di continuare nella sua figura dell'amante). Memmo gioca d'anticipo, preferisce sostituirsi che essere sostituito, e preferisce un'alienazione logica, volontaria, ad un'alienazione oggettiva, passiva. La parte che egli si è assegnato, quella del marito, cede alla figura del suo doppio, a quella dell'amante, che è stato dall'inizio motivo della sua rimozione, nel suo desiderio d'imporsi nella figura fittizia del marito. La parte fittizia del suo doppio, il marito, finisce per essere la sua vera identità. Alla fine è Gasparina che non accetta piú di stare al gioco: "non posso piú vedermi . . . in una parte che mi diventa amara" (101), e le offre la possibilità di essere di nuovo libero da vincoli, e di poter riconsiderare sul serio il matrimonio.

I personaggi pirandelliani ricorrono spesso ad un simulacro di verità, ad una logica surrogata, contro la sorte che li vuole in una parte che non è la loro e che è motivo della loro alienazione. "Il trionfo della logica" è al centro della decisione di Memmo, perché egli ha fatto del matrimonio una "perfetta astrazione," nonostante ciò, e contro ogni aspettativa, la scelta di Memmo si rivela azzeccata, si ritrova con una moglie dalle qualità sorprendenti, che finiranno per renderlo sempre piú innamorato. La commedia ha un epilogo promettente, e poiché ora il matrimonio "diventa una cosa seria" Gasparina e Memmo si ritrovano nei rispettivi ruoli di marito e moglie, anche se Memmo aveva dapprima compiuto quel gesto solo per burla. Il loro legame non sarà piú fittizio ma vero, perché esso è condiviso da entrambi. E perciò è sottinteso che saranno felici e contenti.

Bellavita (1927) derivato dalla novella "L'ombra del rimorso," vede protagonista il pasticciere Bellavita, vedovo, tradito dalla moglie con il ricco notaio Denora. Le parti sono

assegnate nel rispetto della coppia triangolare: marito cornuto, moglie adultera, e amante, ma in questo caso con una variante: un marito-vedovo, una ex-moglie-defunta e un ex- protettore-amante della moglie. Le parti sono sovrapponibili simmetricamente, come spesso accade nell'intreccio pirandelliano.

Il fantasma della moglie riaffiora costantemente: Bellavita, parato a lutto, mostra ancora il suo affetto per il notaio con cui vuole condividere il dolore per la perdita della donna amata da entrambi. Il notaio non può negarlo perché sa di essere in torto con Bellavita, né può negare ciò che tutti sanno. Bellavita ha sempre portato avanti il suo ruolo di marito con coerenza, entro i limiti del suo mandato di sposo, e si vede suo malgrado costretto ad assumere il ruolo che gli hanno imposto gli altri. Bellavita mantiene un doppio ruolo: il marito tradito e il marito vedovo; mentre il notaio, ora che la moglie di Bellavita è morta, vorrebbe spogliarsi del suo ruolo di amante che, invece, paradossalmente, Bellavita vuole evidenziare per punirlo del torto subito. La proposta del notaio Denora di prendersi carico dell'educazione del figlio Michelino, quasi certamente suo figlio, non dissuade Bellavita dal portare avanti la sua forma sottile di vendetta, ossessionando il notaio con la sua presenza, ricordandogli il malfatto ai danni di un poveruomo, e non mancando ad ogni occasione di coprirlo di ridicolo agli occhi della gente. Bellavita non può fingere d'essere stato lo "zimbello di tutto il paese," mentre il notaio, che conosce la verità, "ora teme il ridicolo." La sua logica suggerisce che "quando non vogliamo sapere una cosa – si fa presto – fingiamo di non saperla – E se la finzione è piú per noi stessi che per gli altri . . . è proprio, proprio come se non si sapesse" (189).

Bellavita si vendica mostrando un'eccessiva deferenza nei confronti del notaio Denora. Questa vendetta strisciante ubbidisce allo stesso principio di quella operata da Chiarchiaro (La Patente). Anche in questo caso il protagonista trasforma la causa della sua alienazione in una qualità. Bellavita deve ricorrere ad una sorta di suicidio paralogico, che appare errato dal punto di vista formale, ma che è necessario per crearsi un'apparenza di realtà. Tutta la sua difesa è impostata sul ragionamento logico, che lo avvicina ai fantasmi di Baldovino, e di tutti i grandi personaggi del teatro pirandelliano. Il loro doppio ha bisogno di essere motivato per essere compreso: "Lui il corpo, ed io l'ombra. L'ombra del suo rimorso!" (213). Bellavita si vendica ossequiando in modo ossessivo l'amante della moglie, seguendolo come l'ombra il rimorso.

L'Amica delle Mogli (1927) derivata dall'omonima novella del 1893, è il dramma della gelosia: la vicenda si svolge in casa di borghesi benestanti, mariti e mogli, apparentemente un mondo tranquillo, ma dove si nasconde il "torbido" che assilla i personaggi pirandelliani, ed esplode con una violenza inusitata, nella crudezza della realtà. La protagonista Marta, donna di

grande fascino e bellezza, è capace di catalizzare attorno a sé sia i mariti, sia le loro mogli, anche senza incoraggiarli, diventando per ognuno "l'amica" insostituibile.

La commedia è impostata attorno alla figura di Marta; le coppie composte da Elena e Fausto Viani, e Anna e Francesco Venzi, sono Marta dipendenti, e cosí pure il gruppo di amiche e di amici che la frequentano. Il dramma ha inizio con Marta che ha appena terminato di arredare la casetta di Elena e Fausto Vani, di ritorno dal loro viaggio di nozze. Già fin dalle prime battute si capisce che di lei è follemente innamorato Francesco Venzi, ovviamente coniugato a sua volta con Anna, in preda ad una terribile passione e gelosia che lo rende pronto ad uccidere un immaginario rivale. Marta, "l'amica delle mogli," è una figura che sovrasta tutte le altre figure femminili e che, in una società protetta da perbenismo, si rivelerà invece di una ambiguità quasi feroce, ignara e complice insieme, di un dramma che si produrrà da lí a poco sulla scena: Elena muore di malattia, e Francesco, accecato dalla gelosia, "sparerà contro la tempia di Fausto," che morirà sul colpo, facendolo sembrare un suicidio.

Il dramma culmina non solo con l'eliminazione dell'avversario immaginario, che Francesco identifica in Fausto, ma anche nella morte di Elena, "amica" di Marta. La duplice eliminazione è la manifestazione di rivalsa di un super-io che è uscito dal controllo sociale, di un io latente alle prese con un grumo di sentimenti inesprimibili e di passioni malsopite. Francesco Venzi è un uomo, al pari di tanti altri personaggi pirandelliani, che anela ad una vita diversa, vive chiuso in se stesso il suo tormento interiore, che poi fuoriesce e si traduce in un'azione violenta, tra la follia e il delitto, che è inevitabile da un personaggio soggetto a turbe psichiche come lui. Egli crede che la sua vita è stata "Una cosa che poteva essere, che forse *doveva essere* e non è stata – che potrà essere domani, senza che nessuno ci possa vedere nulla di male!" (727).[9]

Marta presenta la tematica del doppio al femminile: il ruolo della donna che domina, seduce e insieme intimorisce gli uomini e le donne. Il suo ruolo è quella di una donna che sostiene il ruolo della sposa modello, non imposto dagli altri, ma implicitamente suggerito dal suo ruolo di donna perfetta. Nel rappresentare il "modello" di donna ideale, Marta si nega agli altri (e a se stessa), e perciò è logico che tutti i suoi amici e aspiranti alla fine trovino moglie altrove. Nella casistica dei ruoli pirandelliani, Marta possiede una personalità drammatica, il suo ruolo è sostanzialmente un ruolo impossibile: la sua "rinuncia" è la resa formale all'insostenibilità del giuoco delle parti (che non è in grado di "falsificare" il ruolo della moglie,

[9]Corsivo nel testo.

perché Marta Tolosani è troppo onesta). Il suo dramma consiste nell'impossibilità di poter assumere un ruolo diverso da quello stabilito per le creature "perfette" di Pirandello.

Solamente l'adulterio permetterebbe ai personaggi di trovare un "appagamento" formale che potrebbe dare loro quell'equilibrio di coppia che nella realtà non hanno avuto. Fausto e Francesco, sono stati a turno innamorati di Marta Tolosani, senza esserne ricambiati. Ora che sono entrambi sposati, e che le rispettive mogli seguono i consigli di Marta, si rendono conto che lei è onnipresente nella loro vita matrimoniale: "Ogni giorno che passa, la moglie va giú, sempre piú giú … Ed ella invece in alto, sempre piú in alto! Ella è l'intatta e l'intangibile! E ciò appunto ella vuol dimostrarci, prendendosi tanta cura delle nostre mogli! È questa la sua vendetta!"[10] Lo stesso concetto ripreso nella commedia con l'aggiunta che le mogli "Si sforzano di somigliarle, e si scoprono subito, per forza, indegne del loro modello," (729), e che il ruolo di Marta, calza a pennello per lei, ma non altrettanto per le sue amiche.

Pirandello introduce l'adulterio preventivo, in cui l'evento formale è concepito nell'intenzionalità stessa dei personaggi. Elena ha ormai compreso che "*Sento il letto*, nell'insonnia, *suo*, come lei lo sentirà, quando sarà là, al mio posto, *col sul corpo*, là invece del mio!" (715),[11] L'atto erotico è immaginato in forma mentale, e per questo non è "consumato," esso rimane nell'intenzione delle amiche e degli amici, ma non è ricambiato da Marta. I mariti potranno amare Marta soltanto attraverso le rispettive mogli. A nulla serve che Francesco Venzi tenti di conquistare Marta, il suo tentativo si rivela tempo perso. E a nulla serve che egli metta in guardia Fausto Viani, perché anche la sua giovane moglie, Elena, diventerà come sua moglie, assumerà sempre piú i modi di pensare e di essere di Marta. Ma in nessun caso potranno possederla. Il "disperato amore" di Francesco per Marta è un tentativo che non ha sbocchi, e si rivela un ulteriore fallimento. Il suo dramma è quello di un uomo che si accorge troppo tardi di aver sbagliato le sue scelte e di aver rinunciato a una felicità che aveva forse a portata di mano. Ormai egli sa che come marito potrà amare Marta attraverso sua moglie, nel modo in cui ella avrà saputo educarla, e per quanto egli lo desideri, nella realtà la sua relazione con Marta non è mai avvenuta, essa trova posto solamente nella sua immaginazione di spasimante.

Ogni marito ben presto scopre che le rispettive mogli hanno imparato a convivere con un "altro," con l'alter ego di Marta, che si manifesta nei loro modi di fare e di pensare. Il doppio è una costante pirandelliana che si esalta ancora di piú quando il triangolo marito, moglie e amante

---

[10]Luigi Pirandello, "L'amica delle mogli," Appendice, NA,volume III, tomo ii (Milano: Mondadori, 2001) 906. Quest'ultima raccolta di novelle è stata pubblicata in volume separato con il titolo Amori senza Amore, sempre da Mondadori.

[11]Corsivo nel testo.

non è fattibile in concreto, ma rimane nelle potenzialità dei singoli mariti. Il doppio presenta Marta, alter ego delle mogli, come la donna perfetta, che ogni marito vorrebbe amare. Francesco fa notare a Fausto che l'immagine di Elena va man mano spegnendosi, e che non corrisponde piú alla donna che ha sposato, e che come è accaduto anche per sua moglie, assume il ruolo di sposa perfetta, cioè recita il ruolo di moglie come le ha insegnato Marta. I mariti avevano previsto il ruolo delle mogli, ma non avevano previsto che il fantasma di Marta ne prendesse il posto, e loro malgrado riconoscono di non essere capaci di sottrarvisi, e di non potere farne senza. Le stesse problematiche che impediscono a Marta di prendere marito, le impediscono d'essere l'amante adultera dei suoi spasimanti. All'"amica delle mogli" è consentito un rapporto privilegiato (ma solo con le mogli dei suoi amici), di guida alla vita di coppia, per cui sia i mariti sia le mogli si recano da Marta per aver tutti i consigli necessari.

Esiste una correlazione fra la figura di questa moglie perfetta e la rottura del fidanzamento del giovane Luigi con la cugina Paolina, forse anche lei troppo perfetta come sua futura moglie. Nei pregiudizi del maschio siciliano c'è sempre la pretesa che la "perfezione" sia un'esclusiva del maschio, per questo non è tollerabile da parte della femmina. Francesco Venzi si ritrae per paura o per diffidenza, perché scopre che la realtà non è mai pienamente conoscibile, e che l'ambiguità occupa i suoi pensieri, al punto da esserne ossessionato.

Liolà (1916) è una farsa satirica derivata da un episodio del capitolo IV di Mattia, ha per protagonista il contadino poeta Neli Schillaci, detto Liolà (il nome di questo personaggio è tratto da "La mosca," dove pure c'è un personaggio di nome Neli Tortorici, detto Liolà). La trama si avvale degli scambi repentini dei ruoli, e dei rispettivi doppi, fra l'anziano Zio Simone e i giovani Liolà, Tuzza e Mita. Liolà è un giovane, canterino e seduttore, che ha reso madri tre ragazze del paese e si è preso cura dei bambini affindandoli a sua madre. Lo zio sterile Simone Palumbo, "ricco massaro," ha sposato la giovane Mita, un tempo ragazza di Liolà, che ora disprezza perché non riesce a darle un erede. Tuzza, anche lei innamorata di Liolà, per fare un dispetto a Mida, si è lasciata sedurre da Liolà, e ne è rimasta incinta. Liolà "solo per coscienza" è disposto a sposarla, ma Tuzza lo respinge, perché non si fida di "un marito che sarebbe mio e di tutte" (375), e progetta, con l'aiuto della madre, Zia Croce, di farsi riconoscere il figlio dallo zio Simone, sfruttando le sue velleità mascoline. Lo zio Simone può gridare a Mita, e a tutti, che il figlio di Tuzza è la prova che a "mancare" non era lui. Sia Liolà sia Mita sono accumunati da motivi di rancore nei confronti di Tuzza, ma entrambi sono puniti nel loro orgoglio. Anche Tuzza respinge le nozze riparatrici con Liolà, e pensa di risolvere il suo problema offrendosi allo zio Simone. Nel frattempo Mita con l'aiuto di Liolà, amante prolifico, riesce a dare "a suo modo" al vecchio marito un erede, cosí "come sta per averlo da Tuzza." Questo concepimento ha

una doppia funzione: Tuzza perde la possibilità di farsi riconoscere il figlio, Mita è reintegrata nel ruolo di moglie e di madre. E alla fine Liolà rifiuta la proposta di zio Simone di sposare Tuzza, che rimane scornata, e la consola cantandole che si prenderà cura del figlio, come ha fatto per gli altri. Con l'esito finale i ruoli si sono riequilibrati: la coppia Zio Simone-Mita è ricomposta, e Liolà, che non fa coppia con nessuno, è ritornato quel personaggio spensierato e vagabondo, in sintonia con la natura, proprio come all'inizio della commedia.

Liolà è uno di quei personaggi che esprime l'amore per la continuità della vita, un amore disinteressato, senza confini e senza condizionamenti. Egli non ha bisogno di essere rappresentato da una maschera, egli è l'antitesi di Mattia, derivato dal romanzo, ma non subordinato ad esso. Il doppio in lui si forma man mano che la società tenta di inserirlo in un ruolo sociale. Per Liolà non è necessario dimostrare la verità e la falsità del suo ruolo, in quanto egli si affida al ritmo della vita. L'anima di Liolà è candida, e generosa, non si lascia ingabbiare facilmente in una realtà fatta di apparenze, il suo doppio vive nel suo carattere prolifico, nei suoi figli, che gli offrono la vera consistenza della realtà.

L'opera teatrale si collega al romanzo per la disposizione dei personaggi: Mattia-Liolà, Malagna-Simone, Romilda-Tuzza, Oliva-Mita, Marianna-Zia Croce, ripropongono un parallelismo per gli eventi che si susseguono, ma il mondo espresso nel romanzo è diverso da quello ideato sulla scena: la trama rimane la stessa, ma il fantasma poetico appare completamente rinnovato. L'ambiente ligure del romanzo è trasferito in un mondo agreste, composto da contadini in una "campagna agrigentina." La commedia non riporta il personaggio di Mattia, pensatore e filosofo, ma si forma nel contrapporre Liolà, giovane e prolifico, a zio Simone, vecchio ma sterile.

Liolà conduce una vita disordinata, che pare illogica, ma il suo modo di vedere la vita è razionale e risponde al principio della sopravvivenza. La società non è in grado di condizionarlo, in quanto egli appare un eroe super partes, che vive la realtà in modo naturale. Liolà non subisce la progressiva alienazione di Mattia, che prende conoscenza a posteriori della sua vocazione suicida, perché egli è la vita, è la possibilità dell'uomo di vivere quello che crede di essere senza essere condizionato dagli altri. Mattia è vittima di una trama che lo vedrà soccombere: "Tutto il male lo avevo fatto io. E dovevo dunque scontarlo" (353). Liolà impone la sua vitalità, e l'avrà vinta su tutto e su tutti, vanificando la vendetta di Tuzza, e dando un figlio "legittimo" allo zio Simone, tra una canzone e l'altra.

Per Liolà quello che rimane di sé sono le sue azioni. Al contrario di altri personaggi, ciò che egli fa corrisponde a ciò che pensa. Liolà non ha nulla da nascondere, non deve recitare una

parte perché non è condizionato da alcun doppio: egli non è l'amante di una sola donna, e nemmeno ne è lo sposo. Per Mattia il passaggio fra la realtà fittizia e la realtà, e viceversa, avviene in un ambito metaforico, con il ricorso al suicidio finto, che è emblematico di uno stato sociale alienante. Il suo ruolo ripercorre l'alienazione nell'essere ciò che egli non è, un essere asociale, anarchico, astorico. Al contrario Liolà, la versione teatrale di Mattia, è capace d'inventare con il suo carattere prorompente delle strutture sociali inedite. Il suo comportamento "bestiale" è naturale, ed è alieno da manipolazioni sociali ed etiche. Liolà è ripreso in uno stato di libertà ancestrale, e come tale è un eroe moderno che si oppone ai condizionamenti sociali, ai limiti imposti dalle "impalcature morali." Egli possiede un atteggiamento dialettico nei confronti della vita, Liolà è prodigo di virilità, ma guai ad approfittarne per restringere il suo spazio vitale di libertà. Per questo si vendica mettendo incinta Mita e non accetta la proposta di zio Simone di sposare Tuzza. Al romanzo ontologico del suicidio, Il Fu Mattia Pascal, Pirandello oppone Liolà, la favola moderna della procreazione e della libertà. Liolà si oppone a Mattia, in quanto non ha ereditato il carattere malinconico dell'eroe moderno, ma soprattutto è diverso dal personaggio di Pomino, che nel romanzo è descritto "d'una magrezza che incuteva ribrezzo . . . un pollo spennato, con un grosso nottolino protuberante, che gli andava su e giú"(221). Tutto il contrario di Liolà, pieno di robustezza morale e fisica.

Il personaggio di Liolà risente anche di un ulteriore doppio, un doppio che appartiene all'autore: il testo teatrale (scritto per Musco) è scritto in dialetto agrigentino, troppo stretto, e quindi incomprensibile alla massa, Pirandello pensò di farlo rivivere in italiano, quasi toscano. Liolà e tutti i personaggi si danno del "lei" e appaiono stranamente troppo educati. La versione italiana non si presta alla natura agreste di Liolà, costretto ad esprimesi in maniera troppo educata. Se si paragona il testo originale in dialetto a quello in italiano si nota che in Liolà i personaggi rappresentano un doppio atavico, fatto di colori e di umori antichi. Il dialetto si confà ai gesti e ai sentimenti, come si formano in una società che vive di cose semplici, che sono i prodotti della terra, in forma diretta, senza le limitazioni di un comportamento etico corretto dettato dal linguaggio italiano. Liolà si esprime in dialetto, non per scelta, ma perché egli è un tutt'uno con esso. Le parole sono cose che affondano le proprie radici in una fonte primordiale. Per gli insulari sanguigni come Liolà, le parole contano al pari dei figli, della "roba," di quelle cose che essi sono capace di produrre. Liolà non teme la sua natura, di essere come il "vento," perché sa di essere parte di una natura che è generosa, che lo ricompensa di tutto quanto egli fa. Liolà è l'unico personaggio che non soccombe alle apparenze, e lo testimoniano le parole che zia Croce rivolge contemporaneamente a zio Simone e a Mita: "qua non c'è l'inganno che pare! L'inganno è in te, che non pare!" (410). La verità per Liolà non ha bisogno di apparire, per

essere accettata, egli si pone davanti a tutti per quello che è, senza trarre in inganno se stesso e egli altri. I figli non sono d'impaccio alla propria realizzazione, anzi testimoniano del suo modo di relazionarsi con la realtà.

L'Uomo dal Fiore in Bocca (1923) derivato dalla novella "Caffè notturno," è un atto unico ("dialogo"), in cui si confrontano due personaggi: l'Uomo dal fiore in bocca, e un pacifico Avventore. A un tavolino del caffè notturno di una stazione è seduto l'Avventore che ha perso il treno e si presta a trascorrere la nottata in attesa del primo treno del mattino, all'altro tavolo è seduto l'Uomo, tra i due inizia una conversazione, che è di fatto un lungo monologo interiore. I due personaggi discorrono sul senso della vita: l'Uomo sta per morire, il fiore che porta sotto il baffo, il "tubero violaceo" (l'epitelioma), testimonia della sua morte imminente, ora vede il mondo reale come un microcosmo, che riprende nei minimi dettagli, per costatare come ognuno di noi è preso dal fluire della vita, e sull'angoscia di non poter soddisfare nel presente "il gusto della vita, che non si soddisfa mai, . . . perché la vita, nell'atto stesso che la viviamo, è cosí ingorda di se stessa, che non si lascia assaporare. Il sapore è nel passato, che ci rimane vivo dentro" (569). La vita, o ciò che noi crediamo che essa sia, è sempre legata ai ricordi del passato, "sono i ricordi che ci tengono legati." L'Avventore rappresenta la normalità, la superficialità di vedere la vita nella sua forma, che ha un tempo indeterminato davanti a sé, e che è alle prese costantemente con i fatti quotidiani, esteriori, della vita. L'Uomo e l'Avventore sono la stessa persona, un'immagine bifronte, di cui il primo è una parte inscindibile dell'altro: ciò che l'Avventore trascura nella vita è recuperato dall'Uomo, che osserva i minimi gesti che compongono la vita. Il primo ha bisogno di "aderire," con l'immaginazione, "continuamente, alla vita degli altri" (566), per saziarsene, e per coglierne tutta la vanità, e poi infine liberarsi di tutto ciò che rimane "dentro" di sé, e l'altro, attratto dalla quotidianità e dalle restrizioni sociali non riesce a ritrovare la libertà, perché è sempre intento ad occuparsi da tutto ciò che è "fuori" di sé.

L'atmosfera, apparentemente realistica, un caffè di una stazione ferroviaria, acquista una valenza surreale, metafisica, nell'analisi ossessiva che L'Uomo ha delle realtà, nello spiare quel mondo che sta per lasciare, e che lo vede ormai come uno spettatore della vita. L'Avventore (la normalità), è intrappolato nella quotidianità, la quale anch'essa si rivela opprimente, e s'eleva a metafora della morte stessa. Il dialogo fra il lato oscuro e il lato chiaro dell'uomo moderno, si confronta con il suo doppio, quello di prima e quello che è ora, si tramuta in monologo che riassume la morte di entrambi: L'Uomo cede alla malattia, e L'Avventore cede, per le restrizioni, alla libertà di vivere. Entrambi sono un Hermes bifronte e annunciano la cosmogonia dell'umanità.

La realtà presenta un doppio interlocutore, si colora di un espressionismo reale, ed è motivata dall'ipocrisia, cui è vittima L'Uomo; la fine biologica è vista come un fenomeno logico, in cui emerge la doppia presenza del reale e del fantastico. L'imminenza della sua morte invece di essere di sprone per accedere a qualche dimensione metafisica (e spirituale), trascina il personaggio ad avere un'esperienza legata alla contingenza della vita.

La morte assume la forma del destino non per loro due ma per gli altri. Per chi si vede condannato questa contingenza è un'esperienza logica, il segno che la propria fine non è casuale, anche quando si trova già scritta nel suo corpo. Il richiamo ai valori della vita si manifesta attraverso un dialogo allucinante, assurdo, in cui le parole annunciano la morte, e culmina in un silenzio irreale ("un silenzio di specchio"), che è un'eccezione nel teatro pirandelliano, in quanto le parole si rivelano insufficienti a spiegare la realtà. Le parole da sole non cambiano la sostanza di un condannato a morte. Il personaggio sente il bisogno di confrontare ciò che è con ciò che gli altri credono che sia, da ciò che crede di non essere nella realtà. Il suo discorso si mantiene nella forma dell'apologo o d'inchiesta, un processo che vede nella riflessione della vita la metafora di una vita alienata e quanto mai effimera.

Cosi è (se vi pare) (1917) è derivata da "La signora Frola e il signor Ponza, suo genero" (1917). La novella precede l'opera teatrale soltanto di qualche mese, la stesura della novella è del marzo-aprile 1917 (in realtà fu scritta qualche anno prima); la prima rappresentazione della "parabola" in tre atti ha luogo a Milano il 18 giugno 1917. Fatto raro questo per Pirandello, lui che solitamente riprendeva a distanza di molti anni le sue novelle per trasformarle in opere teatrali, ma in questo caso, il tema della verità gli era cosí congeniale che si sentí subito motivato a portarlo a teatro.

La commedia ricalca in modo lineare la novella per cui si è obbligati ad una lettura parallela delle due opere: "un capoluogo di provincia" è messo in subbuglio dall'arrivo di tre individui, il signor Ponza, sua moglie e la signora Frola. La signora Frola pretende di essere la madre della moglie del signor Ponza, mentre il signor Ponza sostiene che lei è la madre della sua prima moglie e che, dopo la sua scomparsa, si è risposato con l'attuale "seconda" moglie. Per sostenere la propria tesi, ciascuno accusa l'altro di essere pazzo: chi di loro afferma la verità?

Tutta l'azione si svolge in casa del consigliere Agazzi, un ambiente borghese composto da personaggi alle prese con il tentativo di far luce sull'identità della moglie del nuovo segretario di Prefettura, il signor Ponza. Il vicinato ha notato uno strano comportamento da parte della signora Frola e del signor Ponza: la Frola alloggia in città, in un appartamento accanto a quello del consigliere Agazzi, mentre il Ponza e sua moglie vivono in periferia. Ponza appare a tutti

come un "mostro," primo perché impedisce alla signora Frola d'incontrare la figlia, che lui tiene chiusa a chiave in casa, e poi perché vorrebbe fare credere a tutti che sua suocera, la signora Frola, è pazza: ella crede che la sua seconda moglie sia in realtà sua figlia. Il consigliere Agazzi per "l'opportunità di chiarire questo mistero, di venire a sapere la verità" (448), si rivolge al Prefetto. Nella novella sono i cittadini che desiderano scoprire la "verità," mentre nell'opera teatrale sono le massime autorità locali a mobilitarsi, sollecitate dalla pettegola curiosità provinciale.

Nella "fabula" teatrale sono stati introdotti alcuni nuovi elementi: un terremoto ha raso al suolo il paese d'origine dei Ponza-Frola, non vi sono sopravvissuti, o dati anagrafici; nella novella la Frola e il Ponza sono sempre ascoltati separatamente, nella commedia sono posti a confronto diretto; le autorità obbligano la moglie del Ponza ad un pubblico interrogatorio. Nella "parabola" Pirandello introduce la figura "guidatrice e commentatrice" di Lamberto Laudisi (cognato del consigliere Agazzi).[12] Laudisi è un personaggio filosofo abituato ad indagare i sentimenti, e a non fermarsi davanti ai "dati di fatto" che non chiariscono il "mistero" dei Ponza-Frola. Laudisi commenta l'indagine, estrae il significato della ricerca, dimostrando che non "si potrà mai sapere la verità" e che dobbiamo rispettare "ciò che vedono e toccano gli altri, anche se sia il contrario" (445) di ciò che si crede di vedere e di toccare nella realtà.

Laudisi si fa carico di comunicarci tutto ciò che ci impedisce di risalire alla verità, in che modo essa non sia decifrabile, e che essa rimane nell'ordine delle probabilità: "potrebbe essere" o "vorrebbe essere" per come essa non è o per come essa si vuole. Per questo Laudisi non sa che farsene "dei dati di fatto, dei documenti, per affermare o negare. Io non so che farmene, perché per me la realtà non consiste in essi, ma nell'animo di quei due, in cui non posso figurarmi d'entrare, se non per quel tanto ch'essi me ne dicono" (468). Egli sa che i dati, le testimonianze, non cambiano le persone, perché le persone quei dati li hanno "dispersi o eliminati," o che sono stati "annullati essi in sé, nell'animo loro . . ., creando lei a lui, o lui a lei, un fantasma che ha la stessa consistenza della realtà" (469). La voce narrante nella novella si pone la stessa domanda: "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" (772-3). Ma lo scettico Laudisi propone la reversibilità enigmatica della verità: egli difende i Ponza-Frola dall'"insoffribile" e "inutile" curiosità, dimostrando che non è possibile conoscere gli altri e, piú in generale, la realtà. L'azione assume l'aspetto di un teatro-

[12]Luigi Pirandello, Cosí è (se vi pare), Maschere Nude, Volume I (Milano: Mondadori, 2000) 424. [MN d'ora innanzi nel testo].

inquisizione, in cui il luogo teatrale diventa un "poliziesco luogo di tortura, ove gli uni si fanno carnefici degli altri."[13] La verità propone la sua reversibilità enigmatica, che i personaggi e il pubblico non possono che cogliere che in minima parte: "Dove sia il fantasma, dove la realtà?" (469). Nella fattispecie, dove è il pazzo, e dov'è il sano? Perché Pirandello ci sottrae continuamente la verità per sostituirla con tutte le verità possibili, tante, quante quelle che ognuno di noi è capace di sentire, di toccare. Il doppio è presente nel gioco serissimo dello sdoppiamento della verità, dal momento che non è possibile distinguere ciò che è falso e ciò che è vero.

Il ruolo della signora Frola è multiplo: "Intanto la povera figliuola mia deve fingere di non essere lei, ma un'altra; e anch'io sono obbligata a fingermi pazza credendo che la mia figliuola sia ancora viva."[14] Questo è confermato anche da Ponza nella commedia, perché anch'egli finge di comportarsi come un pazzo, e si presta al gioco del doppio: recita la parte del genero della signora Frola, costretto a fingere di essere ancora sposato con sua figlia, perché "l'unico mezzo è questo, per tenerla nella sua illusione? Che io le gridi cosí la verità, come se fosse una mia pazzia?" (486). Ponza considera la signora Frola ancora sua "suocera" per pietà e per amore della prima moglie, e che la pazza è lei, in quanto è convinta che la sua attuale seconda moglie sia ancora sua figlia, ecc. Egli recita la parte del pazzo per mantenere l'illusione in cui vive la signora Frola.

La follia potrebbe essere un espediente per individuare chi ha torto e chi ha ragione, ma nessuno potrà mai saperlo. Nel dubbio non si riesce ad individuare chi sia veramente pazzo e da che parte stia la verità, perché nonostante tutti i "dati di fatto" raccolti, non si chiarisce il mistero. Il meccanismo della trama è ad orologeria, ad un dubbio subentra un altro dubbio, ad una verità si contrappone un'altra verità. I personaggi si fronteggiano in un clima d'incertezza, e proteggono ciascuno la verità che racchiudono in sé.

Gli inquirenti si sforzano invano di risolvere il problema con i pochi "dati" certi che sono riusciti a reperire, i quali invece complicano ancora di piú l'inchiesta. La verità appare inafferrabile, acquista una forma metafisica, non è giudicabile dagli uomini, perché ognuno ha la sua verità e quindi il dubbio di non conoscerla mai abbastanza. La demistificazione della realtà non produce una verità condivisa, e le parole, al pari dei "dati di fatto," non contribuiscono a scoprire la verità, semmai complicano l'enigma dei Ponza-Frola.

---

[13]Giovanni Macchia, Pirandello o la Stanza della Tortura (Milano: Mondadori, 1981)129.

[14]Luigi Pirandello, "La signora Frola e il signor Ponza, suo genero," Una Giornata, NA, volume III, tomo i (Milano: Mondadori, 1997) 779-80.

La novella suggerisce che forse sarebbe stato sufficiente interrogare la signora Ponza, che senz'altro detiene la verità, ma questa è segregata dal marito. Nella forma teatrale è Laudisi che suggerisce d'interrogare la signora Ponza. Di certo si sa che la signora Frola comunica con la figlia attraverso piccoli cestini calati dalla sua finestra, nei quali lei deposita dei biglietti, che nessuno può confermare o negare che potrebbero essere stati scritti dallo stesso signor Ponza.

Nella novella prevale l'istinto materno, mentre nella commedia è il discorso dialettico di Laudisi che chiarisce il significato enigmatico della verità. Paradossalmente, la ricerca della verità appare molto piú teatrale nella novella che nella commedia, in questa assume un tono filosofico d'inchiesta "poliziesca." L'enigma è sintetizzato nelle parole della sig.ra Ponza: "La verità?" non è nelle parole, ma nella solitudine, nel silenzio di sentirsi "Nessuno": un essere incapace di assumere un ruolo, un'identità. Nella commedia il signor Ponza e la signora Frola non cessano di affermare la loro verità, che è riassunta nella scena finale dalla signora Ponza, la quale afferma di essere la figlia della signora Frola, e anche la seconda moglie del signor Ponza, ma per sé "nessuna," "Per me io sono colei che mi si crede" (509). Cosí "parla la verità," essa è ciò che noi crediamo che sia. Per le autorità e per i curiosi non rimane che costatare quanto sia tenue e delicato il filo che ci separa dalla verità, e che essa ci sfugge sempre. Con soddisfazione di Laudisi che puntualmente termina ogni atto con un silenzio e una risata" (420).

Nel personaggio di Laudisi coesistono varie personalità. La sua immagine è raffigurata allo specchio: egli vede se stesso nell'immagine che gli altri hanno di lui, vede se stesso per sé, non un doppio qualsiasi, ma tanti io, quanti sono quelli che ognuno vede riflesso in lui. Nella terza scena del secondo atto, Laudisi sostiene il confronto di sé allo specchio, e vede il doppio dell'io, l'altro che si rispecchia, e costata tristemente che "Il guajo è che, come ti vedo io, non ti vedono gli altri!" (472). Il suo io è un "fantasma" che si è sdoppiato, non gli appartiene, è inconoscibile, e non riesce a dargli un volto; e costata che gli altri non vedono il "suo" io, ma l'io che loro, di volta in volta, vedono in lui; e gli altri che "portano in sé, in se stessi" il fantasma, senza badarci, commettono lo stesso errore, non vedono se stessi, e vanno "rincorrendo, pieni di curiosità, dietro il fantasma altrui" (473).

Lo sdoppiamento nella novella è velato dal narratore che non è molto interessato a risolvere l'enigma, la sua preoccupazione è rivolta a coloro ai quali questo enigma impedisce di dormire. Nella commedia la figura mediatrice di Laudisi rappresenta lo sdoppiamento del narratore e del drammaturgo (sdoppiamento implicitamente poco chiaro nella novella). La sua è una figura concreta in quanto s'avvicina piú di ogni altro a definire la verità, o ciò che essa è per ognuno di noi. Sulla scena egli ha acquisito una certa indipendenza dall'autore, riesce a

convincere i suoi "colleghi" a considerare i dati dell'indagine con obbiettività. L'azione è doppia, c'è l'illusione che ci troviamo di fronte ad un fatto "orchestrato" da Pirandello per mettere alla prova sia il pubblico sia i personaggi, e siamo in presenza di una realtà che non rientra in un modello sociale, accettabile; si tratta di capire chi controlla veramente la scena, Laudisi, o il duo Ponza-Frola: il marito che recita la parte del marito finto, o la suocera che finge di essere la madre presunta? Laudisi s'interpone fra i "personaggi della realtà" (Ponza-Frola) e i "personaggi della irrealtà" (gli inquirenti, e la folla dei curiosi), e anticipa l'impossibilità di risolvere l'enigma della famiglia Ponza-Frola, perché la verità non è la stessa per ognuno di noi (432).

Pirandello sottolinea in una lettera a Talli, che per primo ricevette il mandato di mettere in scena la commedia, che Cosí è (se vi pare) "è fondata in modo strano e insolito sul valore della realtà. Cosí è (se vi pare): il che vuol dire che se non vi pare, non è piú cosí."[15] Pirandello è pronto a stravolgere il valore della verità, in quanto non esiste una verità assoluta, soprattutto quando non è condivisa, perché, per quanto noi lo vogliamo, è sempre relativa, e quindi non può essere imposta agli altri. In questa commedia Pirandello pone al pubblico un problema che egli stesso rende insolubile. L'indagine per scoprire l'identità dei Ponza-Frola si trasforma in una inquisizione della verità. Nel gioco degli sdoppiamenti continui il personaggio di Laudisi incarna già il fantasma poetico che darà luogo ai conflitti futuri che opporranno fra loro i personaggi e gli attori e il capocomico. La rappresentazione dei ruoli previsti (o imprevisti da Pirandello), prevede lo sdoppiamento critico del testo teatrale, il testo nel testo, attraverso continue estrapolazioni, che raddoppia se stesso nella tecnica espressa dal teatro nel teatro. Il "fantasma" di cui parla Laudisi si riferisce anche a quello dell'arte, e rimane al centro della poetica pirandelliana; nei successivi lavori teatrali rappresenterà il "meraviglioso supplizio d'aver davanti, accanto, qua il fantasma e qua la realtà, e di non poter distinguere l'uno dall'altra" (469), proprio come avviene in scena, in cui si alternano l'illusione e la verità fantastica del teatro.

Questa opera si collega ai principi estetici già formulati ne L'Umorismo, che raggiungerà la sua definitiva consacrazione in Uno, Nessuno, che Pirandello stava scrivendo, in cui non mancano i riscontri, per esempio, nella scena III del secondo atto, il dialogo di Laudisi allo specchio. La visione umoristica è riportata in teatro da Laudisi, uno dei primi grandi personaggi ragionatori del teatro pirandelliano, alle pretese del positivismo contrappone la tesi relativistica della realtà e, soprattutto, inizia un attacco sempre piú frontale, nei riguardi della morale del

[15]Pirandello, MN, Cosí è (se vi pare) 422. Lettera a Virgilio Talli del 20 maggio 1917.

pubblico, e della società in generale: “Il pubblico . . ., l’ho abituato ad aspettarsene da me d’ogni colore. Gli sono andato sempre con le dita negli occhi; ed esso lo sa. È il mio gusto, il mio piacere. Tutta la mia opera è stata sempre cosí, e sarà cosí: una sfida alle sue opinioni e soprattutto alla sua quiete morale … o immorale” (423-4).[16] Questo atteggiamento sarà sempre piú marcato nelle opere del teatro nel teatro, in cui il pubblico è portato a partecipare attivamente al completamento dell’azione.

[16]Lettera a Virgilio Talli, SI, 423.

4.2 Il doppio nelle opere non derivate.

Il tema del doppio nelle commedie "non derivate" acquista una sua forma autonoma, non si rifà alla fonte narrativa se non per le tematiche che sono presenti nelle opere come idee: Cecè, All'uscita, L'Innesto, La Signora Morli, Una e Due, Vestire gli Ignudi, La Vita che ti Diedi, Diana e la Tuda, Sogno (ma forse no), Lazzaro, Come tu mi Vuoi, Trovarsi, Quando si è Qualcuno, La Favola del Figlio Cambiato.

Il testo teatrale si rivolge ad uno spettatore attento, che può formulare un suo giudizio senza dovere consultare la versione narrativa. Si tratta di testi che operano all'interno della cornice teatrale, non oltrepassano lo spazio che intercorre tra il palcoscenico e la platea. La rappresentazione della storia, in molteplici scene, si presta ad essere un trompe-l'oeil per il pubblico: sul palcoscenico la realtà è sdoppiata in scene o quadri secondari, come se i personaggi vivessero la loro realtà all'esterno, come se essi riflettessero un mondo non piú soggetto allo spazio della cornice teatrale. Il loro desiderio è coinvolgere gli spettatori a provare la scena come la vivono loro, per condividere con loro il disagio di essere inadeguati alla vita, nel contrasto serio tra ciò che si è e ciò che gli altri credono che essi siano.

In alcuni casi Pirandello predilige la coppia, con l'amante della moglie, caso classico, oppure il caso contrario, la coppia con l'amante del marito, ma questo è piú raro. In entrambi i casi, la presenza di un figlio, in attesa o già nato, resta un tema ricorrente. Nell'immaginario collettivo borghese l'adulterio non è tollerato dai maschi e, anche se il tradimento è bisessuale, in quanto è commesso sia dai mariti sia dalle mogli, a subirlo maggiormente sono le donne di fronte ai pregiudizi della società.

I personaggi sono chiamati a situazioni paradossali: in Come Prima, Meglio di Prima, una madre si vede costretta a recitare il ruolo di non-madre, quello della suocera, al cospetto della propria figlia; oppure in La Ragione degli Altri, il ruolo di non-madre è affidato ad una moglie sterile, la quale si presta a recitare il ruolo di madre per il figlio dell'amante di suo marito. Altrettanto singolare è il ruolo della moglie che accetta la figlia del marito adultero, pur di salvarlo dalla sua infelicità. La novità non è costituita da ciò che non si sa ma da ciò di cui tutti sono a conoscenza. In queste opere si ritrovano alcune idee già espresse nelle novelle: la relatività della verità, la paura della morte, il senso di colpa, la vergogna, la paternità, il suicidio, l'anonimato, la forma e la vita, il sentimento materno, il fantastico e il mito religioso.

Cecè (1915) ha come sfondo la capitale, il teatro della corruzione politica, nella quale si destreggia il protagonista, Cecè, e il suo cliente, il commendatore Squatriglia. Cecè deve

riprendersi tre cambiali che egli ha imprudentemente firmato a Nada, come pegno d'amore. Egli escogita uno stratagemma per farsi ridare le cambiali: Cecè chiede a Squatriglia di ricevere Nada e di farlo passare come il peggiore truffatore, in modo che se Nada pretendesse di esigere il pagamento delle sue cambiali si coprirebbe di ridicolo. Squatriglia riesce a commuovere Nada e ad ottenere le cambiali. Cecè poi accusa Nada di averlo rovinato avendo ceduto a Squatriglia, il suo persecutore, tipo losco e disonesto, le cambiali in questione. In questo modo Cecè riesce a raggirare sia il commendatore Squatriglia, sia Nada.

La giovane Nada è vittima due volte della stessa commedia, e del gioco ingannevole dell'apparenza. L'immagine speculare deriva dal fatto che i personaggi tradiscono se stessi dichiarando, in effetti, ciascuno la loro verità con l'intenzione di affondare quella degli altri: Squatriglia afferma che Cecè è un furfante, e Cecè accusa di truffa il suo amico. La loro è una verità concertata che si basa sull'inganno reciproco, ogni accusa corrisponde alla verità rispettiva dell'altro, l'uno è un furfante e l'altro è un truffatore, ma anche Nada è disonesta, in quanto in cambio delle cambiali ottiene una cifra compensatoria da Squatriglia per saldare il conto del cappellaio, conto che però era stato già saldato da Cecè. Anche Nada si trova ad essere parte di un gioco delle parti. Il doppio segue una logica causa effetto, man mano che si moltiplica costringe i personaggi a mutare la loro "identità" in forme nuove, creando cosí nuove situazioni.

In questo atto unico Pirandello riprende alcune problematiche che stava sviluppando nel romanzo Uno,Nessuno: Cecè è alle prese con il suo sdoppiamento, e si sente vittima della considerazione che gli altri hanno per lui: "chi posso veramente conoscere io? . . . Ma dimmi un po': non è uno strazio pensare, che tu vivi sparpagliato in centomila? I centomila che ti conoscono e che tu non conosci? . . . Perché ammetterai che noi non siamo mica sempre gli stessi! Secondo gli umori, secondo i momenti, secondo le relazioni, ora siamo d'un modo, ora d'un altro" (113). E questo pensiero critico è l'inizio di un ragionamento piú complesso che si realizza sulla scena, come se le due azioni, quella di Squatriglia, e quella di Cecè, si svolgessero allo specchio: Squatriglia recita la parte che gli ha chiesto Cecè, per farlo apparire un farabutto agli occhi di Nada, e Nada gli crederà; Cecè poi assumerà la parte dell'onesto, tradito da Squatriglia, scegliendo di recitare la parte di uno dei suoi tanti doppi, e anche in questo caso Nada gli crederà. Cecè assume la parte del carnefice, e Nada quella della vittima, in un giuoco agli specchi, in cui l'io, il doppio dell'io di ciascun personaggio, quello costruito ed accettato come modello nella società, finisce per imporsi e sostituirsi agli occhi degli altri: Cecè non è piú un imbroglione, Squatriglia è un appaltatore onesto, e Nada è una "mondana di lusso" ingenua e innamorata. Gli "amici pirandelliani" formano quelle tante coppie che danno luogo a "ridondanze simmetriche" che, secondo Gioanola, possono essere intese come una "risposta

difensiva contro le angosce suscitate dall'esperienza dello sdoppiamento dell'"io"[1] che spesso si realizza in un contesto sociale umoristico, in cui i personaggi sono "altro" da quelli che credono di essere.

All'Uscita (1916) riprende alcuni temi trattati nelle novelle "Chi fu?" (1896), "La casa del Granella" (1905), "Colloqui coi personaggi" (1915); e nel romanzo Mattia, i capitoli X e XIII, in cui Pascal afferma che: "A noi uomini . . . nascendo è toccato un triste privilegio: quello di sentirci vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario" (484). Lo stesso tema verrà ripreso in forma surrealistica in "Di sera, un geranio" (1934), in cui i "revenants in scena" sono "ombre" che errano per il mondo prima di dissolversi nell'ignoto, sull'idea pirandelliana che dopo morti "Qualcosa" sopravvive a noi stessi, che fluttua nell'aria priva di peso: "un'ombra galleggiante del corpo rimasto giú." I morti sentono la necessità di un contatto con un'altra forma vivente, che sia una cosa o un essere vivente, per materializzarsi anche solo per un attimo prima di dissolversi per sempre.

All'Uscita è un atto unico, un "mistero profano," composto da due quadri scenici: le "Apparenze" e gli "Aspetti della vita"; le "apparenze" sono le forme che i personaggi hanno avuto in vita e che ora si dissolvono, man mano che si liberano della "vanità" che ha condizionata la loro vita; mentre gli "aspetti della vita" sono le forme concrete che gli uomini hanno nella realtà, anch'esse vane "apparenze," forme, che sono formate dai sentimenti, dai ricordi, che aiutano gli uomini nella loro vita quotidiana, e di cui non possono fare a meno.

All'uscita di un cimitero di campagna al crepuscolo i morti lasciano le loro tombe, escono all'aperto per una boccata d'aria, e si mettono a conversare della morte, e sugli aspetti che l'hanno determinata. In un'atmosfera scorporata, due quadri surreali, si susseguono fra loro: il primo quadro è composto da quattro personaggi: il Filosofo, l'Uomo Grasso, la Donna Uccisa, e il Bambino dalla melagrana. All'interno di questo quadro affiora un dramma familiare, tipicamente borghese: l'Uomo Grasso in vita era tradito da sua moglie che, dopo la sua morte, è stata uccisa dal suo amante, e ora si affaccia come un'ombra nell'aldilà. Il secondo quadro è composto da un Contadino, una Contadina, un asino e una bambina, che sono gli "aspetti della vita," il lato reale della vita, che non "vede" le ombre dei morti come i morti vedono i vivi; i vivi hanno per i morti una certa indifferenza, sono interessati a loro soltanto per quello che i morti rappresentano nei sentimenti, nei ricordi dei vivi.

---

[1]Elio Gioanola, Pirandello, la follia (Milano: Jaca Book, 1997) 52. Sulle implicazione psicologiche del doppio, i capitoli II: "Il fantastico e il doppio," e III: "La crisi dell'identità: dal Fu Mattia Pascal a Uno, Nessuno e Centomila."

I due personaggi principali, il Filosofo e l'Uomo Grasso,[2] si presentano su una scena scarna con al centro "un grande albero" simbolicamente "morto" che testimonia il passaggio delle anime. Il doppio è presente nel confronto fra questi due personaggi, che ragionano su alcune tematiche care a Pirandello, questa volta viste da chi la vita non ha saputo vederla, e che ora, una volta svuotati delle forme, delle apparenze, riesce a vederla per quella che è stata: "tutte idee vane, come tutta una vana idea è la vita" (248). L'immaginario pirandelliano si forma attorno ai temi della forma e della vita, dell'illusione e della realtà, di tutte quelle apparenze che formano il tessuto sociale, che i personaggi avevano creduto "in vita di vederle e di toccarle come cose vere, mentre erano soltanto illusioni necessarie" (244), perché le forme per consistere in qualche modo hanno bisogno di creare a noi stessi uno stato di apparenza. Il Filosofo conclude che "la vita non è possibile, se non a patto di dare realtà a tutte queste nostre idee. Bisognerebbe non vivere" (249). La realtà non è uguale per tutti noi, essa è diversa a seconda dei sentimenti, dei ricordi, dei dolori, che noi sentiamo. Dissolta ogni relazione con l'esistenza, svuotandola dei sentimenti, i morti troveranno la definitiva via d'uscita da "quell'infinito che è in noi, quando per alcun tempo si finisce in quest'apparenza che si chiama uomo, labile forma su questo volubile granello di terra perduto nei cieli" (246).

La scena finale rappresenta la vita come è, negli aspetti reali e fondamentali delle relazioni semplici e senza i condizionamenti delle forme: un Contadino, una Contadina, un Asino e una Bambino, non "vedono" i morti, ma raccolgono alcune tracce della loro presenza: l'Asino fiuta "le bucce" della melagrana, il Contadino raccoglie il bastone dell'Uomo Grasso, e la Bambina si copre il volto con le manine e sembra avvertire "gli occhi atroci dell'apparenza della Donna uccisa." Tutta la scena è piena di suggestioni e di simbologie esoteriche e religiose.[3] In questa "famiglia" la Donna Uccisa intravvede la vanità che è stata la sua vita e disperatamente rincorre quello che non ha avuto, una famiglia, una bambina, i valori della vita.

Tutta la sequenza dipana un senso sarcastico ed ironico della vita, il Filosofo afferma che la vita deve essere intesa come "vana forma della ragione, e la morte come "disillusione totale." Il tema della morte si presta ad uno sdoppiamento illusionistico degli aspetti della vita, in un ambiente ricco di apparenze che travolge il senso reale dell'esistenza: il Filosofo, alter ego di Pirandello, è il rappresentante di una cultura ideologica, che considera naturale, "naturalissima,"

---

[2]Le ricorrenti analogie con il Candide di Voltaire, con i personaggi di Candide e di Pangloss, sono una costante pirandelliana, per esempio: Mattia e Anselmo Paleari, Serafino e Simone Pau, ecc.

[3]Claudio Vicentini, L'Estetica di Pirandello (Milano: Mursia, 1970), 50-54. In questo studio viene descritto ampiamente l'interesse di Pirandello ai fenomeni spiritici e alle teorie teosofiche.

l'esperienza della vita e della morte. I filosofi si considerano "votati" alla morte perché in questo loro atteggiamento d'imperturbabilità intravvedono la qualità stessa della vita.

In un'immaginaria linea di demarcazione i cimiteri non sono la casa dei morti, ma quella dei sentimenti che i vivi hanno per i morti, quella della loro immagine per gli altri. I morti hanno un'idea di quello che pensano i vivi, ma sono i vivi che hanno bisogno di sapere quello che essi pensano di loro. Per assurdo questo interloquire si collega alla realtà per paradosso, il vivo si sostituisce a se stesso morto, in questo ruolo dialoga senza remore con i morti. In girotondo un corteo di fantasmi percorre la campagna attorno al cimitero: i fantasmi materializzano nella forma scenica l'io dei morti, le sembianze di se stessi, come se i loro doppi fossero ancora vivi. Il dialogo fra fantasmi, ombre dei morti, è un pretesto per un soliloquio privato, intimo, del nostro autore. Egli cerca di fare il punto della situazione di una vita spesa senza risparmiarsi, per la quale sente la divisione interna che lacera e smorza la veemenza del suo entusiasmo vitale. Pirandello si traveste da morto per descrivere come i morti fanno i conti ai vivi. Vi sono morti legali o legittimi, e vi sono doppi abusivi e clandestini, e si domanda quali diritti hanno gli uni e quali gli altri.

Con L'Innesto (1919) e con La Signora Morli, una e due (1920),[4] d'ora in poi il testo teatrale trae le sue idee sempre meno da testi di narrativa precedente. Questa indipendenza dal testo narrativo si realizza in pieno soltanto a partire dal 1921. L'Innesto riprende un tema che Pirandello aveva trattato in "L'altro figlio" (1905), "Ignare" (1912), con esiti diversi; per esempio ne "L'altro figlio," una madre si rifiuta di allevare il figlio della violenza subita. In questa commedia sono trattati i temi della sterilità (quasi sempre al maschile), e della paternità/maternità fisica e spirituale, che risalgono alla prima novella "La capannetta" (1894).

La commedia presenta due tempi scenici distinti: nel primo, una coppia di buona borghesia: i coniugi Laura Banti e Giorgio Banti, vivono da sette anni la loro storia d'amore, ma un fatto cambia la loro vita: Laura è violentata da uno sconosciuto. E questo costituisce l'antefatto della commedia. Quest'aggressione è raccontata da Laura, ed è immaginata dai familiari con un certa perplessità, perché "ciascuno sente a suo modo" (271). In Giorgio prevale la rabbia, non tanto per la sofferenza di Laura, ma per il fatto che la violenza l'ha subita anche lui. Egli ha una reazione tipicamente borghese, si rifiuta di vedere Laura e non può concepire "Che ci sia l'offesa piú brutale, senza esserci la colpa! . . . Ci fosse la colpa, sarebbe offeso l'onore; potrei vendicarmi" (246). Nel secondo tempo scenico la realtà è mutata: Laura aspetta un figlio. Questo fatto suscita in Laura il sospetto che suo marito sia sterile, per averne la

[4]Le prime edizioni sono rispettivamente del 1921, per L'Innesto, e del 1922 per La Signora Morli, uno e due.

conferma convoca Zena, una contadinella di cui Giorgio da giovane aveva approfittato, e per la quale ha dovuto pagare una forte somma per farla sposare incinta da un suo contadino. I ruoli e gli sdoppiamenti sono contrapposti e si sovrappongono: il rapporto di Laura con suo marito Giorgio è doppiato ed invertito varie volte. Giorgio appare nel doppio ruolo di colui che ha approfittato di Zena, e di cui ora è vittima sua moglie. Si deduce che Giorgio sia stato, in effetti, amante di Zena, ma il vero padre del figlio è il contadino che l'ha sposata, e che abbia pagato soltanto per coprire la sua impotenza. La testimonianza di Zena conferma la sterilità di Giorgio, per cui Laura non può piú illudersi sull'origine del figlio che sta crescendo. Le parti di Laura e di Zena sono invertite: Zena passa come la madre di un figlio "illeggitimo," e Laura come la madre di un figlio "legittimo."

La legittimazione dell'innesto è suggerito a Laura dal suo vecchio e saggio giardiniere: in natura è possibile porre un innesto fra due piante, anche quando sono fuori stagione, purché esse vivano un momento d'impollinazione e di attaccamento, quindi di amore. Nell'arte del giardinaggio esiste una forma d'innesto che si pratica nel mese di agosto e si chiama a "occhio chiuso" differenziandolo dall'innesto a "occhio aperto" che si fa normalmente in primavera, quando "la gemma può subito sbocciare." La pianta per ricevere l'innesto a "occhi chiusi" deve trovarsi in "succhio," altrimenti "l'innesto non lega!" (255). Occorre che la pianta sia in "amore," cosí può far suo il tallo, che il giardiniere "villano" con le sue "manacce" innesta con violenza, per assimilarlo, per farlo diventare un frutto proprio, accogliendolo a "occhi chiusi," e nutrendolo di tutta la sua vita che aspira alla maternità. Laura come la pianta innocente legittima la sua predisposizione ad essere fecondata con l'amore che ha concepito il frutto. Non è la maternità che è in gioco ma l'amore che è necessario per dare vita al frutto, l'amore che unisce Laura e Giorgio, quindi il figlio è insieme figlio di sangue e figlio dello spirito del loro amore. Il figlio, che rappresenta la metà di ciascuno, assume un carattere spirituale, Laura convince Giorgio che deve sentirlo come "una cosa che senta ancora minimamente di vivere per sé . . ., che tu possa fare piú tua, tutta del tuo amore" (263) perché ora è sicura che, anche se la ragione non può ammetterlo, la natura è cosí, come una pianta, "non potrebbe essere senza che ci sia amore!" (270). Ella desidera che anche Giorgio senta e s'unisca a lei: "fino a sentirlo, e volerlo in me, con me, quello che io sento e voglio" (270). La creatura che è nata in lei è figlia del suo amore, come avviene nella pianta, anche lei non ha "piú nessun ricordo donde quella gemma le sia venuta." Il figlio sarà accettato da Laura e da Giorgio, come proprio, perché Laura lo ha concepito in uno stato di puro sentimento, tanto puro e intenso che non può essere macchiato da nessun evento estraneo. Laura come la pianta ha ricevuto ad "occhi chiusi" il seme vitale che la renderà madre, che si è assimilato alla sua vita, al suo amore, e che si nutre di tutta se stessa,

come una parte fisica e spirituale dell'amore che entrambi hanno l'uno per l'altro. Soltanto che Giorgio è prigioniero dei sentimenti che gli altri possono sentire e vedere, per loro, e per il bambino, al punto che cede agli scrupoli, alla suscettibilità e alle apparenze. Giorgio vede nella "follia amorosa" di Laura un calcolo per mascherare la realtà, per lui non c'è che l'aborto come rimedio, ma Laura, piuttosto che rinunciare al figlio, è decisa ad abbandonarlo. A questo punto Giorgio sente di non poter rinunciare a lei, e accetta per suo il figlio nascituro perché ha capito anche lui che in quell'amore di cui parla Laura, il figlio si nutre anche di sé, del suo amore. Egli si rende conto che ha vissuto con Laura senza generare nulla, come due piante sterili, ora il suo frutto è sentito come il frutto del loro amore che lo porta alla comprensione e all'accettazione totale.

Il contrasto maternità/paternità era un tema presente nel teatro borghese, spesso utilizzato a provocare uno scandalo, qui serve ad affrontare apertamente il fatto che un figlio non è generato soltanto dalla forza fisica, per un accoppiamento casuale, ma è soprattutto il frutto di un "amore" nel quale si uniscono in forma permanente due vite. Sfruttando la metafora fredda dell'innesto, Pirandello ha accostato gli uomini e le piante, per risolvere il problema sessuale della violenza, per esprimere al pubblico il lato spirituale del concepimento. L'innesto di un essere innocente è giustificato dall'amore, dalla passione e dalla follia, che sono presupposte e non rappresentate. La paternità è soggetta al giudizio degli altri, per questo i personaggi sono obbligati a recitare un ruolo, come è previsto per loro dalla società. Il giudizio popolare si contrappone alla necessità della coppia di liberarsi da ogni obbligo sociale, e di perseguire la propria realtà secondo una priorità egoistica, del bisogno e della giustificazione. Ma sono le regole sociali che finiscono per condizionare i personaggi, entro spazi specifici e delimitati. Una nascita "illegittima" costituisce un pericolo per la coppia, e richiede sempre il ricorso ad una sanatoria. Questa problematica è presente in altre opere, per esempio, ne L'Uomo, la Bestia e la Virtú, il problema è risolto obbligando il marito a "ri-fecondare" la moglie, perché incinta del suo amante, per rendere "legittima" la maternità.

L'Innesto racchiude il significato metaforico del doppio che è presente nel gioco delle apparenze e della realtà, un doppio che si realizza anche contro la stessa volontà dei personaggi. L'amore prevale sulla ragione, e sul'apparenza, e finisce per imporre un ruolo che si confà ai codici imposti dalla società: il figlio "illegittimo" è accettato senza che vi sia stato un dolo, un inganno che la società avrebbe potuto condannare. L'amore elimina il vulnus, quello di un marito sterile, con il ricorso all'innesto si ristabilisce l'equilibrio iniziale con una variante: uno sdoppiamento superiore per Laura e per Giorgio, che ora aspettano un figlio legittimo, e uno

sdoppiamento inferiore per Zena e per gli altri, ma tutti, sono ripresi nella trappola dei loro rispettivi ruoli sociali.

La Signora Morli, Una e Due (1920) contiene echi e presentimenti già espressi come idee in "Stefano Giogli, uno e due" (1909), e "La morta e la viva" (1910), ma da esse si distanzia per lo sviluppo drammatico, che nella versione teatrale è originale. Il rapporto fra quest'opera e le novelle è legato al paradosso, nelle novelle un marito si ritrova a gestire due mogli, nella commedia il caso è capovolto, una moglie deve vedersela con due mariti. L'antefatto è costituito da Ferrante Morli, uomo dinamico e intraprendente, che ritorna dopo 14 anni per rivedere la sua famiglia: egli è stato costretto ad abbandonare la moglie, Evelina e il figlio Aldo, di quattro anni, a causa di un dissesto economico. Nel frattempo Evelina vive more uxorio con l'avvocato Lello Carpani, che ha contribuito a salvare il suo patrimonio, e dal quale ha avuto una figlia, Titti, di 7 anni.

Questa circostanza fornisce alla commedia due coppie che sono fra loro sovrapposte, ma che nella realtà non esistono. La figura di Ferrante è quella solita del revenant, prima scompare per qualche anno e poi riappare dal nulla per riprendersi il suo "posto." Ferrante è stato negli Stati Uniti, in questo periodo si è rifatto una posizione economica. Lello Carpani è un "uomo malinconico, posato e scrupoloso," ritiene che il ritorno di Ferrante crea un serio problema al precario equilibrio familiare: la sua presenza mette pubblicamente in evidenza che Evelina "si troverà a convivere, davanti a tutti, con un uomo che, legalmente, non è suo marito" (34). Evelina Morli, con Lello, è diventata la Lina "seria e contegnosa," e non piú l'Eva, esuberante e gioiosa di un tempo con Ferrante.

Lo sdoppiamento di Evelina avviene attraverso due passaggi intermedi, legati entrambi alla rappresentazione: il primo passaggio è formale, si trova nelle didascalie della commedia, nelle reticenze dell'autore, che ci presenta un ambiente borghese, composto di "Tutte le apparenze da sostenere e da rispettare" (24). Egli ci lascia intendere che Evelina se la sbrigherà da sola, seguendo il suo istinto di donna, man mano che scoprirà se stessa. Il secondo passaggio è teatrale, c'è il richiamo alla rappresentazione vera e propria, in cui lei deve scegliere di vivere una molteplicità di ruoli, quella della madre, dell'amante, della moglie.

Evelina vive il profondo contrasto di una donna che ha un doppio affetto, per l'amante e per il marito, nella stessa persona, fino al punto da sentire in sé la presenza di due persone diverse. Ma Ferrante ricorda a Evelina che "Diversi, non si può essere non per gli altri" (47), e quindi lei sarà o l'una o l'altra, e non le due insieme. Questo sdoppiamento è indicativo della molteplicità dell'io, e della scoperta della "verità" di un altro "io" che considerava ormai

superato, perché scopre di essere ancora innamorata di suo marito. La duplicità del suo io è indicata nel nome che viene scisso regolarmente a metà, a seconda dei casi, dall'amante, e dal marito: "Eva" per Ferrante, la "folle Eva" che ha vissuto con lui un amore spensierato, e "Lina" per Lello, una donna che vive una "tranquilla" rispettabilità, secondo i doveri sociali. La simmetria familiare, di moglie-marito-figli, è sconvolta dall'arrivo dell'ex-marito: con Lello, Evelina non riesce piú a sostenere in modo naturale il ruolo di Lina, e con Ferrante, subisce il fascino della forma precedente, e riacquista la parte di Eva.

La convivenza con un doppio io le crea una situazione insostenibile, come Eva è moglie del primo marito, e come Lina è "moglie" del suo amante. Evelina si trova in una situazione logica paradossale: ella sperimenta il doppio che nascondeva in sé, o i tanti doppi a lei sconosciuti, e non riesce essere l'una e l'altra, o l'una nell'altra, uno e due contemporaneamente. Evelina deve ri-farsi in due, ormai "risiede" in due case, a Firenze presso Lello, con Titti, la figlia nata dalla loro unione, e a Roma, dove Ferrante è andato a vivere con suo figlio Aldo. Questo stato segna nella circostanza una distribuzione simmetrica dei ruoli: madre di una figlia illegittima con l'amante, e madre di un figlio legittimo col marito.

Evelina è condannata a "dividersi" letteralmente in due, in una madre e un'ex-moglie (ma non amante). Per i figli, Evelina si affida al suo istinto materno, rispondendo nell'identico modo: prima si reca a Roma alla falsa notizia della malattia di Aldo, e in seguito fa ritorno a Firenze alla notizia che Titti si è ammalata, a causa della sua assenza. L'intrico è simmetricamente bilanciato: Evelina distribuisce le sue energie vitali fra due "uomini" e due personalità in una (Eva + Lina), ma si vede soprattutto realizzata nel ruolo materno.

Durante un breve soggiorno in casa di Ferrante, Evelina scopre la presenza in sé dell'antica Eva che era in lei; e la scopre anche suo figlio Aldo: "Ma sai che per me sei tutta, tutta nuova mammina?" (64). La tragicità del ruolo di Evelina non è tanto nel sentirsi "separata" dal primo o dal secondo marito, quanto nel sentire l'alienazione che ora percepisce tra l'Eva di un tempo e la Lina del presente, tra l'essere "mamma Lina" e "mamma Eva." Anche i dialoghi risentono di questa dualità: Evelina è sempre paragonata a "quella" e a "questa," di "essere qua" o "tornare là" (77 e 97)), ad una vita che ha un rapporto doppio con la realtà. Al ritorno in casa di Lello, Evelina viene doppiamente punita: per rimanergli fedele si è guardata dal tradirlo col legittimo marito. Ma questo atteggiamento sconcerta Lello che percepisce con stupore che il suo è un ruolo minimo, che l'offende, che non tiene conto delle sue ragioni. Ad Evelina è necessario tutto il terzo atto per convincerlo che in lei prevalgono le ragioni della madre e quella dei figli. A questa situazione paradossale, prorompe l'indignazione di Evelina che si sente offesa come

madre nel suo diritto di stare acconto ai figli, perché non può accontentare entrambi: "Non posso mica dividermi, io, metà là e metà qua. Sono là e qua! Una e una!" (107). Lo sdoppiamento è costante, in tempo reale, simultaneamente, Evelina dovrebbe essere madre, moglie e amante, in due luoghi diversi e in due realtà separate, dovrebbe essere in grado "di vedere in me *un'altra* – quell'altra – oltre questa che sono qua per te e per me stessa: – *due*, in una persona sola!" (109).[5] Evelina si trova nella contesa fra marito e amante, entrambi la vogliono tutta per sé, e non capiscono che lei vuole essere soprattutto una buona madre. Lo sdoppiamento di Evelina non presenta un aspetto meccanico o intellettualistico, alla "maniera" di Pirandello, ma è suggerito da un sentimento di sincerità, plausibile e autentico, che chiarisce "quell'illusione che ciascuno si fa, ricordando, di essere uno, sempre lo stesso" (109). Nella contesa fra il marito e l'amante Evelina mostra tutto il suo altruismo, per non impazzire fra l'uno e l'altro, decide di dividersi equamente per i suoi figli, sacrificando per sempre la possibilità di rivivere il suo antico amore con Ferrante.

La sua dualità è soggetta a complicazioni giuridiche e sociali: Evelina rischia la condanna per adulterio, il suo stato familiare rappresenta un precedente pericoloso perché avviene sotto gli occhi di tutti. Anche Evelina deve tenere conto della reazione degli altri: come convivente di Lello è accettata nel suo ruolo di amante-madre, perché il conformismo sociale, come è dimostrato nel terzo atto, parteggia per l'amante e non per il marito (finché era dato per morto). Evelina, nel vedersi contesa fra due uomini, cede alla voce "vera" del suo istinto di madre e, malgrado il turbamento di vedersi divisa, si preoccupa di difendere i propri diritti di madre, non tanto per dovere, perché lo richiede la società, quanto per paura di perdere un bene acquisito.

Evelina sceglie di restare con Lello, non per una scelta passionale per il suo compagno, ma perché sa che sua figlia non può fare senza di lei. In fondo la sua decisione è dettata dall'amore materno, che per Pirandello si arricchisce di quell'amore assoluto, disinteressato, che soltanto una madre può avere. Con questa soluzione Aldo può visitare sua madre, senza suo padre, visto che senza dubbio è lui che ha meno bisogno di affetto materno, se si considera che alla sua giovane età ha già un'amante. Sembrerebbe una conclusione consensuale tra le parti, un patteggiamento ragionevole e logico, ma il vero epilogo consiste nel fatto che al problema iniziale di dover scegliere tra due uomini, Evelina si trova a dover scegliere tra due figli. Nel dividere la famiglia, l'appartenenza dei figli sarà decisa per sesso, al padre il figlio, e alla madre la figlia.

[5]Il corsivo è nel testo.

Il dramma iniziale dell'identità ci riserva il dramma della maternità. Lo sdoppiamento finale riequilibra lo status familiare iniziale, il doppio materno crea i presupposti al ritorno "alla vita semplice e tranquilla," che s'inquadra in una realtà conformistica, nella quale soltanto Lello s'immedesima pienamente, una realtà in cui le cose sono tornate come prima, se non meglio, e che, quindi, è giusto attendersi la vita semplice e tranquilla, come un fatto naturale, perché cosí dovrebbe essere la vita.

Vestire gli Ignudi (1922) ha un antecedente narrativo nella novella "Nel segno" (1904), in cui è presente il tema della menzogna giustificata: – "ai miseri, ai vinti, sorge spontaneo del petto oppresso il bisogno di mentire" - mentre nella commedia sono presenti i temi del teatro pirandelliano, il rapporto tra scrittore e personaggio (un anno dopo i Sei Personaggi), e il contrasto fra arte e vita (alla vigilia di Ciascuno a suo Modo). Il tema del doppio è portato alle sue estreme conseguenze con una tecnica narrativa che riporta l'antefatto progressivamente, per successive rivelazioni, di ciò che non vien detto e si deve intuire. La commedia presenta un trio perfettamente in linea con la trasgressione borghese. L'antefatto riprende uno dei tanti "cosí detti "documenti" umani, dati di fatto, casi della vita" che venivano pubblicati nella cronaca estiva[6]: Ersilia Drei è una giovane donna, assunta come istitutrice in casa del console Grotti a Smirne; successivamente incontra Franco Laspiga che si fidanza con lei. Il fidanzamento le offre la possibilità di avere finalmente un legame vero, e l'illusione d'essere qualcosa. Questa illusione di dignità svanisce: Grotti s'invaghisce di lei e la possiede. Ed è proprio durante uno di questi "torbidi momenti" che la figlia di Grotti cade dal terrazzo nel vuoto. Dopo questa disgrazia accidentale Ersilia Drei viene scacciata, si reca a Roma per incontrare il suo "fidanzato" e scopre che sta per sposarsi con un'altra. In preda alla disperazione, sola e senza mezzi, si dà al prima venuto. Nello stato miserevole in cui è finita tenta il suicidio. Ormai certa di morire confessa ad un giornalista che si è suicidata per amore, perché abbandonata da Franco Laspiga. La sua storia acquista un alone romantico di martirio, occupa le prime pagine delle cronache, suscitando una generale commozione tra i lettori.

Tutta l'azione e la ricostruzione dei fatti si svolge in casa del romanziere Ludovico Nota che si è offerto di ospitarla. Ersilia si mostra lusingata dell'interesse che lo scrittore ha per la sua storia, ma subito la disillude: "Un romanzo, cara, o si scrive o si vive" (147), perché lui intende iniziare una nuova vita, per "viverlo" con lei. Anche se le confessa che ha intravvisto nella sua storia "il germe di un romanzo" ed ha pensato alla possibilità di scriverlo, immaginando anche che l'eroina del suo romanzo avrebbe potuto, per la disperazione, darsi al primo venuto, cosa che Ersilia aveva in effetti fatto. L'immaginazione ha coinciso con la realtà. La ricostruzione dei

[6]Aurelio Navarria, Pirandello Prima e Dopo (Milano: Quaderni dell'Osservatore, 1971) 31-33.

fatti, la "verità" complica sempre piú la realtà, Ersilia vorrebbe essere veramente come lui l'ha immaginata, e non si rende conto che anche il romanziere la desidera per sé, e non per il romanzo (148). Per questo in Ersilia subentra una nuova sensazione, quella di essere non piú "questa" ma "quella" che ha immaginato Ludovico nel romanzo. Ma anche questa si rivela una illusione, in quanto Ludovico vorrebbe che lei fosse "un'altra" per come ella potrebbe essere, vivendo assieme a lui. Ersilia però non riesce a sentire questo ruolo, perché ammette: "non ho potuto esser mai niente" (149).

Il tentativo di suicidio sconvolge la vita di Franco Laspiga che, preso dal rimorso, intende riparare, abbandona la fidanzata che sta per sposare e corre da Ersilia. Anche Grotti si reca da lei per riaverla. Ma Ersilia che è ancora sconvolta, presa dal rimorso, non desidera ritornare con nessuno dei due. Ersilia confessa a Franco che ormai si sente un'altra: "Perché non puoi capirla tu questa cosa orribile, d'una vita che ti ritorna, cosí …come un ricordo che invece d'esserti dentro, . . . ti viene, inatteso, da fuori. Cosí cangiato, che stenti a riconoscerlo. Non sai piú trovargli posto in te perché anche tu sei cangiato" (186). Franco non comprende che, non solo Ersilia non è piú la stessa di prima, ma anche lui non è piú "quello" che egli crede di essere; ora è un altro, e che non ha colpe per il male che le ha fatto (187). Ma Franco, quando apprende che è stata anche l'amante di Grotti, punto nell'orgoglio, la considera una "donnaccia," facendole venire meno l'affetto di cui è circondata. Ora tutti la giudicano colpevole della morte della bambina che le era stata affidata. A nulla vale il suo sfogo, ora non potrà essere che "niente" neppure sperare di essere quell'"altra" che aveva immaginato Ludovico, perché la vita non la lascia in pace, "senza che mi sia potuta mai, mai consistere in qualche modo!" (189).

Il continuo mutare dei sentimenti e degli stati d'animo pone diversi livelli interpretativi, che sono riassunti nel gesto finale: Ersilia ha ormai preso coscienza che non vuole esser causa di ulteriori mali agli altri, ricorre al veleno per suicidarsi, e rifiuta il soccorso che le offrono i due amanti: "Mi vorreste condannare a essere quello che io volli uccidere? No, no, basta quella!" (185); è convinta che Franco non ha colpe, semmai per tutto ciò che accade ha colpa la vita. Questo concetto racchiude il pensiero ideologico della commedia, riscattato in poesia dalla sofferenza. Ersilia è costretta ad avvelenarsi di nuovo, e negli ultimi istanti, mentre parla con un superiore distacco di quanto è accaduto, non cede alla commozione e alla comprensione che ora tutti hanno per lei, ora che hanno compreso il suo vero dramma: dopo tanto fango riversatole addosso dalla vita, aveva sperato di farsi "un abitino decente" con cui coprirsi in punto di morte. Ma anche questa "vestina decente" le è stata tolta ed è rimasta nuda: "Lacerata addosso, strappata anche questa! No! Morire nuda! Scoperta, avvilita, e spregiata!" Ersilia Drei non vuole piú sentire o vedere nessuno, e conclude la sua vita indirizzando un messaggio ai due

pretendenti: "Andate, andatelo a dire, tu a tua moglie, tu alla tua fidanzata, che questa morta – ecco qua – non s'è potuta vestire" (221). La morte le offre la possibilità di essere qualcosa, che la vita le aveva negata, relegandola ad essere per sempre un "niente," perché Ersilia sconta la pena "che non s'è saputa o non s'è potuta *vestire*" di bugie, per nascondere quel "*che si voleva nascondere*" e per gridare la sua "*nudità,"* la bruttura che la pietà della gente avrebbe voluto che fosse nascosta. Ersilia "non lotta piú e svela la ragione per cui aveva voluto vestire la sua nudità, non per la vita, ma per la morte."[7] Ella è condannata dal suo vano gioco di farsi un bel vestitino di bugie almeno per morire in una forma che fosse accettata da tutti.

Ersilia per tutta la vita si è sentita un nulla: "non ho mai avuto la forza di essere qualche cosa" (197); è sempre stata come l'hanno voluta gli altri, e tenta inutilmente di riscattare se stessa, anche attraverso la menzogna, i fallimenti della sua vita. La sua è la storia di una donna colpevole quanto sfortunata, di uomini che l'hanno resa tale, che appaiono carnefici, avidi, incravattati, ripresi nei riti della loro logica e morale in crisi. Un dramma al femminile che rivela il doppio non tanto nel rapporto che Ersilia intrattiene con il mondo maschile, quanto nel confronto tra lei e una società che impone regole e meccanismi ai quali è impossibile fuggire. Ersilia Drei è sopraffatta dalla paura della colpa e dal senso della vergogna.

La ripetizione del suicidio non si propone il miglioramento della tecnica di esecuzione, ma la sua messa in scena (nella circostanza, contrapporre un suicidio mancato ad un suicidio riuscito), col fine di contestare le interpretazioni che sono state date al primo suicidio, e che potrebbero essere al centro del secondo, soltanto che questa volta si compie davvero. Il suicidio non si effettua tramite una persona interposta, come avviene ne L'Imbecille (1922), ma è la stessa eroina, Ersilia Drei, che salvata per una prima volta, prima dell'inizio del primo atto, ripeterà il suo gesto all'ultima scena del terzo atto dopo essersi lungamente opposta all'immagine che gli altri hanno di lei, e che deve subire suo malgrado.

Il fatto compiuto si realizza nell'antefatto e non consiste nella realtà. Nella forma narrativa il suicidio non ha una consistenza reale. Se Ersilia avesse compiuto con successo il primo suicidio, il suicidio mancato prima dell'inizio dell'opera, in seguito non avrebbe avuto bisogno di commetterne un altro. Tutto ciò che avviene dopo è causato da questo suo fallimento. Se avesse potuto compiere il suo suicidio in silenzio, la sua morte avrebbe permesso agli altri di giustificare il suo gesto, e di arricchirlo di significati simbolici e melodrammatici.

Ersilia è costretta a privarsi di un bene che le appartiene dalla nascita, la vita. Per non averla persa del tutto si vede costretta a perderla per frammenti, giorno per giorno. La facoltà di

[7]Lettera a Silvio d'Amico pubblicata su Ariel, n. 31, gennaio-aprile 1996, MN, 211. Il corsivo è nel testo.

ragionare sulla propria fine è un privilegio che possono permettersi solo le persone libere, quelle che possono ostentare la parte oscura di se stessi. Pirandello si chiede se la verità sia sempre una prerogativa dei pazzi. A questa domanda egli non sa dare una risposta, ci lascia ascoltare le grida di Ersilia, che cadono nel vuoto, per la sordità degli individui, che non sanno cogliere il suo grido di dolore. Ersilia smaschera il perbenismo borghese rivelando i difetti e le ipocrisie della società, spogliandola di quelle molteplici identità di cui gli individui sono composti, e che dentro al vestito buono da mostrare in società si nasconde la natura inconfessabile di esseri laidi, tristi, e soprattutto soli.

Ersilia Drei accetta l'ipotesi di vivere nell'arte, il sogno che appartiene ad un'altra, che la vita è capace di realizzare con un gesto estremo, anche se tardivo. Siamo di fronte ad un gioco delle parti puramente tautologico, poiché un suicidio è la negazione radicale dell'essere, e comporta la nullità (il niente). La "nudità" cosí evidenziata non ha piú necessità di essere interpretata, poiché il doppio subisce anch'esso un trauma irreversibile. Il suicidio di Ersilia coincide con la fine della commedia. In assenza del corpo il doppio non ha piú ragione di essere, anch'esso finisce. Pirandello porta in scena la vergogna, il conformismo, la corruzione sociale, e il fatto, purtroppo triste e amaro, che nemmeno l'arte può salvare, perché non può da sola porre rimedio all'ingiustizia degli uomini.

Ersilia muore senza veli, senza un involucro sociale che le possa restituire una identità, la sua vita è stata un'umiliazione che l'ha ridotta a servire e a obbedire, a non essere niente. O di sentirsi qualcuno soltanto ricorrendo alla cipria e al veleno. La sua vita è un sogno infranto, doveva essere una gioia ed invece è una pena. Colpevole è lasciata sola nel suo peccato, ritornata alla vita, da prova di coraggio affrontando nuovamente la morte in nome della verità. Il suo io è depersonalizzato dal resto del corpo, come persona ha perso il senso della propria realtà, e si sente come un corpo irreale. Ersilia si sente spogliata dalla volontà degli altri, e finisce per apprendere con tristezza che i ruoli, i doppi, che ella ha vissuto, le sono stati imposti con la violenza, e non le rimane che protestare con la sola forma possibile, con la morte, per l'impossibilità di potere scegliere un ruolo tutto suo. Questa decisione si trova riflessa nel rapporto privilegiato che il vecchio romanziere Ludovico Nota intrattiene con lei. Ma non vi è pietà per Ersilia, la sua morte servirà ad alimentare ulteriormente una notizia di cronaca giornalistica, perché la società è pronta a sfruttare anche le sventure piú crudeli. Per Pirandello, per queste povere anime che pagano con la vita, non c'è speranza di riscatto, per le persone indifese non c'è rinascita.

Il doppio di Ersilia è presente nel suo impegno quotidiano, e nella sua volontà di escludersi. Ella possiede un'idea composita ed incostante della realtà, vive una condizione non sua, che è il frutto di una realtà che gli altri vedono in lei. Ella non riesce a dare consistenza alla sua vita, il suo desiderio di riscatto e di rinascita svanisce, e si vede ormai votata alla sconfitta e alla morte. Ersilia impersona il carattere universale delle eroine pirandelliane: ognuno, su questa terra, è un'anima nuda che, per dare un senso alla propria vita e per sentirsi concretamente qualcosa, sente la necessità di rivestirsi di un abito di rispettabilità, di qualità apprezzate dagli altri.

Cosi è, (se vi pare), Come prima meglio di prima, e La vita che ti diedi, costituiscono la trilogia del mito della maternità. Il tema del doppio è condotto sul filo dell'amore materno: in Cosi è, (se vi pare), una madre contende la propria figlia al genero; in Come prima meglio di prima, una madre che aveva abbandonato il marito e la figlia, accetta di riunirsi a loro, presentandosi sotto le vesti di matrigna; ne La vita che ti diedi, una madre rifiuta la morte fisica del figlio e ne prolunga l'esistenza trasfigurandolo e idealizzandolo. In queste opere Pirandello approfondisce non solo il ruolo che assumono le madri, ma il dramma della loro "personalità materna." La "trilogia delle madri" riprende il contrasto tra verità e finzione, il dibattersi della "vita" entro le "forme," il rapporto dei personaggi con la realtà, o con ciò che loro credono che sia, "la vita increata di tutti i giorni" che mette a nudo le molteplici sfaccettature di cui siamo composti.

La Vita che ti diedi (1923) riprende quei fenomeni parapsicologici del "di là" in cui i vivi parlano ai morti, presenti nelle novelle "Notizie del mondo" (1901), "I pensionati della memoria" (1914), "La camera in attesa" (1916); in cui i morti una volta accompagnati al cimitero tornano indietro e continuano a vivere tra noi di quella realtà che veniva data a loro in vita, una realtà illusoria, non meno di quella che ciascuno di noi aveva dato a loro prima di morire. I personaggi principali sono tutti al femminile: Donn'Anna Luna, e Lucia Maubel, l'amante di suo figlio Fulvio. Dopo sette anni di assenza Fulvio ritorna da sua madre, Donn'Anna, malato e irriconoscibile, ed improvvisamente muore. Tutti lo piangono tranne lei, che non sa ritrovare in questo essere cambiato dalla malattia l'immagine del figlio "coi capelli d'oro e gli occhi ridenti," alla quale è rimasta fissata. Per Donn'Anna il suo vero figlio è morto nel momento in cui scopre che non corrisponde piú a quello immaginato: "Mio figlio, . . . Non è morto ora. Lo piansi invece di nascosto, tutte le mie lagrime quando me lo vidi arrivare: – (e per questo ora non ne ho piú!) – quando mi vidi ritornare un altro che non aveva nulla, piú nulla di mio figlio" (263). Donn'Anna non riconosce in quel morto il suo "vero figlio, "quello che è per me; nella mia memoria, vivo" (264).

Lucia Maubel viene a cercarlo, perché ora attende un figlio da Fulvio. Donn'Anna mente a Lucia, e le comunica che il figlio è partito per un impegno improvviso e che "ritornerà" presto. Ma Lucia scopre la verità, e confessa a Donn'Anna che Fulvio già prima di partire aveva sul corpo i segni della malattia che lo avrebbe portato alla morte. Soltanto ora Donn'Anna prende coscienza della morte del figlio: "cangiato cosí – ora lo vedo – per te, sí, figlia!" (299); ora può finalmente versare quelle lagrime che prima, quand'era "vivo" non sentiva.

Le figure del doppio si presentano parallele, in successione, unite fra loro da un ordine simmetrico. Donn'Anna vive la figura del suo doppio nel senso reale e metafisico, è madre del figlio morto, e sarà "madre" del figlio di Lucia. Donn'Anna non esita a sostituirsi a suo figlio, scrive e risponde alle lettere di Lucia, trasferendo tutto il suo amore nell'amore che Fulvio aveva per Lucia. In questo modo mantiene in vita suo figlio, quel figlio che appartiene alla "camera dei ricordi." Lucia Maubel è una figura passiva, sposata ad un uomo che la tradisce e verso il quale non nutre alcun sentimento, non riesce a sentirsi veramente la "madre" dei suoi figli legittimi, se non rimettendo su di loro tutto l'amore che gli ispira il suo amante.[8]

La maternità ci riserva la reincarnazione di Fulvio attraverso il figlio di Lucia; la continuità madre-figlio si sposta in quella di madre-figlia, che Donn'Anna costruisce con Lucia, per un rapporto esclusivo tra madre e figlia. L'unità strutturale del doppio, nell'aspetto simbolico delle due donne, è accomunato dall'amore materno, unito dal rapporto tra madri, e tra madri e "figlia." In un gioco fantasmagorico il figlio di Lucia assume un'entità spirituale, è presente nell'immagine "ideale" che ciascuna madre desidera trasmettere nel figlio di Donn'Anna.

La reincarnazione si realizza nella e per la vita, attraverso un'ipostasi che richiama la transustanziazione del defunto: il passaggio mnemonico è rappresentato dal nuovo figlio, un transfert voluto da entrambi le madri, che fanno convergere l'immagine che ciascuna ha del padre – il figlio di Donn'Anna - in quella di un corpo nuovo, il figlio di Lucia, in virtú di una metalepsi che mantiene immutata la sostanza formale del figlio morto. Donn'Anna vive il ruolo di sostituta come madre, e di sostituta come amante, in entrambi i casi falsifica la realtà; ella opera contemporaneamente molteplici trasferimenti, il suo doppio si collega alla figura del figlio morto che si "reincarna" nel figlio di Lucia, ma non in lei, perché soltanto al nuovo figlio riverserà il suo amore.

La tragedia di una "personalità materna" riporta alla luce tutti i suoi lati piú misteriosi ed intimi, tutte quelle proiezioni che fuoriescono senza ombre, sublimate spiritualmente nella maternità. Donn'Anna ha vissuto un amore materno deformato dalla sua solitudine. Ora che

[8]La struttura narrativa contiene simmetricamente i caratteri formali già presenti ne L'Innesto.

comprende l'inanità dei suoi sforzi nel far rivivere l'immagine perduta del suo Fulvio, non le rimane che ritirarsi nella solitudine che è in lei, in un mondo triste, lontano dall'affanno di coloro che corrono dietro le "cose da fare, si voglia o non si voglia - e cose da dire" . . . Siamo i poveri morti affaccendati. – Martoriarsi – consolarsi – quietarsi. – È ben questa la morte" (302). Anche per lei, ridotta a "carne macerata," cala il silenzio, e nell'oscurità non sente piú il bisogno di vedersi realizzata in un doppio, suo figlio è morto e il figlio di Lucia non potrà sostituirlo. Il dolore di una madre non si esaurisce mai, ed è l'unica realtà da contrapporre alla morte.

Diana e Tuda (1925) non ha un vero è proprio precedente narrativo, se non come principio estetico, ampiamente descritto ne L'Umorismo (1908). È una "tragedia" incentrata sul contrasto tra la Forma e la Vita.[9] In questo dualismo si configura la trama: da un lato tre artisti, Nono Giuncano, vecchio scultore, Sirio Dossi, giovane scultore, e Caravani, "mediocre" pittore, e dall'altro due donne simbolo: Tuda, la modella, e Sara Mendel, l'amante di Sirio. Il dramma oppone lo scultore Sirio Dossi al suo vecchio maestro e padre, Nono Giuncano: Sirio ha scelto Tuda, come modella, per la sua statua di Diana, nella quale vuole infondere un'immagine di bellezza eterna. Diana è stanca di posare per Dossi. Sirio per evitare che Tuda posi per altri artisti come modella, in particolare per Caravani, che sta dipingendo anche lui un'"immagine" di Diana, le propone di sposarlo. Il matrimonio ha un valore formale, Tuda accetta di sposare Sirio come modella, ma la loro unione resterà "in bianco;" Sirio continuerà a frequentare Sara, come amante. Tuda che nel frattempo si è innamorata di suo marito, scopre che Sirio infonde nella statua anche il suo tormento di femminilità insoddisfatta, e umiliata. Tuda non ha accettato di sposare Dossi per ambizione personale, ma per un patto di "fedeltà artistica" che le permette di soddisfare uno dei suoi desideri piú profondi: esistere soltanto attraverso lo sguardo altrui. Dossi tradisce questo patto, Tuda gli ricorda che lui si doveva servire di lei come modella, "per la statua com'era; e non di me che soffrivo, per farla diventare un'altra!" (657). Tuda si vendica nel solo modo a lei possibile, cioè tradendo Sirio "da modella, non potendo tradirlo come moglie" (632), posa nuda per Caravani. Sirio sfida a duello il pittore e lo ferisce, dopo aver distrutto il dipinto di Diana. A questo punto Tuda, martoriata e logora, si sente uccisa come donna per essere stata trasformata in una statua gelida di marmo. Ma lei è viva, e sta morendo, e vorrebbe fare parte della statua per sempre: "prendi la vita che mi resta, e chiudimi là nella statua! . . .

[9]Adriano Tilgher, Studi su Teatro Contemporaneo (Roma: Libreria di Scienze e Lettere, 1927) 122. Occorre precisare che il "tilgherismo" che influenzò per anni la critica sulle idee estetiche del pirandellismo, sulla presunta paternità della formula Arte/Vita, è presente nella novella "La trappola" che è del 1912, di per sé illuminante: "Ma che vuol dire, domando io, darsi una realtà, se non fissarsi in un sentimento, rapprendersi, 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." In questo principio bergsoniano è riassunta la formula di Tilgher che culmina nel contrasto Arte/Vita, che Pirandello aveva ampiamente espresso in questa novella e in tanti altri saggi e interviste.

come una pasta ardente da colare dentro"(660). In una scena drammatica, Tuda si precipita sulla statua per abbracciarla, Sirio credendo che lei voglia distruggerla brandisce una stecca e la minaccia di morte. Giuncano, che vuole impedire a Sirio di risolvere la Vita nella Forma, si intromette fra loro e lo strangola.

Il doppio è presente in molteplici livelli: in primo piano, fra Giuncano e Dossi, e fra Tuda e Diana; e in tono minore: fra Tuda e Sara, fra Dossi e Caravani, fra Diana, la statua, e Diana, il dipinto, e infine, fra Tuda e Dossi, che formano una coppia nel rapporto modella/scultore e non nel rispettivo ruolo di sposi/amanti. Il rapporto Dossi-Giuncano è simile alla metafora figlio-padre, perché Dossi è il figlio naturale e spirituale di Giuncano, e come tale è il beneficiario del suo testamento artistico. La mancata coerenza di Dossi a questo testamento scatena in Giuncano l'eliminazione del suo erede, del suo doppio, che ha abortito le sue idee sull'arte. La figura del doppio è legato alla rivalità tra Dossi e Giuncano, che non è nell'ordine erotico, sentimentale, perché Giuncano non si pone come ostacolo al rapporto fra Dossi e Tuda, oltretutto egli ha oltrepassato l'età per essere amato, ma si oppone al fatto che Dossi non ami in Tuda che la forma, il modello, per questo avrebbe dovuto "sposare" per la statua "un fantoccio di cartapesta" (659). Il loro antagonismo propone uno scontro radicale sul piano dell'arte e della vita; se per Giuncano l'arte è amore per la vita, per Dossi l'arte è la soppressione della vita. Giuncano ribalta la concezione tradizionale dell'arte, da una visione di arte come vita, alla vita come arte, come caratteristica essenziale della modernità. Dossi persegue la concezione "sfalsata" di un'estetica che "fissa" la vita in una forma, l'immagine della modella nella statua di Diana. Egli considera la sua modella soltanto un ideale d'arte, non di vita. La posta in palio è data dalla necessità dell'arte di diventare essa stessa vita.

Dossi desidera realizzare la forma perfetta in cui fissare la vita per l'eternità, e Giuncano, che ha orrore delle forme, vede in essa l'arresto e la morte della vita. Giuncano, che da anni ha distrutto le sue opere, non sopporta piú di vedervi soffocata la vita in nome di un'arte che con la pretesa di renderla immortale, in effetti, la uccide. In nome di quest'arte Giuncano vede l'immagine sofferente di Tuda fissata nella statua di Diana, una forma che immobilizza la vita, che solo la passione per Tuda, la donna, gli ha fatto conoscere nel suo divenire, e che ora gli permette di prevedere il futuro dell'arte. Il dramma rappresenta in apparenza lo scontro generazionale fra due artisti, uno giovane e l'altro vecchio. Il problema vero si trova nel conflitto fra due idee antiteche dell'arte che influenzano i valori della vita, fra due artisti che si contrappongono per una visione formale e antiteca dell'arte, che ciascuno ritiene per sé valida, e che sarà la causa del loro dramma. Ciò li porterà inevitabilmente ad uno scontro radicale, perché

nessuno dei due vuole cedere sulla propria visione estetica, di cui Diana e Tuda rappresentano le rispettive proiezioni.

Il contrasto Vita/Forma è portato alle sue estreme conseguenze nell'opposizione costante fra Tuda e Diana; nel considerare i sentimenti di Tuda, la donna, e l'immagine della modella, alle forme che assume nella statua di Diana. Sirio Dossi si ostina a volere realizzare quella che nelle sue intenzioni sarà l'opera unica della sua vita, la statua di Diana, nella cui forma, fissata e perfetta, riscatta l'informe precarietà dell'esistenza. Per Dossi, Tuda, la modella, rappresenta un ideale dell'arte, mentre per Giuncano, Tuda, è la vita. La "statua" presenta due versioni della stessa donna, una donna che è raffigurata dal marmo, destinata a rappresentare la perfezione dell'arte, e una donna che è viva, e che muta continuamente perché risponde al processo naturale della vita. Giuncano è attratto da Tuda per il suo fervore vitale, che unito alla bellezza, ne fa un ideale di perfezione da reputarlo un modello inimitabile e risolutivo dell'arte, e ritiene che Dossi la sacrifichi inutilmente alla forma immota e fredda della statua. L'immagine che Tuda ha prestato alla statua di Diana non può essere considerata una "cosa" viva, "se vuol vivere deve morire ogni momento, mutare ogni momento, e quella non muore e non si muta piú! Morta per sempre là in un atto di vita. La vita gliela dai tu se la guardi un momento" (604). In questo fissarsi della forma Giuncano intravvede la sua concezione dell'arte: il contrasto dialettico tra la vita e la forma, tra il processo vitale, la vita in continuo divenire, che muta e si trasforma, e la forma dell'arte che fissa e che imprigiona la vita, che vorrebbe fissarla, immortalarla.

Il rapporto Diana e Tuda è simmetricamente sovrapposto a quello fra Giuncano e il suo corpo, che sente come un "estraneo" che assomiglia sempre piú a suo padre, che invecchiando "diviene sempre piú suo" (637). Giuncano non vuole essere ripreso nell'immagine di questo "estraneo – d'uno che non sono io" (637), che è costretto a portare con sé e verso il quale nutre odio, perché sarebbe come diventare una statua, morta, una forma. In questa discrasia distorta della realtà, dopo avere speso la vita "a fare statue," "immobili, perfette – di fronte ad esse vidi il mio corpo in cui la vita riprendeva a muoversi – logoro, vecchio," egli ha capito di essere stato inesorabilmente preso nella "trappola" 638) della forma. Per questo esorta Tuda a "muoversi, non fermarsi mai, non fissarsi in nessun sentimento" (639), per essere se stessa, diversa, non piú la stessa, come lo sono i sentimenti, che mutano con la realtà. Giuncano non nutre piú sentimenti, vede "le cose come sono, e sa di non poter piú essere altrimenti. Io per te, un altro: come dovrei essere" (639); egli prova ribrezzo per quel suo corpo che si vede amato non per quello che è ma per l'immagine che gli altri hanno ritenuto di suo padre. L'immagine del suo doppio è inadatta al concetto estetico della forma, che non esprime piú alcun sentimento, se non

quello che gli altri danno ad essa. Egli non si vede pienamente raffigurato nella sua arte, anzi nutre per essa odio, come per le sue statue che aveva "spezzate e fracassate."

La dialettica vita/forma non si esaurisce, la vita nel suo flusso intravede una continuità dell'arte, si vede essa stessa realizzarsi all'interno di un'arte che non è stata capace di superare se stessa, in quanto non è piú forma ma materia che pretende di essere viva e in questo senso è vita, o meglio si sostituisce alla vita. L'opposizione pirandelliana vita/forma, rimette l'uomo al centro del suo universo, poiché in questa lotta l'uomo cede sempre qualcosa, giorno per giorno, e si tratta solo di capire per quanto tempo possa resistere. Per Giuncano il crac finale, sintetizzato nell'ultima parola "cecità" che pronuncia in preda ad un desiderio di vendetta vitale, c'è l'abbandono al raziocinio del poeta creatore, che cede alle contingenze della vita umana. Giuncano si sente tradito dall'arte e non sopporta di essere sostituito da un impostore che preclude la vita, perché la vita non può ridursi ad essere una forma inerte dell'arte.

Lazzaro (1929), mito della morte e della religione, fa parte della trilogia dei "miti" (con La Nuova Colonia e I Giganti della Montagna). In questa opera è rappresentato il doppio metafisico della morte, che vede opporsi la fede alla devozione formale, la "forma" alla "vita." I protagonisti di questo "mito in tre atti" sono: Diego Spina, i figli Lucio e Lia, Sara, "già sua moglie," Arcadipane, fattore di campagna, e Gionni, professore di medicina. Il dramma si propone di presentare lo scontro di due culture, una paterna, di Diego, che crede nel significato di trascendenza, di religione dogmatica e autoritaria; e l'altra, materna, di Sara, istintiva e vitalistica. Lo scontro tra Diego e Sara sull'educazione dei figli, per un'opposta concezione della vita, e della fede, li porta inevitabilmente alla separazione. Diego ha una concezione severa e ristretta della fede, egli crede che "la vera vita è di là!" e Sara gli ricorda però che Dio ci ha dato la vita "perché la vivessimo qua, in salute e delizia!" (58). Un altro contrasto è dato dal fatto che Diego vive in città, ed è il tipico rappresentante borghese di una concezione di fede negativa; manda Lucio in seminario e Lia in un convento di suore dove si ammala e perde l'uso delle gambe. Sara vive in campagna dove s'innamora del fattore Arcadipane, e inizia con lui un rapporto basato sulla vita spontanea e naturale, senza remore o costrizioni religiose. La vita in città è contrapposta alla vita in campagna; Sara s'identifica con "la vita, la vera vita che ha qui, fuori della città maledetta, la terra; questa vita che ora sento, perché le mie mani l'aiutano a crescere, a fiorire, a fruttare" (71); Sara ha scelto di essere un tutt'uno con i frutti della terra, in una visione panteistica, per la rigenerazione dell'uomo.

Il dramma inizia con un antefatto: Lucio, estenuato d'angosce e di privazioni, ha abbandonato il seminario per andare a vivere con sua madre in campagna. Alla notizia di questa

fuga, Diego, si precipita "come un pazzo" in strada, e secondo tutti i testimoni presenti, come se egli avesse voluto suicidarsi. Finisce sotto un'auto, e muore all'istante. L'ironia della sorte vuole che Gionni gli pratichi un'iniezione d'adrenalina nel cuore, riportandolo in vita, esattamente come aveva già fatto in precedenza per il coniglietto della piccola Lia. Tutto questo costituisce uno scandalo per Diego il quale non accetta l'intervento esterno dell'uomo, ma solo la volontà divina, in quanto non saprebbe ammettere né la debolezza sentimentale di sua figlia, né i miracoli della scienza: se il coniglietto di sua figlia è ritornato in vita è dovuto al fatto che era ancora vivo al momento dell'iniezione.[10] Diego concepisce ciò che gli è accaduto come un test negativo, il suo breve soggiorno nell'oltretomba gli fa perdere la fede, gli ha rivelato che nell'aldilà c'è il nulla: tutte le rinunce che ha fatto per conquistarsi il paradiso non servono a niente, perché nell'altro mondo non ci sarà compenso né punizione. Se prima dell'incidente aveva tollerato il tradimento della moglie, ora che non teme una punizione divina, si vendica di Arcadipane, riversando la sua rabbia e ferendolo.

Diego è un uomo di fede, ma è anche il contrario, è un uomo pronto a morire e ad uccidere, che approda ad un fanatismo dogmatico. I figli per lui rappresentano la rinuncia alla vita. Tutto il contrario di quello che è la vita per Sarà: i due figli "naturali" avuti da Arcadipane sono i frutti che la terra le ha dato per averla lavorata. La simmetria spirituale fede-vita si trova capovolta in mancanza di fede uguale morte. Senza una fede Diego non ha alcuna possibilità di essere credibile. E questo non è accettabile per lui. Sara è stata costretta a "tagliare" la sua vita, ad abbandonare Lucio e Lia, per non impazzire, per divenire una cosa "naturale," libera, con Arcadipane, che lei paragona ad "una creatura uscita ora dalle mani di Dio" (cf. la metalepsi pirandelliana, Arcadipane si collega all'Arca dell'Alleanza che conteneva la manna, i pani, dono di Dio).

Il tema del doppio è velato da un'atmosfera mistica e religiosa, ma che nella realtà, contrappone la vita, la libertà di vivere, alla forma, che obbliga i personaggi come Diego, ad essere vittime della loro immagine. Il dramma divide la vita dei personaggi in due parti: "quella" la vita prima, "questa" la vita dopo la disillusione di Diego e di Lucio. Solo Sara ed Arcadipane non subiscono alterazioni della loro immagine in quanto assieme formano un esempio perfetto di amore per il prossimo, senza condizionamenti e formalità. L'immagine del doppio si collega all'immagine dei personaggi che "risorgono," ritornando ad essere vivi, e migliori di prima. Nel momento di collasso di Diego, Lucio ritrova la sua fede e la sua vocazione religiosa, e riesce a riportare suo padre a Dio e alla vita. Lucio ha compreso che "la fede, ciascuno l'acquista per sé"

[10]Cfr. il mal di denti del Notaio Bobbio: la figura di Diego è l'immagine capovolta del Notaio Bobbio.

(65), e che l'errore è di pensare di credere "in un presunto regno della morte, perché ci dia là, un premio o un castigo" (58). Lucio si fa da tramite tra la vita "naturale" della madre e la fede persa del padre. Il Dio immanente di Pirandello che vive eternamente nell'"eterno presente della vita" (69), si adopererà affinché Lucio ritorni alla vita religiosa, riportando alla fede il padre, e guarendo miracolosamente la sorella. Lucio ha compreso che la fede non si realizza in un ipotetica al di là ma in questa vita, e quindi non va trascurata, come ha fatto Diego, ma deve essere vissuta seguendo l'esempio di Sara, quale sacerdotessa laica dell'amore, che compie spontaneamente ogni giorno piccoli e semplici miracoli di vita per sé e per gli altri.

Lucio è riportato alla fede della vita "naturale," concepita come una parte dell'universo, che ci aiuta a comprendere quelle forze che conosciamo appena e che non dominiamo, e che, come accade a Diego, fingiamo di affrontare nell'angoscia, nella malafede, nell'illusione, che poi finiscono per schiacciarci. Il dramma presenta la reincarnazione di un Dio misericordioso che riporta l'equilibrio e l'armonia in terra, e la guarigione della piccola Lia che, rispondendo al richiamo materno, si alza dalla sedia a rotelle e corre ad abbracciare sua madre.

La fede pirandelliana si ispira ad un principio laico di amore, attraverso il quale è possibile vivere in armonia con il creato. Lucio è "risorto" spiritualmente prima di tutto perché ha appreso la verità del suo io, anche lui come Sara compierà il miracolo della vita sulla terra. Il doppio trascende la realtà, e si realizza quotidianamente nella propria "naturalezza . . . perché diventi semplice e facile anche la mia vita nell'umiltà del lavoro manuale" (82). Il nuovo Lucio scopre la presenza in sé di una fede superiore in cui si "deve credere e non sapere," ed è pronto a darsi al prossimo senza l'aspettativa di una vita di là, perché "la vita è a patto che tu la viva appunto senza sapere, solo credendo" (86). Diego aveva chiuso gli occhi alla vita "credendo di dovere vedere l'altra di là. Questo è stato il tuo castigo. Dio t'ha accecato per quella, e ti fa ora riaprire gli occhi per questa che è Sua, perché tu la viva" (89). Di "qua" Diego è stata vittima della forma ed ha sacrificato se stesso, e i suoi figli, tutto ciò che la vita poteva offrire loro. La fede per un amore equo e solidale offre anche a lui infine la possibilità di rappacificarsi, e di vivere in armonia in una realtà ostile e indifferente.

Come tu mi Vuoi (1930)[11] ispirata alla celebre vicenda giudiziaria del caso Canella-Bruneri, è la storia di una donna scomparsa da dieci anni, Lucia Pieri, che nel testo è sempre indicata come L'Ignota, che vive a Berlino sotto un altro nome, Elma. Elma si esibisce come ballerina ed è l'amante dello scrittore Salter ed anche della figlia di lui, Greta. Il caso vuole che

[11]Quest'opera ha influenzato la produzione cinematografica, al punto che ne sono statti tratti due grandi film: l'adattamento hollywoodiano del 1932, As you desire me, con Greta Garbo; e Anastasia (1956), con Ingrid Bergman.

Boffi, un fotografo, crede di aver riconosciuto in Elma la signora Lucia, moglie del suo amico Bruno Pieri. Salter tenterà di suicidarsi (Atto I) per dimostrare ad Elma che non può vivere senza di lei. Con questo gesto estremo Salter fornisce ad Elma la prova che ella esiste veramente. L'Ignota non ha un presente ben definito: "la voluta inconsistenza della sua vita d'oggi" si trova in parte scritta nel suo nome: Elma, che in arabo significa acqua, è un corpo fluido che per avere una forma deve essere posto in un contenitore, di valori, di ricordi, di cose, in cui costruirsi, ed apparire come gli altri credono che sia. L'inconsistenza della sua vita è protetta dalla sua maschera che dietro l'immagine di una "femme fatale" nasconde un animo puro, che ha il "diritto a mentire," "indispensabile, per poter sopportare quello che gli altri mi fanno" (209), e che viene interpretato come un rifiuto a ricordare il passato.

Il disgusto per la vita dissennata, la crisi del legame con Salter, e il desiderio di "essere 'una' un po' anche per me" (209) convincono L'Ignota ad essere Lucia Pieri, "mescolando i suoi casi con codesta storia" per farla passare per sua. Fugge cosí dalla "pazzia" di una città infernale, ma fugge anche da se stessa con "un corpo senza nome in attesa che qualcuno se lo prenda" (225), ed è pronta ad offrirlo a Bruno Pieri per immettervi i ricordi di Lucia, e per dargli un'altra vita. L'Ignota si reca da un uomo che considera non meno "pazzo" per essere convinto di ritrovare "la stessa" donna perduta, mentre "quella," dopo dieci anni e tutte le traversie passate "non può piú essere viva cosí – altro che in me!" (257).

La perdita dell'univocità del reale pone in primo piano il contrasto fra L'ignota (Lucia Pieri) e Bruno Pieri. Nel diventare Lucia il corpo dell'Ignota riconquista un'altra vita, è formato dai ricordi che vi immette Bruno, che non sono i suoi, per questo chiede di essere creduta, e di essere convinta che lei è veramente Lucia. L'identificazione dell'Ignota con Lucia non avviene, non per sua volontà, o per qualche forma d'impostura, che sarebbe stata smascherata facilmente. Tutto lascia pensare che la colpa del fallimento sia da addebitare a Bruno che non vede che il suo tornaconto. L'Ignota gli rimprovera il fatto che egli bada troppo ai fatti e alle prove, nonostante che lei gli abbia fatto capire che Lucia, "quella" non esiste piú, perché se fosse viva sarebbe divenuta un'"altra," mentre lei è diventata Lucia, si è fatta Lucia, "questa," dandosi tutta a lui, per soddisfare il suo desiderio: "fammi tu, come tu mi vuoi" (255). L'Ignota per non vivere nell'apparenza, per non essere ciò che non è, pronta ad essere "quella donna che tu pensi che io debba essere." L'Ignota denuncia la facilità con la quale ella riesce a farsi passare come Lucia, che potrebbe costituire la prova della sua sincerità, ma insinua il dubbio in tutti, sia nella sorella Ines sia negli zii che sono disposti a riconoscerla, che lei conserva in sé il "sospetto" di non essere creduta. La sua identificazione è rapportata all'immagine di una donna che è scomparsa da

dieci anni, al ritratto di lei, ai ricordi che gli altri hanno conservato di lei. L'Ignota vorrebbe essere riconosciuta per "questa" che è oggi, e non "quella" che non può piú essere.

L'anonimato è vissuto dall'Ignota come l'esperienza letterale della sua nullità, si sente un corpo, ma non è di nessuno: né la moglie (Lucia) di Bruno Pieri, né l'amante (Elma) di Carlo Salter. L'Ignota dovrà fare anche lei una scelta, proprio quello che non è in grado di fare. Pirandello effettua una trasposizione vera dei ruoli, scompone e ricompone le coppie: nel I atto, il nucleo familiare composto da Elma-Salter-Greta è in crisi e culmina con una separazione, nel II atto, il nuovo nucleo Lucia-Bruno non si completa, ed è il solo che potrebbe salvare L'Ignota dall'anonimato.

Nel terzo atto, Salter, che è "un uomo cattivo e un pessimo scrittore," si rivela il deus-ex-machina della situazione, funge da mediatore, prende l'iniziativa di presentare la "candidatura" di una demente, per impedire che L'Ignota gli sia portata via da Bruno Pieri. Salter propone La Demente come un'altra Lucia, che però non viene riconosciuta da nessuno dei parenti, nonostante le prove che offre nel suo delirio. La perdita dell'identità però è un fatto vero, ed è lo stesso, sia per L'Ignota e sia per La Demente: La Demente è stata prelevata da una clinica di Vienna, L'Ignota "regna su un asilo di pazzi" che doveva essere stata la Berlino del dopo guerra.

La vita rivela la realtà della persona, ma non la sua identità sociale: non è possibile risalire allo status sociale né dell'Ignota, né della Demente. Per L'Ignota non occorre avere le "prove" di quello che deve essere stata la sua vita, poiché le prove di cui ella ha bisogno sono racchiuse nella memoria dei suoi parenti che dovrebbero farle "credere" di essere "quella" senza cercare delle somiglianze con la Lucia scomparsa dieci anni prima. Anche La Demente, che si trova in preda ad un'amnesia totale, potrebbe ben essere lei la vera Lucia, visto che sul suo corpo porta un segno, un "neo" di Lucia.

Tra L'Ignota e La Demente non vi è alcuna concorrenza, entrambi appartengono alla stessa sfera logica del raddoppiamento e sdoppiamento di una non-identità. Nessuna delle due rappresenta un personaggio completo e nessuna delle due sa come diventarlo, l'una rappresenta lo stato cosciente, di sapere ciò che non è, e l'altra, lo stato incosciente, nel quale la pazzia ha operato una depersonalizzazione dell'identità, ha rimosso qualsiasi presenza di passato. Entrambi hanno perso il senso della propria realtà, solo l'uscita dall'anonimato potrebbe dare loro quel senso di appartenenza, di attendibilità reale, ad esistere per quello che esse sono (state) veramente

La posta in palio non è di scoprire chi è la vera Lucia, enigma che Pirandello mantiene in sospeso, ma chi sarà colui che riuscirà a strappare L'Ignota dall'anonimato. L'Ignota vede le

cose ma non le riconosce come sue, se non ricorrendo ai ricordi, ai sentimenti che gli altri sono capaci di farle credere come suoi, come quelli appresi dal "taccuino" di Lucia. La Demente vive nel buio del suo mondo, non ha bisogno di ricordare le cose; il suo è un vuoto mnemonico totale, non ha legami con il mondo esterno. Il suo linguaggio è un non linguaggio, è formato da due note onomatopeiche ("Le-na"). Sia L'Ignota sia La Demente sono due casi clinici: La Demente è la somma di un'anamnesi incompleta: non è possibile raccogliere dati precedenti alla sua "malattia"; durante il confronto, La Demente si rivela piú attendibile, non assomiglia a Lucia, si presenta deformata, e non ha bisogno di ricordare perché semplicemente non può farlo. Al contrario L'Ignota, che assomiglia alla Lucia del ritratto, al tempo della sua scomparsa, è la somma di una catamnesi vivente, un essere costruito a posteriori dalla memoria (degli altri), di dati costruiti a tavolino, in una clinica psichiatrica. I suoi ricordi e la sua memoria sono costruiti artificialmente, e potrebbero essere in linea con ciò che gli altri sono disposti a farle credere che sia. L'Ignota si vendica di Bruno, perché in mala fede ha voluto assegnarle il ruolo di sua moglie Lucia, e non le ha creduto, ma si è ostinato a cercare delle prove che ora gli si ritorcono contro.

La dissolvenza della verità, o il suo contrario, il dubbio, evidenzia che non è possibile acquisire completamente ciò che essa rappresenta per ognuno di noi, tutto al piú, ci si può riferire ad essa con una serie d'interpretazioni. L'Ignota chiede di essere creduta senza prove, perché "Qualunque certezza può vacillare, appena il minimo dubbio sorge e non ci fa credere piú come prima" (278). Per le persone comuni la verità deve essere localizzata in termini concreti, tutto ciò che i personaggi non sono in grado di provare. Tutta la commedia potrebbe essere considerata una parafrasi della verità (un testo paralogico), con un palinsesto policromo, scritto e riscritto per il piacere di disorientare il pubblico. Ci troviamo di fronte ad un livello azzerato di rappresentabilità. Il dramma che rappresenta L'Ignota è quello del suo anonimato, cioè della sua non esistenza, nella forma vuota dei suoi rapporti con gli altri, vive nell'attesa di avere una forma, che la identifichi ai suoi occhi, e non soltanto a quelli della società.

Tutta l'opera si basa sul superamento dell'anonimato; L'Ignota non è in grado di fare una scelta, perché scegliere significa conoscere (o conoscersi) e lei semplicemente non conosce né gli altri né se stessa. Potrebbe ri-diventare Lucia e cosí essere la sig.ra Pieri, ma il dubbio, il sospetto di essere "questa" e non "quella" rimane in lei. Nel momento in cui è stata "riconosciuta" per Lucia, decide di ritornare da Salter e a vivere come Elma. Bruno Pieri non è stato capace d'eguagliare l'affetto che Salter ha per lei, come marito non è riuscito a darle la prova della sua esistenza, che Salter saprebbe offrirle, anche se attraverso un legame illegittimo, "innominabile."

L'Ignota ora può dire "Io sono colei che mi si crede," un corpo "macerato" da tutti quei comportamenti bestiali e pazzeschi che ha dovuto subire, ora che non ha realizzato il suo sogno di purezza e di autenticità, lascerà tutti nel dubbio, conserverà il mistero della sua non-identità fin quando un giorno la sua vita passata irromperà nuovamente, il suo doppio lascerà qualche traccia di un passato che lei non conosce, un fantasma che si materializzerà ogniqualvolta spunterà un nuovo "Boffi" che la scambierà per un'altra, il passato che ritorna, che le farà apparire vero ciò che non lo è. Il significato del suo doppio è racchiuso nel titolo: la verità non è mai una sola, ma tante quante sono le possibilità di sapere ciò che non è, ma che potrebbe essere stata, e che a volte, per non scoprirsi, è necessario mentire. L'Ignota rivendica la verità della sua finzione, un "estro di vendetta contro la propria sorte," ciononostante deve fare i conti con il fantasma del suo passato, quel doppio perturbante che la insidia, che convive in lei, malgrado la sua volontà di negarlo.

L'opera è una potente macchina della verità, nella quale L'Ignota si lascia modellare a seconda della verità degli altri, al fine di nascondere la propria identità: L'Ignota potrebbe recitare la parte di Lucia, e potrebbe essere Lucia che recita la parte per essere quella che di volta in volta gli altri le chiedono di essere. Dov'è la verità se uno non la conosce? In quale forma e in quale materia essa si manifesta? Come Lucia o come L'Ignota? Il dubbio è sempre presente nei suoi pensieri. La realtà si crea nelle verità che ciascuno costruisce per sé. La ricerca della verità invece di unire i personaggi li porta a dividersi, e a ritrovarsi sempre piú distanziati fra loro. Pirandello si prende gioco della verità, mischia le carte, sostituisce la verità con verità complesse e multiple. I personaggi si trovano ad essere coinvolti in un gioco dove sono costretti anche loro a creare (o ad occultare) la tracciabilità dei loro sentimenti.

La rappresentazione critica della verità è espressa per coppie nei rispettivi doppi, L'Ignota-Elma-Salter, L'Ignota-Bruno Pieri, e L'Ignota-La Demente; i vari passaggi da un ruolo all'altro sono vissuti dall'Ignota come un tradimento alla vita, come una radicale impossibilita di vivere, "una disperazione vera che si collega ai casi della vita, oggi una domani un'altra, per cui sente che "essere è niente! essere è farsi! (256), oltre c'è il vuoto, e questa è l'unica risposta che può dare agli altri e a se stessa. Come tu mi Vuoi riprende a tratti una dimensione metateatrale in cui L'Ignota è il corrispettivo al femminile del "grande mascherato" (SI 848), "un corpo senza nome" che s'incarica di rappresentare le problematiche dell'identità, dello sdoppiamento tra coscienza e inconscio, dell'impossibilità di una conoscenza oggettiva, della follia, dell'illusione, di tutte quelle pirandelliane verità che hanno reso memorabili alcuni personaggi femminili.

Sogno (ma forse no) (1931) tratta il tema dell'incerto confine tra realtà e sogno, già presente ne "La realtà del sogno" (1914), ma con una tecnica diversa, nella novella i due spazi del sogno e della realtà sono distinti, e separati, mentre in questo atto unico si intrecciano in modo inscindibile, creando un clima di sospensione. Tutta la rappresentazione è impostata su una tecnica trompe l'oeil, un "inganno" scenico, come descritto ampiamente nella didascalia: "Una camera: ma forse no: un salotto," "un letto: ma forse no," e cosí per gli altri oggetti, ma in particolare si nota la presenza di uno "specchio che per ora sembra piuttosto una finestra" (101). La finestra riflette la realtà ad un'altra realtà esterna, un falso specchio che ritrae non quello che è, una finestra finta, ma quello che vorrebbe vedere. La "finestra di sogno" affiora dal subconscio, rappresenta un aspetto della vita quotidiana che è riposto in tante realtà quotidiane e separate.

L'opera è composta di due parti o di due sogni, un sogno che è avvenuto prima e un sogno che è avvenuto dopo: nel primo "sogno" La Giovane signora si è stancata del suo amante, che nel testo è sempre indicato come L'Uomo in frak; ora si sente nuovamente attratta dal suo precedente amante il quale, dopo essere andato a cercare fortuna a Giava, è ritornato ricco. L'Uomo in frak è consapevole che nell'animo della donna l'amore per lui è finito, e sospetta anche dalla sua infedeltà. Inoltre non è in grado di regalarle quel "vezzo di perle" che lei aveva ammirato nella vetrina di un gioielliere; esasperato, dopo averle rivelato che per amor suo ha barato al gioco, la strangola. Qui l'incubo-sogno termina. Nel secondo sogno, "lo specchio tornerà ad essere un vero specchio, senza piú il riflesso della finestra" (116), si ha l'impressione che il raggio di sole riflesso sulla scena rispecchi la realtà del momento: la donna si risveglia, ancora viva e indenne, con la collana di perle che funge da tramite fra il sogno e la realtà. La Giovane signora ha ricevuto il "vezzo di perle," la stessa collana del sogno, dal suo ex-amante. L'Uomo in frak, che nel frattempo ha vinto al gioco per lei, sente di essere stato spodestato, la prega di chiedergli un altro dono. Tra loro ha inizio un dialogo surreale, la conversazione appare distaccata, irreale, non si capisce se entrambi facciano parte di un nuovo sogno, o forse no, oppure "questa" realtà è parte dell'incubo appena rappresentato. Oppure che si tratti di un unico sogno, per cui non è possibile differenziare la realtà del sogno dalla realtà della vita.

Nella scena finale il doppio si avvale di una tecnica teatrale allo specchio, una scenografia espressionista, dall'atmosfera ambigua e perturbante. La recitazione culmina in una distasia del linguaggio, La Giovane signora e L'Uomo in frak si sono rappacificati, prendono insieme il tè: dialogano fra loro, ma non si rivolgono a se stessi, come se stessero parlando ognuno con un "altro" che non è presente. La commedia s'interrompe con una serie di battute "non sense" che preannuncia il teatro dell'assurdo, di Ionesco, e pensiamo a La Leçon, e a La

Cantatrice Chauve. I personaggi sono quasi assenti, distratti, e utilizzano delle mezze frasi e delle parole di convenienza, come "tè," "latte," "grazie," per attutire l'assurdità del momento. Il dialogo fra La Giovane signora e L'Uomo in frak non risolve l'incubo angoscioso appena interrotto, le battute rispondono ad un automatismo di circostanza, un non-dialogo che occupa uno spazio intermedio già espresso nel titolo, con un'enfasi latente e perturbante. Il non-dialogo nasconde un mistero che non sarà chiarito, che tutto è avvenuto nella realtà o forse solo nel sogno. Non lo sapremo mai. Incubo o realtà? Il gioco dell'inganno dà luogo ad un sottile gioco del doppio, perverso e irreale, come può esserlo soltanto quello dei sogni.

La commedia è un potente medium narrativo in cui affiora l'ambiguità dei personaggi, la realtà onirica si sovrappone a quella reale della rappresentazione, l'opera appena rappresentata appare immaginata anche dagli spettatori.[12] La scena è occupata da prospettive e giochi di colori, imita il reale a tal punto che lo specchio si trasforma in una finestra che lascia intravvedere realtà esterne. Lo spettatore è un occhio che vede fuori quanto è raffigurato dentro, che sono gli spazi del sogno appena rappresentati in scena. Sono presi in considerazione vari livelli di realtà o di irrealtà, distinti fra loro, con i quali è possibile stabilire i diversi livelli di sdoppiamento della rappresentazione: il sogno rappresenta il mezzo preferito per evadere la realtà, si adatta facilmente alle necessità di evasione dei personaggi. Lo stato d'incertezza crea uno stato di costernazione generale, poiché anche il sogno, per essere credibile, ha bisogno di riferimenti reali; senza dei punti di riferimento certi, si suppone che si tratta di una realtà, ma ne dubitiamo.

Il dubbio che quanto è rappresentato non sia mai avvenuto è dato dal fatto che il sogno è una parentesi dubitativa della realtà, per cui si deduce che il sogno nasconde anche delle certezze. Lo spettatore è disorientato, non è piú in grado di distinguere i personaggi reali dai personaggi onirici, la realtà dal fantasma, la realtà del sogno dalla realtà del teatro, tutti fanno parte di un'unica realtà, la realtà del sogno, com'è indicato nel titolo dell'opera. L'ambiguità del sogno esprime una doppia realtà, una realtà teatrale e una realtà fantasmagorica: il sogno, ma forse no, appena rappresentato è una sorta di mancata oggettivazione del testo; e in secondo luogo annuncia che la realtà è colta in un temporaneo vuoto mnemonico.

Il titolo dell'opera presenta un doppio a se stante: il *sogno* comprende tre stadi progressivi: il sogno (quello appena rappresentato), io sogno (che ha fatto La Giovane signora), io sto sognando (l'autore, che si è inventato tutto il sogno); nella seconda parte, *forse no*, l'incubo forse non ha avuto luogo, e non c'è piú da preoccuparsi. Il "*ma*" rimette tutto in discussione, la realtà si è insinuata fra il sogno e la veglia, e l'autore non è piú in grado di

[12]Per la tecnica trompe l'oeil cfr. il quadro di Magritte, "Il Falso Specchio," in cui l'occhio vede noi e contiene dentro una serie di dettagli, che ci rappresentano.

distinguerla. Forse tutto è stato rimesso a posto, *ma* che tutto potrà ancora succedere. Se è stato un sogno, la realtà sognata è un rendiconto di una storia; se non è un sogno chi vive l'ambiguità del sogno, sogna, immerso nel dubbio di aver fatto semplicemente parte di una realtà sognata. Ma se cosí fosse non si spiega il fatto che la collana è l'unico oggetto che collega la realtà del sogno alla realtà della vita. Il titolo suggerisce lo stato di nevrosi e di sdoppiamento permanente cui i personaggi si sottopongono nel vedersi raffigurati nel sogno. Mentre la rappresentazione passa dal sogno alla veglia, il titolo suggerisce che il sogno si collega alla realtà della scena, a quella a cui i personaggi e gli spettatori hanno appena assistito e che quanto è stato rappresentato è il simulacro di un sogno. La rappresentazione è tesa ad enfatizzare il giuoco teatrale, si ha la sensazione che l'autore abbia sognato tutta la scena, e che la realtà appena rappresentata non sia vera.

La realtà del sogno e la realtà della rappresentazione s'intrecciano, e smentiscono per un istante ogni soluzione. Al lettore e allo spettatore non rimane altro che immaginare il prosieguo dell'opera seguendo l'incubo appena rappresentato. Il dubbio rimane, vista la difficoltà nel definire la realtà, sempre diversa per ognuno di noi, al punto che si deve dubitare di tutto, anche della realtà sognata, come è suggerito dal titolo.

Trovarsi (1932) è dedicata a Marta Abba. La commedia è divisa in tre parti: nella prima è rappresentata la crisi di Donata Genzi, l'attrice, che si è rifugiata in casa di una sua amica, cui fanno visita alcuni amici e ammiratori. I visitatori discutono le ragioni che hanno indotto Donata ad abbandonare le scene. Il doppio si basa sull'essere e sull'apparire: l'essere nella vita e l'apparire in teatro come attrice. La crisi di Donata evidenzia che ciascuno di noi non sa veramente chi sia, a prescindere da come gli altri ci vedano, e da come ci facciano apparire. Questa situazione si rivela complessa quanto piú lei è chiamata a recitare sul palcoscenico l'identità di vari personaggi e, nel suo caso, appare ancora piú grave il fatto che essendo una brava interprete, è capace di fare sua la personalità del personaggio rappresentato, al punto di annullarsi totalmente.

Fra i visitatori, Salò, altero ego di Pirandello, e la giovane Nina, discutono il ruolo dell'attrice e della donna, e la differenza dei due modi di essere. Per Salò "un'attrice non è piú definibile "come donna" che "vivrà" sulla scena, e che non "reciti" nella vita." Donata è destinata ad essere "tante donne! E per sé, forse, nessuna.(115).[13] Nina contesta a Donata di vivere nella falsità di una finzione perché è capace di impersonare le parti dei personaggi, anche quelle piú opposte alla sua: "Sono ogni volta come mi vuole la parte con la massima sincerità"

[13]Luigi Pirandello, MN, Trovarsi (Milano: Mondadori, 1970).

(123), quindi non si tratta di finta falsità, ma che quella che lei recita: "È tutta vita in noi. Vita che si rivela a noi stessi. Vita che ha trovato la sua espressione. Non si finge piú, quando ci siamo appropriati questa espressione fino a farla diventare febbre dei nostri polsi ... lagrime dei nostri occhi, o riso della nostra bocca" (124). Ogni volta che vive nella parte dei suoi personaggi, non finge, "non ha bisogno di conoscere per propria esperienza la vita; basta che sappia intuire quella del personaggio che deve rappresentare" (123). Donata è per il pubblico, per l'autore, per tutti "quella" che è a teatro nella parte che interpreta, tranne che per se stessa. Donata nota con stupore che la sua passione esclusiva per il teatro l'ha letteralmente ridotta a "non essere" nessuna per sé, cioè ad "essere" la somma dei ruoli recitati. Nel piú piccolo gesto ella vede la ripetizione di un gesto che ha già mimato diecine di volte sulla scena.

Nella seconda parte Donata convince il giovane Elj Nielsen a prendere il largo nonostante il mare in tempesta, per soddisfare il suo desiderio di evadere e, pensando anche al suicidio, di farla finita. I due fanno naufragio ma Elj riesce a salvarla. Donata s'innamora di lui con la stessa passione dei suoi personaggi, e ne è contraccambiata. Con Elj vorrebbe realizzare una vita in libertà, intensa, lontana dal teatro perché Elj vive la realtà nel suo divenire, non soggetto a forme o a pregiudizi sociali, tutto ciò che non è Donata. I due però hanno idee divergenti sulla vita e sull'arte: Donata sente la necessità di ritrovarsi, di completare la sua vita reale con quella, altrettanto reale per lei, del teatro. Ella ammette di essere delusa dell'arte che era la sua vita, ma è altrettanto delusa dalla vita, nella quale poneva le sue speranze per vivere una vita spensierata, e deve purtroppo costatare di essere soltanto un corpo sottomesso al piacere del suo amante. Donata decide di ritornare al teatro per capire le ragioni del suo tormento, della sua doppia personalità d'essere attrice e donna.

La terza parte è suddivisa in due scene: una "narrativa," un rendiconto, e l'altra scenica, prettamente teatrale. Nel rendiconto si apprende che il ritorno di Donata sul palcoscenico coincide con il fallimento dei primi due atti; il pubblico non riconosce la sua attrice. Donata appare impacciata nel "recitare" gli atteggiamenti amorosi che lei come donna ha vissuto con Elj, e non riesce a far "sua" la parte. Elj riconosce "ogni gesto, ogni mossa," e crede che Donata riproponga sulla scena i sentimenti che hanno vissuto realmente, nella loro intimità. Elj, disgustato, abbandona il teatro. L'abbandono di Elj coincide con la liberazione di Donata come donna e come attrice. Donata recupera la sua sincerità, e porta a termine la commedia con grande naturalezza, recitando con passione sulla scena una finzione dell'amore, una finzione piú reale della realtà, e conquistando il pubblico che le tributa un vero trionfo.

La scena finale presenta uno sdoppiamento scenico, tipico delle scene barocche *à tiroirs* di Corneille, in cui la scena s'inserisce all'interno di un'altra opera: il dramma di Donata è rappresentato all'interno di una commedia di cui noi non sappiamo il titolo. Questa scena ritrae Donata mentre ancora truccata, e in costume da scena, scopre di non essere "sola," nella sua camera d'albergo: "Nell'atto di sollevare una mano per staccarsi da un occhio il lungo ciglio finto, si sovviene della battuta della commedia che segnò poc'anzi nel teatro l'inizio della sua liberazione" (178). Questa replica inaspettata, richiama come per magia attorno a lei tutti i personaggi della commedia che ha poc'anzi recitato. La rappresentazione è sdoppiata, gli spettatori in platea osservano due scene concomitanti: una scena centrale, la camera d'albergo occupa tutto il proscenio; e una scena "secondaria" arretrata, in cui è posto il pubblico fittizio della commedia. Il pubblico fittizio è posto in fondo alla scena reale, nella penombra di "un palcoscenico illusorio," da dove salirà l'eco degli applausi per il trionfo di Donata.

Pirandello riprende la tecnica del teatro nel teatro in modo piú sofisticato, sfruttando una maggiore padronanza dei marchingegni tecnici della scena, del contrasto, e dell'illusione, in cui lo spettatore si vede all'interno di una macchina gigantesca, il teatro, che lo circonda e lo abbraccia nel suo crearsi, come realtà immanente. La dualità della rappresentazione ricostruisce i diversi piani della realtà, la realtà della donna-attrice, la realtà dell'attrice-personaggio, la realtà di un pubblico vero e di uno finto. In questo finale prolungato, l'attrice non riesce a togliersi di dosso la parte del personaggio che ha appena recitato. Lo sdoppiamento scenico segue la metamorfosi di Donata, che ridiventa il personaggio della commedia.

Donata credeva di avere superato la "prova" del teatro e di aver raggiunto con il successo la sua "liberazione" ma, una volta rimasta sola, vive il momento "veramente orribile" della solitudine: di fronte allo specchio del suo camerino si sente persa, non può che costatare che "Non ci si trova alla fine che soli" (177); sente la mancanza di una vita sua, un ruolo che la identifichi nella vita quotidiana, al di là del teatro, che le permetta di sentirsi donna, e di trovarsi.

L'ultima battuta di Donata non è che il commento a rovescio dell'ultima replica della scena che ella ha appena recitato: "E questo è vero … E non è vero niente … Vero è soltanto che bisogna crearsi, creare! E allora soltanto, ci si trova (182). Donata affronta il ruolo dell'attrice, rinunciando alla propria vita, per vivere quella piú reale dei suoi personaggi. La vita per il teatro esige una dedizione completa che avvolge l'artista nella sua disperata solitudine. Donata conserva tutto il segreto del suo dolore, per cui scopre che ritrovarsi è sentirsi soli con se stessi, ma anche con i tormenti dei suoi personaggi. L'attrice non si è liberata del suo personaggio, la maschera continua a vivere nel suo corpo, la invade nelle sue manifestazioni organiche,

riducendo i suoi gesti quotidiani, in altrettanti atti e gesti che finiscono per essere suoi. Il doppio in Donata non ha piú un confine netto, è presente ovunque, nell'attrice, nella donna, nella maschera che gli altri vedono in lei. L'"impossibilità di vivere" per sé s'identifica con l'impossibilità di "ritrovarsi." Donata interpreta la sua crisi, che trascende il ruolo dell'attrice, come appare a se stessa e agli altri, per vivere e farsi nel solo modo possibile: recitando e vivendo la sua vita nei personaggi. Il suo tormento è racchiuso in quella parte di sé che non accetta la sua metamorfosi di donna-attrice. L'attrice si prepara ad accettare la parte del suo personaggio come un ulteriore sdoppiamento della sua vita. Donata ritrova il proprio io in quei luoghi e in quelle movenze che sono dei suoi personaggi, nel teatro, nei fantasmi della sua arte: "farsi" nella parte dei suoi personaggi, altrimenti "non è possibile trovarsi fuori di quel sentimento che ci dà la certezza – sicura – almeno di noi stessi!" (176). Nell'arte l'attrice trova una compensazione alla solitudine, un riparo sicuro dai piccoli psicodrammi quotidiani.

Donata ha compreso che chi recita e chi scrive, recita o scrive la vita degli altri, rinunciando in tutto o in parte a vivere la propria vita. Il ritorno alle scene le offre una nuova "liberazione," una vita in cui può finalmente dedicarsi ai suoi personaggi. Questa scelta esalta i valori creativi del teatro, ma non esclude per Donata anche rinunzie, sofferenze, quando, anche nei momenti di grande successo, davanti allo specchio si troverà nuovamente sola ad affrontare i fantasmi della sua arte.

Quando si è Qualcuno (1933) riprende con lucida disperazione il tema della solitudine e della vecchiaia che avanza. Il protagonista viene indicato nel testo "con tre asterischi": ***, Qualcuno, è uno scrittore anziano che all'improvviso ha un impeto di vitalità quando incontra una giovane donna, Veroccia. È la storia di un amore represso fra una giovane "appena ventenne" e un vecchio scrittore che è essenzialmente un autore represso, prigioniero di se stesso.

***, Qualcuno si reinventa un'identità, risponde allo pseudonimo di Delago, un giovane poeta, autore di una raccolta poetica che è assunta come il nuovo credo estetico, in nome del quale la gioventú seppellisce l'arte del passato. L'opera di "Delago" simbolizza il sorgere di una nuova generazione che soppianta la vecchia e che vede in lui, nei suoi testi, la rappresentazione di nuovi valori. Il paradosso è dato dal fatto che l'autore di questi nuovi valori sia un vecchio scrittore, Qualcuno, mentre il pubblico li attribuisce a Delago, il giovane poeta. ***, Qualcuno si fa Delago, si scrolla "d'addosso tutta quella crosta mortificata" (106), si ricostruisce un'immagine giovane, con un nuovo taglio di capelli, con il gioco, per dimostrare che l'amore ha

il sopravvento sull'età, sui "cartellini" letterari, sui luoghi comuni. Il vecchio scrittore diventa un giovane eroe, dal quale trae lo spirito essenziale della sua arte.

***, Qualcuno, è un *symbolon* diviso in due parti: lo spirito del giovane Delago, e l'immagine reale dello scrittore anziano. L'aspetto bifronte dello scrittore produce un essere nuovo, se stesso, com'era da giovane, il Delago che non è stato e che avrebbe voluto essere. Qualcuno è l'immagine metonimica di Delago, egli contiene Delago, o i tanti "delaghi" che potrebbero sorgere nel suo animo, come tanti io separati che compongono la frammentazione del suo io. *** si riferisce a un tutto che non ha piú una parte in cui rispecchiarsi.

***, Qualcuno (immagine di Pirandello), non si vede amato come tale, uno che può esprimere dei pensieri nuovi, perché ormai lui non è persona, deve attenersi alla forma che è. Qualcuno per la critica letteraria dei giovani sarebbe uno scrittore ormai superato, da imbalsamare come "un fantoccio da lasciare lí, posato a sedere davanti alla scrivania" (107). Soltanto l'amore per Veroccia (immagine di Marta Abba) lo spinge a reinventarsi in un modo clamoroso, per affermare che la passione è capace di vincere sull'età, sui luoghi comuni, sui pregiudizi sociali. Sapere di non poter piú sopprimere "quattro o cinque o dieci o venti anime in contrasto" è il prezzo che si paga per essere uno scrittore famoso. La sua immagine non appartiene piú a lui ma agli altri: "Te lo immagini – NESSUNO – uno qualunque tra la folla, senza piú addosso gli occhi della gente che non ti lasciano piú vivere! . . . Con tanti specchi davanti quanti sono gli occhi che ti stanno a guardare. Passa il grand'uomo: e ti fissano – irrigiditi – e ti irrigidiscono – richiamandoti alla tua 'celebrità' – STATUA" (109). Sono gli altri, gli sguardi della gente, di tutti gli occhi che lo guardano, che sono divenuti altrettanti specchi a determinare la sua forma.

Lo scrittore famoso, Qualcuno, vive in sé il contrasto tra ciò che è, il suo io piú intimo, e ciò che non è, l'io che tutti riconoscono il lui, la forma che è, quel doppio che lo assilla nella dialettica verità/finzione, e che lo isola a un non essere, incapace di assumere una nuova forma. Il protagonista, ***, vive la prigionia della Forma, un fantoccio che ripete "tutto quello – già fissato – che ho l'obbligo di ripetere a vita. Non perché l'abbia detto io; perché me l'hanno fatto dire gli altri! Cose che non mi sono mai sognato di pensare" (110). *** non si appartiene, potrà prestare la sua voce a un grammofono, fredda immagine di sé, o continuare ad apparire un altro, un estraneo, che gli altri riconoscono in lui. Il dramma non è tra un vecchio scrittore, famoso, e un giovane scrittore, ignoto, ma se il vecchio scrittore sia ancora in grado di amare, e di essere amato, non per quello che gli altri vedono in lui, ma per quello che egli è, dal momento che non s'ammettono piú di lui altre immagini: "io non devo piú muovermi dal concetto preciso,

determinato in ogni minima parte, che si sono fatti di me" (110). Per evitare di fare apparire Qualcuno un imitatore di Delago, l'editore, un po' per eccesso di venerazione, e un po' per il gusto della pubblicità, rivela l'identità del vero autore che dovrebbe porre termine alla querelle fra arte antica e arte moderna. La verità provoca costernazione tra i giovani e il piú gran sollievo tra gli anziani, il nuovo verbo poetico passa alla storia come la "burla" senile di un vecchio in cerca d'ispirazione.

***, Qualcuno è un personaggio autentico, ma il suo comportamento è essenzialmente quello di un uomo disonesto. Si è preso gioco del suo pubblico, non ha avuto il coraggio d'imporsi liberamente, ora rientrando nel suo ruolo non può dimenticarsi "d'essere 'io,'" lo scrittore famoso, e di prendere atto della sua depersonalizzazione. Il suo "io" è destinato ad un'ulteriore solitudine e ad una psicosi irreversibile. Come scrittore famoso, non può essere un "qualcuno" qualsiasi, la sua immagine è legata all'immagine che gli altri si sono fatti di lui come scrittore, e non di lui come persona. Egli è prigioniero della sua immagine, dal momento che non è in grado di ricostruirsi una forma diversa. La persona si sovrappone all'immagine del poeta famoso, una forma che lo ha "murato" vivo nell'immagine che gli altri hanno di lui. Qualcuno per salvare la forma sacrifica la vita, per restare fedele all'apparenza fa sua l'identità oggettiva, quella che gli altri continuano a vedere in lui. Lo scrittore famoso non risolve il problema dell'incomunicabilità, quel suo doppio che dovrebbe essere l'apostolo della comunicazione. Il suo verbo poetico voleva essere l'amore per la vita, per la giovinezza, invece è visto come una nuova maschera che copia la maschera che è diventato.

***, Qualcuno, sospinto dai suoi familiari e dai suoi critici, è inchiodato alla forma, con profonda amarezza è costretto a rientrare nella sua grigia e macabra maschera di cera, e a rinunciare all'amore della giovane Veroccia, che a tutti sarebbe sembrato un atto egoistico di un vecchio in cerca di esperienze: "Tu non l'hai compreso questo ritegno in me del pudore d'esser vecchio per te giovine. E questa cosa atroce ai vecchi avviene, tu non la sai: uno specchio - scoprircisi d'improvviso . . . Eh, tu sei viva e giovine, creatura mia; ecco, ancora cosí viva, che già sei mutata – puoi mutare momento per momento, e io no, io non piú" (151). Egli è un "morto" vivo, solidificato nella forma, non ha piú la possibilità di cambiare, di essere libero, non può essere che un "qualcuno a cui tutti i momenti, tutti, uno dopo l'altro, tanti – quelli di tutta una vita eran serviti per diventare appunto Qualcuno – qualcuno che non può piú vivere, cara, non può, se non per soffrirne" (151). Ormai la vita non potrà piú essere dentro di lui, "ma può solo averla davanti," quindi a lui non resterà che rimanere "muto" inerte e angosciato per non essere stato compreso. Non gli rimane che "al momento giusto si decreti la propria morte, e si resti chiusi – cosí – a guardia di se stessi" (152). Durante una cerimonia ufficiale, tramite un

ingegnoso effetto teatrale, egli si dispone a essere il calco di se stesso, del suo personaggio, s'irrigidisce, e assume un'immobilità spettrale, come di pietra.

La metamorfosi vita/forma si compie attraverso la magia dell'arte: le sue ultime parole scolpiscono l'epigrafe sul piedistallo di marmo, la sua immagine "s'è consolidata ormai in un blocco di marmo" (156), che è la metafora dello scrittore, ciò che resta di lui è la sua opera, che continuerà a "lavorare" nei cuori e nell'intelligenza di coloro che lo hanno amato. Il recupero della forma e dell'identità coincide con il recupero della "sua immagine immutabile, quale tutti si aspettano che sia, un doppio che lo rappresenta di nuovo nell'immagine "universalmente nota" di sé vecchio. La sua metamorfosi è la somma di dolori e di colpi subiti, giorno per giorno, e dal fatto che deve continuare a nascondersi agli altri.

Quando Pirandello scrive questa commedia, fra il settembre e l'ottobre del '32, si trova da molto tempo all'estero, è a Berlino, vive come in esilio, patisce la solitudine, nel frattempo il Teatro d'Arte si è sciolto da poco. Marta Abba è in Italia, ed egli sente il bisogno di essere circondato da effetti e da rimpianti. Pirandello ormai famoso, conduce un'esistenza cristallizzata, ha compreso la triste verità che quando si è qualcuno si muore. Egli affida a Qualcuno, suo alter ego, il compito di esternare questi condizionamenti, il quale, come tanti altri personaggi, nel suo desiderio di costruirsi un'altra realtà finisce per rimanervi intrappolato, e per uscirne è costretto a compiere un suicidio ideologico, per amore dell'arte, al fine di promuovere la verità. Se si ha la fortuna di essere qualcuno occorre essere pronti a pagarne il prezzo, con l'alienazione sociale e con l'eliminazione fisica. Qualcuno assume la forma di un fantasma mascherato che vuole escludersi dalla società. Il rischio che l'uomo sia ridotto a ciò che appare esteriormente costituisce il suo dramma. Il vecchio scrittore è costretto a riappropriarsi della sua maschera, quindi ad atteggiarsi nei modi di fare che egli ha costruito con la società, che spesso sono basati sull'esteriorità. Ma tutto questo lo fa apparire una persona che è costretta a vivere una vita che non è vita, che è divenuto insensibile alla vita, incapace di pensare, di amare, di soffrire e di comunicare.

La figura dello scrittore costituisce una presenza metanarrativa costante nell'opera di Pirandello: la sua figura s'inserisce nel tessuto sociale, e rappresenta un contrasto irrisolto: Nel suo ruolo Qualcuno non ha un nome, egli è "*anonymos*" non nominabile. Un uomo famoso non può permettersi il lusso dell'anonimato, la sua immagine è fissata nella forma che si vuole sempre uguale, in contrasto con la vita che si vuole sempre diversa. Pirandello non può illudersi di essere un altro, una persona diversa da quello che intendono gli altri. Quest'opera rappresenta l'umoristico e doloroso dramma della sua celebrità.

La Favola del Figlio Cambiato (1934), scritta in preparazione al mito dei Giganti, venne adottata nella versione musicale da Gian Francesco Malapiero (1934), con il quale Pirandello inizia una nuova esperienza artistica basata sulla riassunzione di un "recitar cantando" che troverà sviluppi in altre opere teatrali. I canti e i lamenti della madre, e il coro delle madri, s'intrecciano all'azione musicale, cosí autentica e intensa, che l'azione drammatica passa in secondo piano.

In questo dramma Pirandello riprende il tema della favola popolare trattata nella novella "Il figlio cambiato" (1902), derivata da un ricordo d'infanzia in cui s'intrecciano antiche superstizioni, motivi di grande umanità, e il sentimento materno. La Favola è divisa in cinque quadri, i primi due quadri trattano il racconto epico e favoloso: in un paese meridionale una donna, la Madre, piange la sua tragedia: la superstizione popolare vuole che le "streghe" durante la notte le abbiano sostituito il suo figlioletto, sano e biondo, con un bambino, moro e deforme. Le amiche, il coro delle Madri, la confortano e la conducono da Vanna Scoma, la fattucchiera del villaggio, perché lei sa dov'è suo figlio. La sciamana rivela alla madre che il figlio rapito ora è diventato principe in una lontana corte settentrionale, e sarà amato e allevato come un principe se lei farà altrettanto con il bimbo deforme. La dualità dei due bimbi è una ripresa tautologica della novella "Tanino e Tanotto" in cui regge la simmetria biondo/malato al nord, moro/sano al sud. In questi due quadri il rapimento è raccontato dalla Donne con un linguaggio e una tematica tipicamente siciliani.

Nel terzo quadro, sono trascorsi alcuni anni, il figlio deforme è chiamato Figlio-di-re, è un giovane ottuso e ridicolo, si crede un vero principe: "Salutate il voxxrho ghe!" appare "con una corona di cartone dorato di traverso sul capo e un mantelletto sulle spalle" (120). In questo quadro domina il travestimento, la deformazione ironica e grottesca dei personaggi: nella bolgia del "caffeuccio," in un "porto di mare," si assiste ad una variante moderna del rito carnevalesco, alla scena dell'incoronazione del re per burla, che riprende le scene bachtiniane della festa popolare, in cui "il dramma della storia si è svolto dinanzi al coro del popolo che ride."[14] Il "popolo" del "caffeuccio" celebra il rituale carnevalesco della festa popolare, della "coscienza non ufficiale" di una società che non ha sete di potere con tutte le sue regole e i suoi divieti, ma della vita stessa, nel suo dialettico divenire, nel suo crearsi indeterminato di vita e di libertà. In questo quadro, la satira politica e sociale, è ripresa nel linguaggio di Figlio-di-re, e del popolo, con un linguaggio di piazza, un linguaggio comico e basso, che è una parodia sarcastica dei regimi politici. L'incoronazione di Figlio-di-re è accompagnata da una serie di battute che esalta

[14]Michail Bachtin, L'Opera di Rabelais e la Cultura Popolare (Milano: Einaudi, 2001) 218.

il carattere “basso e corporale” del popolo, che partecipa all’incoronazione per burla del nuovo “rex stultorum.”

Il quarto e il quinto quadro sono incentrati sul ritorno del figlio cambiato che è diventato l’erede di un regno monarchico che sta al nord, ma è infelice e malato nell’anima. Il Principe approda nel suo paese natale, qui recupererà la gioia di vivere e la salute. Sopraggiunge la notizia che il re padre è morto, per cui egli deve ritornare in patria, ma la madre indica nel figlio deforme il vero erede al trono. Il principe, stanco della vita di corte, invita i ministri ad accettare Figlio-di-re come loro sovrano. Quando il rex stultorum avrà in testa una vera corona sembrerà un re vero.

All’incoronazione per burla segue la scoronazione vera e propria del Principe. Il Principe cede la corona al suo doppio, ad un re mostro raffigurato nella figura dell’idiota, tanto un re vale un altro, mentre un figlio non ha un equivalente, anzi esclude qualsiasi doppio. Il doppio del Principe, Figlio-di-re, può essere scambiato per un principe vero, se soltanto al posto della corona di cartone e del mantelletto, avrà un aspetto regale: “Credete a me, / non importa che sia / questa o quella persona: / importa la corona! / Cangiate questa di carta e vetraglia, / in una d’oro e di gemme e di vaglia, / il mantelletto in un manto, / e il re da burla diventa sul serio, / a cui voi v’inchinate. / Non c’è bisogno d’altro, soltanto che lo crediate” (138). In questo caso la persona è la funzione, la forma è ciò che lo rappresenta: Figlio-di-re assumerà la funzione di futuro monarca, con tutti i suoi simboli.

Il giovane principe ha mutato la sua concezione del potere, ora medita sul recupero dell’infanzia, e dell’innocenza da lui perdute, e assume un’aura di disincanto evangelico: “Non cercate, non vi travagliate, / non c’è bisogno di nulla,” che si preannuncia come una sottrazione personale nei riguardi dei doveri che rappresenta la sua carica. Egli ha compreso che davanti a lui, davanti a un re, tutti assumono una maschera e si comportano da uomini mascherati, al pari della regalità stessa di corte che è finzione e apparenza. Per questo i simboli del potere cessano di essere tali, nella battuta del Principe, il mantello diventa un peso che va portato soltanto quando non se ne può fare a meno.

Il Principe, di cui non si conosce la vera identità, resterà con la madre, che lo crede suo figlio, dopo che lei gli ha rivelato il secreto della sua nascita. Il riconoscimento effettivo del figlio vero da parte della Madre si mantiene all’interno di un codice tradizionale: l’agnizione avviene per gradi e diventa completa soltanto quando la Madre viene a sapere che lui non ha avuto un’altra madre. Il Principe ha bisogno di sfuggire dalla città e dalla vita di corte, e vede nella Madre il simbolo di tutto ciò che è liberatorio, “che incoraggia la vita,” la grande “Madre”

che trae dalla terra gli elementi e la sostanza di cui si nutre la vita (cfr. Sara in Lazzaro). Lo sdoppiamento finale, la scoronazione del Principe, ora figlio di una donna povera, riporta l'ordine naturale al suo stato iniziale, gli effetti dello scambio sanciscono il ritorno del figlio alla volontà dell'amore materno.

In questi due ultimi quadri il linguaggio riprende un aspetto "normale" ma è proprio questa normalità a produrre un clima surreale, di satira delle istituzioni: la rinuncia al trono del vero principe segna una frattura netta fra il popolo e il potere, in cui s'intrecciano tutti i linguaggi, quello "basso" del popolo e di Figlio-di-re, e quello convenzionale dei "ministri," e fra tutti prevale quello materno. Il quesito shakespeariano "to be or not to be" è rilevato dal Principe nel suo trovarsi davanti "a un bivio tremendo: / Partire – morire, / Restare – abdicare" (129); egli rinuncia ad essere un re per vivere nell'"ebbrezza" e nel "sapore dei cibi" che la Madre potrà offrirgli, per un recupero del "sentimento perduto" e della sua rinascita, lontano dalla città e dai "formicaj."

Il doppio assume un aspetto caricaturale e sovversivo, non si riferisce soltanto ai due giovani, il Principe che si scambia il ruolo con Figlio-di-re, ma al mondo esterno, reale: il pericolo è che il "re da burla" può essere vero, e si cela nella controfigura di alcuni dittatori, in Hitler, in particolare, e in modo caricaturale, in Vittorio Emanuele III. Le allusioni sono implicite e stanno ad indicare un cambiamento nel lavoro artistico di Pirandello: Figlio-di-re, che è il frutto di un'incoronazione burlesca, doveva essere in seguito scoronato, come prevede la lettura bachtiniana, ma contrariamente a questa tradizione, il "re per burla" diventa autentico, cosí i simboli del potere, la corona e il mantello, diventano anch'essi autentici, e quindi il popolo "s'inchinerà" a lui. Il rex stultorum assume il potere non "per burla" ma per sempre. Il clima sovversivo dei poteri politici sprofonda nel terrore, la "burla" non è una parentesi della vita, ma la vita, semmai, è tutta una burla.

Il Principe-alias Pirandello aspira ad una vita individuale naturale, e anarchica, in netto contrasto con la sua figura, ufficialmente un artista di regime, che dovrebbe rappresentare la consolidazione e la normalizzazione delle istituzioni. In generale la satira è diretta a colpire un ceto sociale, e politico, con l'intento di persuadere il pubblico, che è attratto dall'ironia polemica, che da favola (mondo finto), diventa attualità (mondo vero). La satira umoristica invece si presenta mascherata, attua una velata e sottintesa gradazione della rappresentazione reale, si veste di un sarcasmo grottesco e culmina in un sorriso appena accennato, che è pieno di una "sconsolata tristezza," che lascia trasparire i doppi sensi, le caricature profetiche che sono oggetto del dramma.

Il tema del doppio nella satira umoristica è riportata nella novella “C’è qualcuno che ride” (1934), che in qualche modo si collega direttamente con La Favola. Pirandello, ormai certo del premio Nobel, vive una situazione spirituale controversa: il suo doppio, quell’io che aveva preso la tessera del partito fascista nel 1924 non esiste piú, un altro io, non piú “quello” ma “questo” si avvede che la sua arte non può ritenersi funzionale all’ideologia fascista. Nella novella, come nella Favola, la caricatura intellettuale, la tematica, e l’ideologia non potevano essere incanalate e ristrette in un movimento politico, soprattutto quello fascista, e per questo la sua opera non si presta ad essere gregaria e sottomessa. Questa novella che è un pamphlet contro il regime, al pari della Favola, va oltre l’essere una sfumata parodia della dittatura, denuncia la censura, il conformismo, il lavaggio del cervello e la prevaricazione, tutti quegli strumenti di cui il regime faceva largo uso. Il mondo magico della Favola risponde alle esigenze reali del popolo, il quale deve misurarsi con una realtà convenzionale, fredda, di sopravvivenza, che appare anch’essa irreale.

La cecità storica nasconde i difetti della realtà sociale e nega alla "intelligenza" l’acquisizione di una nuova realtà poetica. Se l’uomo è incapace di vedere la bellezza della poesia, a causa di una lettura falsata dalla storia, si troverà escluso, estraneo nella società, non potrà cogliere il suo messaggio, che soltanto l’arte è in grado di offrirgli. La cecità costringe Pirandello a rifugiarsi nel mito, nelle credenze popolari, incapace anche lui di fare “vedere” il pericolo di un re stolto che può decidere il destino dell’umanità. Questa premonizione apre un capitolo a se stante che denota come fosse concreta la necessità per Pirandello di superare l’anopsia storica di un popolo, quello siciliano e di conseguenza quello italiano, ancora condizionato da una tradizione basata su un credo non facile a morire. Pirandello affida alla satira umoristica il compito di denunciare i misfatti della storia, alle credenze popolari di scuotere gli animi, un re può essere sostituito con un sosia, altrettanto vero, a patto che gli uomini lo “credano” e lo “sentano” come tale.

Il dramma appena rappresentato non emette un giudizio, e non ha la pretesa di aver risolto il perché di tale punizione. I due “principi” si scambiano i ruoli non come avviene nei racconti popolari, ma all’interno di una realtà storica, piú grande di loro, per trasfigurarsi in una lezione di umiltà, che rispecchia le cose semplici della vita. L’opposizione è fra un uomo illuminato, che riesce a vedere, e un uomo stolto che non vede, fra colui che apre gli occhi per vedere l’altro e lo giudica severamente, e colui che chiude gli occhi, e si lascia guidare da un doppio che è la parte oscura di sé, che si nutre dell’illusoria convinzione che piú si è guidati da uomini forti piú sarà grande il cambiamento della società, nella fattispecie capi autoritari, come quelli che imponevano la loro visione della società in Europa.

4.3 Il doppio nella trilogia del teatro nel teatro.

Sei Personaggi in Cerca d'Autore, Ciascuno a suo Modo, e Questa Sera si Recita a Soggetto, formano la trilogia del "teatro nel teatro." Queste opere condividono alcuni elementi comuni: l'antagonismo tra personaggi, attori e registi; il dramma dei personaggi, il tormento della creazione artistica, il discorso sul teatro, e l'impiego del pubblico. In queste opere l'azione oltrepassa la cornice teatrale, si situa sul palcoscenico, in platea, nei ridotti, e anche fuori del teatro, ogni luogo contribuisce a creare raddoppiamenti, digressioni e giochi scenici. In questi elementi c'è il superamento della rappresentazione naturalistica, intesa con un inizio e una fine; l'azione inizia in media res, e si ha la sensazione che tutto può accadere, anche il suo "fallimento" è attribuito alla volontà dell'autore, che fa di questa tematica una forma d'arte. L'utilizzo di un direttore artistico in scena, nella fattispecie il Capocomico, il Regista, che interloquisce con i personaggi e con il pubblico, contribuisce allo sdoppiamento del gioco teatrale. Pirandello nutre per questo personaggio (suo alter ego) un profondo sentimento di solidarietà, gli affida l'incarico di risolvere tutti i casi strani e inverosimili che si presentano nella realtà.

I personaggi sono costantemente ripresi nei loro sdoppiamenti, in una logica del doppio, a volte come attori, e a volte come personaggi paranormali, degli esseri "normoidi" che vivono un rapporto dialettico fra ciò che è vero e ciò che non lo è. La loro realtà è riflessa nello specchio della rappresentazione, al punto che non si sa piú quale sia la scena "vera" della commedia, e quale la scena "improvvisata" che dovrebbe essere finta, ma che appare piú vera nella realtà del teatro. I personaggi non possono rimanere fermi a fissare se stessi in uno specchio, la loro vita si compie in teatro, e sono lí per esternare il loro disagio esistenziale. Al pubblico viene assegnato un ruolo attivo, deve sentire, giudicare, e rifiutare, se necessario, quanto accade in scena. Ognuno può leggere "la commedia nella commedia" e completarla secondo la propria verità, come potrebbe essere (stata) realmente. Queste opere teatrali non sono piú dipendenti da opere narrative precedenti, assumono uno schema originale, e contribuiscono a fare della rappresentazione il loro soggetto teatrale.

La metafora del "teatro nel teatro" richiede una doppia lettura, quella narrativa, dialogica, e quella teatrale, composta di scene frammentate. De Marinis segnala che Pirandello, al pari dei commedianti della Commedia dell'Arte, si confronta con "scenari, soggetti, o canovacci" da costruire, da inventare, che "costituivano non solo dei materiali di base per uno spettacolo da *fare*, ma si ponevano anche come trascrizione precisa e sintetica, tuttavia non esente da

ambizioni letterarie di uno spettacolo già *fatto.*"[1] Occorre sottolineare che la rappresentazione di queste opere si basa su delle forti personalità, grandi registi come Talli, Niccodemi, Pitoëff, Reinhardt, Pemberton, e grandi attori come Ruggeri, Musco, Picasso, e grandi attrici come Grammatica, Duse, Abba, ed era naturale che i testi drammatici si misurassero con i loro interpreti.

Sei Personaggi (1921) presenta il conflitto tra i Personaggi, gli Attori e il Capocomico. Pirandello sottolinea che questa è una "commedia da fare" che si completa strada facendo. Il rapporto con le novelle "Quand'ero matto" (1902), "Personaggi" (1906), "La tragedia di un personaggio" (1911), e "Colloqui coi personaggi" (1915), è di carattere fortemente filosofico ma non tematico: la trama finisce in secondo piano, quello che piú conta per i personaggi è realizzarsi per e attraverso l'evento teatrale.

Nella Prefazione all'edizione del 1933 (che riprende sostanzialmente quella del 1925), "riveduta e corretta" Pirandello spiega che queste opere, "rappresentano ogni possibile conflitto," un conflitto tale che è in grado di mandare "a monte la rappresentazione" (935). Pirandello informa il pubblico che davanti alle "impossibilità" e alle "condizioni" impreviste, imponderabili, occorre ascoltare i personaggi e cercare di dialogare con loro:

> Senza volerlo, senza saperlo, nella ressa dell'animo esagitato, ciascuno d'essi, per difendersi dalle accuse dell'altro, esprime come sua viva passione e suo tormento quelli che per tanti anni sono stati i travagli del mio spirito: l'inganno della comprensione reciproca fondato irrimediabilmente sulla vuota astrazione delle parole; la molteplice personalità d'ognuno secondo tutte le possibilità d'essere che si trovano in ciascuno di noi; e infine il tragico conflitto immanente tra la vita che di continuo si muove e cambia e la forma che la fissa, immutabile. (657)

Per rappresentare i diversi piani di realtà la commedia presenta due gruppi distinti di attori: "I personaggi della commedia da fare" e "Gli attori della compagnia": i "personaggi" portano delle "maschere speciali" per apparire non come "fantasmi, ma come delle realtà create," appena nati dalla fantasia creativa con la maschera del loro "dramma doloroso;" mentre gli "attori" sono interpreti, professionisti della scena, che portano la maschera per mestiere, quindi sono finti, meno reali e meno consistenti dei "personaggi." "La commedia non ha atti né scene" si compone di tre parti divise da due interruzioni casuali: nella prima parte, il palcoscenico si presenta con il sipario rialzato, alcuni attori stanno provando la commedia Il Giuoco delle Parti (1918), dal

[1]Marco de Marinis, Semiotica del Teatro. L'Analisi Testuale dello Spettacolo (Milano: Bompiani, 1992) 34.

fondo della sala sei personaggi avanzano verso il proscenio: il Padre, la Madre, la Figliastra, il Figlio, la Bambina e il Giovanetto. Il loro arrivo interrompe le prove dei commedianti. Il Padre s'incarica di spiegare al Capocomico il motivo della loro presenza: essi sono personaggi in cerca d'autore: "Nel senso veda che l'autore che ci creò, vivi, non volle poi, o non poté materialmente, metterci nel mondo dell'arte. E fu un vero delitto, signore, perché chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può ridersi anche della morte. Non muore piú" (683). Il Padre propone al capocomico della compagnia di rappresentare "una commedia da fare," il loro dramma familiare: la Madre dopo la nascita del Figlio, si era innamorata del segretario del Padre, dal quale ha avuto tre figli, la Figliastra e i due bambini. Il caso vuole che il Padre, alcuni anni dopo, incontri la Figliastra nel retrobottega di Madama Pace, una "sarta fina" che gestisce il suo "atelier" come una casa di appuntamenti. Il rapporto incestuoso è evitato dalla Madre che rimane sconvolta nel trovare la figlia in quel luogo e per di piú con il Padre. Preso dal senso di colpa e dalla vergogna il Padre accoglie in casa tutta la famiglia. Questo suo slancio di generosità crea incomprensione tra i familiari: il Figlio si chiude in un mutismo ostile, la Figliastra non perdona al Padre il suo comportamento; la Madre vive il dramma del suo dolore materno. Il Capocomico si mostra interessato al loro dramma, e decide di stendere "una traccia" assieme al Padre.

L'interpretazione di questo canovaccio da parte degli attori della compagnia è diviso in due parti, che corrispondono al primo e secondo atto della "traccia," equivalenti alla seconda e terza parte della commedia. Il Padre e la Figliastra sono chiamati a interpretare se stessi, cosa che fanno in modo spontaneo, mentre la stessa scena recitata dagli attori della compagnia si rivela artificiosa e banale, ed è spesso interrotta dalle fragorose risate della Figliastra; entrambi non si riconoscono nella recitazione degli attori, si ribellano al capocomico e agli attori, poiché sono incapaci di riflettere nel loro dramma i sentimenti di cui sono portatori.[2] Nella scena finale del secondo atto della "traccia" la Madre piange i suoi due bambini: la bambina muore annegata nella vasca del giardino, e il figlioletto che guardava tra gli alberi "la sorellina annegata" estrae una rivoltella, e lascia partire un colpo che lo uccide. Lo sconcerto fra gli Attori della Compagnia, e fra il pubblico, è grande, non si sa se il ragazzo sia morto veramente, e se sia finzione o realtà. Il Padre grida: "Ma che finzione! Realtà, realtà, signori, realtà!" (757). A questo punto termina la commedia, tutti lasciano il palcoscenico. Per il Capocomico si è trattato di una giornata persa. Ma anche lui quando vede per effetto magico le ombre dei Personaggi, senza la Bambina e il Giovanetto, fugge dal palcoscenico atterrito. Il Figlio, la Madre e il Padre

[2]Paul Renucci, Comique de réflexion et comique de réfraction dans Six Personnages en Quête d'Auteur (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968) 167-178.

escono dalla scena “come forme trasognate.” Per ultimo esce la Figlia dalla sala con una stridula risata.

Il travaglio dei personaggi si regge sull’“inganno della comprensione” che è fondata “sulla vuota astrazione delle parole.” Lo sdoppiamento critico dell’opera chiarisce per quanto possibile il rapporto fra il Padre e la Figliastra, anche se le parole da sole non sono in grado di far luce sul dramma familiare. I personaggi si rendono conto che la realtà muta di continuo, e cosí anche le parole potrebbero apparire inadeguate. Ed è proprio per questo che il Padre sottolinea a piú riprese che nonostante tutti gli sforzi, sono le parole che lo distanziano dai suoi familiari. Una distanza che il Padre cerca di colmare in due tempi: convincere il capocomico a considerare il lato economico nel rappresentare il loro dramma borghese, dopotutto è quello che il pubblico vorrebbe vedere; differire per il momento il dramma artistico, e sfruttare quest’occasione per riportare all’attenzione del capocomico e del pubblico il vero motivo della loro presenza, l’unicità del loro dramma, quello di essere personaggi in cerca d’autore. I personaggi credono che con la recitazione del loro dramma borghese otterranno una forma definitiva del loro stato di personaggi, e in secondo luogo facendosi accettare come tali influenzeranno l’esito del loro dramma artistico. L’apparizione di Madame Pace, per prodigio d’arte, le continue interruzioni e obiezioni dei personaggi servono da pretesto per avere l’attenzione degli attori della compagnia e del pubblico. Lo scopo principale del Padre e della Figliastra è di occupare tutto lo spazio possibile, anche quando interpretano se stessi, soltanto che vengono spesso interrotti, per esempio, la scena del loro incontro nel retrobottega di Madama Pace è interrotta dal grido lacerante della Madre.

Si ha la sensazione che i personaggi, ancora prima che abbia inizio la rappresentazione, abbiano recitato il loro dramma davanti all’autore che non ha voluto saperne. Il dramma familiare costituisce la loro unica realtà, anche se l’autore non lo ha considerato degno di fare parte di un’opera d’arte; per questo i personaggi della “commedia da fare,” tutti assieme, vivono un ulteriore dramma: il dramma artistico di personaggi in cerca di un autore. Di questo dramma soltanto due personaggi sono coscienti di essere personaggi veri, e sono pronti ad utilizzare come pretesto la rappresentazione del loro dramma privato per ovviare al loro dramma artistico; come afferma Pirandello nella Prefazione, la Figliastra assieme al Padre, “sono i piú compiutamente creati, vengono naturalmente piú avanti e guidano e trascinano il peso quasi morto degli altri,” mentre la Madre e i Bambini non lo sono: la Madre riconosce, “ma io sono personaggio,” ciò nonostante prevale in lei il suo ruolo materno. Il Figlio invece è un personaggio al negativo: è convinto di non avere una parte drammatica e nel dramma familiare e nel dramma artistico: “Non c’entro,” dice al Padre, “e non voglio affatto entrarci, perché sai bene che non sono fatto

per figurare qua in mezzo a voi!" (702), egli ammette di essere un personaggio "non 'realizzato' drammaticamente" (703), per questo crede di dover essere esentato dall'azione: "quello che io provo, quello che sento, non posso e non voglio esprimerlo" (703). La sua partecipazione sarebbe utile per capire i motivi che lo inducono a rifiutare i "fratelli" e soprattutto il perché si rifiuta di rappresentare la scena con la Madre. Nonostante l'insistenza del Capocomico la scena fra la Madre e il Figlio non sarà rappresentata, perché come spiega Pirandello nella Prefazione, quella scena non esiste e quindi non poteva aver luogo. Il dramma familiare non è rappresentato mai interamente, non viene chiarito il rapporto fra la Madre e il Figlio, che è motivo di tensione nei rapporti interpersonali, e cosí non si conoscono appieno i loro rispettivi doppi, quelli che gli attori avrebbero dovuto interpretare in scena.

La diversità dei sentimenti determina il comportamento di ciascun personaggio, ognuno si vede riflesso nei "personaggi della commedia da fare," vedono i rispettivi doppi nei personaggi che interpretano "gli attori della compagnia," ma che non sentono come propri. I personaggi a turno rivivono la scena che li ossessiona e che li definisce, davanti al pubblico, come personaggi di un dramma borghese. Ma loro vivono il dramma di essere personaggi con personalità in cerca d'autore, nonostante questo, il dramma artistico rimane per lungo tempo subordinato al dramma familiare.

I personaggi condividono una forma attiva di suicidio, inseguono un mitico e profetico tempo perduto, e come afferma Mariani, essi considerano la loro mancata collocazione come personaggi nell'immortalità dell'arte "una perdita irreparabile" della quale non sanno darsi pace e che costituisce il motivo principale dell'ispirazione pirandelliana.[3] Questa perdita è il motivo che spinge i personaggi a sdoppiarsi continuamente per cui essi vivono nel desiderio crescente di essere rappresentati come si sentono, e non come sono visti dagli altri. I personaggi vivono con rancore il dramma del rifiuto: come personaggi respinti corrono il rischio di essere collocati fra il "nulla e l'eternità." "Nati vivi, volevano vivere" (634), e non capiscono che come persone sono personaggi altrettanto veri, perciò non dovrebbero reclamare una forma artistica in quanto l'hanno già, che è quella di essere personaggi incompleti.

La rappresentazione del loro dramma privato non avrà luogo, almeno come l'aveva prevista il Padre e nemmeno come la vorrebbe il Capocomico. La "commedia da fare" si limiterà a rappresentare una "parte" dei due drammi, a conferma che sia l'autore sia i personaggi hanno a priori rinunciato a rappresentare il dramma al completo, ovvero tutta la verità del dramma che

[3]Umberto Mariani, La Creazione del Vero. Il Maggior Teatro di Pirandello (Fiesole: Edizioni Cadmo, 2001) 14.

noi non sapremo mai. Si formano due commedie, la commedia cui tutti assistono, l'arrivo di sei personaggi in sala e le prove dei commedianti, e la nuova commedia, il dramma privato interpretato dai commedianti che è motivo di dissidio fra i personaggi. Le due rappresentazioni, la commedia degli attori, e la commedia del dramma familiare, s'intrecciano e si sovrappongono alla "commedia da fare" che dovrebbero recitare gli attori. La rappresentazione del dramma familiare avrebbe consentito ai personaggi il superamento del dramma artistico, quello di non essere piú dei personaggi in cerca di un autore. La commedia non risolve nessuna di queste istanze, i personaggi non sono capaci di rappresentare il loro dramma privato, e i commedianti non rappresenteranno né la commedia che stavano allestendo, né quella che il loro capocomico ha "scritto" assieme al Padre.

Come personaggi in cerca d'autore i personaggi fanno di tutto per attirare l'attenzione su di loro, con l'obbiettivo di dimostrare che il loro dramma familiare non può essere recitato dai commedianti. I personaggi sono gli unici ad essere in grado di recitarlo, cosí com'è stato vissuto da ciascuno di loro in quei momenti, gli unici che possono ridare quella credibilità necessaria alla "immedesimazione" che manca agli attori, perché i personaggi non imitano, o recitano la scena, al contrario quella scena loro la vivono sempre come se fosse la prima volta. Il Padre fa notare al Capocomico che: "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" (680), in quanto contrariamente a quanto accade per gli attori, quella che per gli attori "è un'illusione da creare," per loro, in quanto personaggi, quell'illusione "è invece l'unica realtà" (749). Il Padre obbietta al metodo che viene utilizzato per interpretare se stessi, l'attore può cogliere "com'egli interpreterà ch'io sia, com'egli mi sentirà – se mi sentirà – e non come'io dentro di me mi sento" (714). Egli vuole evidenziare quella parte che gli attori non saranno mai in grado di fare emergere, perché non possono viverla come la vivono loro. La "prova" che vorrebbe rappresentare il capocomico rivela tutta la crudeltà del teatro, gli attori che recitano, interpretano la parte dei personaggi, costruiscono un'irrealtà e non la realtà del dramma, per questo i personaggi non si riconoscono nella loro interpretazione. Le note sulle prove degli attori, e sulla loro incapacità di immedesimarsi nelle parti dei personaggi sono un richiamo diretto al metodo Stanislavskij.[4] Gli attori non sono in grado di realizzarsi nei personaggi, perché c'è uno scollamento fra la loro professione e i sentimenti di cui dovrebbero farsi carico, che sono quelli che hanno vissuto i sei personaggi. Il sentimento perturbante dei personaggi si trasferisce sul pubblico che finisce per far suo il dramma, l'ansia, il terrore, e l'inquietudine del Padre, della

[4]Kostantin Stanislavskij, Il Lavoro dell'Attore sul Personaggio (Bari: Laterza, 1975) 123.

Figliastra, e della Madre. Pirandello si rivolge ad un pubblico, motivato, che possa interloquire direttamente con i personaggi in scena, cosí da non dover assistere passivamente, muto, all'azione teatrale.

Il teatro non è piú un luogo convenzionale in cui la realtà è illusoria, ma si propone di creare una realtà che può rifare la realtà come la desideriamo noi, se non poi ingannandoci continuamente. Pirandello avverte gli spettatori che a teatro non ci si può nascondere, occorre imporre la propria realtà agli altri, anche se come afferma il Padre al Capocomico: "ciascuno di noi – veda – si crede 'uno' ma non è vero: è 'tanti,' secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi . . . con l'illusione, intanto, di essere 'uno per tutti'" (701). I personaggi sono composti non di "una" ma di tante "realtà" quanti sono i loro sentimenti; ogni personaggio vive un doppio dramma, il dramma comune, quello familiare, tipicamente borghese, che tutti credono essere il loro vero dramma, e quello artistico del personaggio in cerca d'autore, che l'autore ha preparato per loro. I personaggi ottengono l'attenzione del capocomico, ma non quella degli attori, ed esternano al pubblico tutto il loro rammarico per non essere presi in considerazione.

I personaggi rivedono la loro alienazione per gradi, appaiono costruiti apposta per comportarsi come delle marionette, per loro il teatro costituisce un ultimo luogo in cui sentirsi sicuri e protetti dall'esterno, ma non completamente, perché come afferma Benjamin: "Per tutti loro questo luogo è l'ultimo rifugio, che non si preclude dall'essere la loro salvezza."[5] Il fatto di essere stati catapultati in un teatro vuoto non significa che l'autore abbia voluto accettare la loro supplica.

I personaggi vedono sorgere intorno a loro una società che diffida della loro onestà intellettuale, una società che li penalizza per la loro asocialità, e che confonde questo loro disagio esistenziale in un atto di ribellione, d'insubordinazione sociale. I personaggi desiderano essere dei personaggi completi, delle figure viventi con un ruolo preciso, perché senza un ruolo non saprebbero farsi riconoscere, si negherebbero alla realtà degli altri, mentre essi vogliono imporsi agli altri per la loro consistenza reale, per questo si adoperano affinché abbiano il maggior consenso possibile. Essi si vedono sdoppiati nel loro ruolo teatrale, come maschere vivono il dramma familiare, mentre come attori non sono in grado di rappresentare quanto affermano di essere. Sia come maschere e sia come persone, i personaggi non si riconoscono nel loro ruolo, come persone sono presi dal dolore del loro dramma privato, come personaggi si rammaricano di non poter ovviare al loro dramma artistico: essi assumono di volta in volta l'immagine, la forma

[5]Walter Benjamin, Illuminations (New York: Schocken, 1969) 125. "For all of them this place is the last refuge, which does not preclude it from being their salvation."

che è data dai loro sentimenti, che gli attori non sapranno sentire. La forma è fondata sul "sentimento del contrario" come scrive Pirandello nel suo saggio: "Tutte le finzioni dell'anima, tutte le creazioni del sentimento vedremo esser materia dell'umorismo, vedremo cioè la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento; smontarlo per veder com'è fatto; scaricarne la molla, e tutto il congegno striderne, convulso" (195). I personaggi vivono la realtà su due piani di realtà opposti: sono persone vive che non si rassegnano di essere stati respinti, e questa esclusione è motivo di rancore che, sommato a tanti altri "colpi bassi," crea in loro uno stato di disagio e di dolore. I personaggi appaiono reali, piú reali di quelli veri, sono esseri trasferiti dal piano della fantasia a quella della vita reale. In questa dualità si costruiscono, vivono per sempre il loro dramma artistico.

Sei Personaggi ci offre un confronto parallelo con le novelle "La tragedia di un personaggio" (1911) e "Colloqui coi personaggi" (1915); in questa si trova l'idea spirituale della commedia, nonché per certi versi il ceppo da cui sono scaturiti i sei personaggi, soprattutto la figura del Padre è simile a quella del Dottore Fileno, e al Leandro Scoto in "Personaggi" (1906). Il Nardelli racconta che Pirandello aveva già provato la scena dei sei personaggi quando al mattino spesso "riceveva" nel suo studio svariati personaggi, e tra questi senza dubbio qualcuno assomigliava a loro. Nella novella a volte per ripicca, non convinto della buona fede di questi personaggi, egli si divertiva a mettere alla prova un personaggio per volta, considerandolo separatamente, per il "gusto a scomporlo dalla serietà," e da quella dignità che lo aveva convinto a presentarsi a lui (816). Sia nella novella, sia nella commedia, i personaggi non sono degli *attori* in cerca d'autore, ma delle *persone* che non hanno avuto una collocazione definitiva nel mondo dell'arte. Nella novella i personaggi si presentano a lui "con tanta petulanza" (817), mentre nella commedia, con tanta insistenza il Padre si rivolge al Capocomico. Ciò che essi invece hanno in comune, come è anticipato nella novella, è "il loro peccato originale" (817), cioè il peccato di essere nati personaggi, perché non possono vivere senza che un autore dia loro una parte. Questo è preannunciato nella novella, ma si rivela fondamentale nei "personaggi" della commedia, perché sentono che il loro scopo è di rappresentare il loro dramma privato, in questo consiste la loro farsa dolorosa. Se saranno rifiutati da Pirandello essi se ne andranno "a picchiare alla porta di qualche altro scrittore" (817), perché non possono, e non vogliono, rassegnarsi di restare nel mondo delle ombre.

Pirandello obbietta al Dottor Fileno il suo modo di importunarlo: "Che vuole da me? Lei non m'appartiene. Mi lasci attendere in pace adesso a' miei personaggi, e se ne vada" (820). Anche il Dottor Fileno scongiura Pirandello a non cacciarlo, con la stessa angosciosa insistenza

del Padre nella commedia. La novella si avvale di una voce narrante diegetica, mentre la commedia utilizza due linguaggi paralleli che non s'incontrano e per questo non permettono ai personaggi di comprendersi. L'incomprensione è data dal fatto che nel dramma privato i personaggi utilizzano un linguaggio naturalistico, mentre nel dramma artistico si esprimono con un linguaggio pirandelliano. Il linguaggio naturalistico, borghese, è dialogico, pronto allo scambio di battute, mentre il linguaggio pirandelliano è simile ad una corda sempre tesa, molto preciso, che si mantiene sul filo del rasoio: "Il Padre (ferito e mellifluo): – Oh, signore, lei sa bene che la vita è piena d'infinite assurdità, le quali sfacciatamente non han bisogno di parer verosimili; perché sono vere. Il Capocomico – Ma che diavolo dice?" (680). Questo atteggiarsi in un linguaggio filosofico presenta monologhi prolungati, non tanto rivolti agli altri quanto a se stessi, che impazientiscono i commedianti. Il linguaggio pirandelliano si dipana come una macchina della verità, alterna monologhi lunghi a silenzi interminabili o brevi.

Nella novella Pirandello afferma che essi "s'erano impadroniti di me per quella vita miseramente mancata" (820). Una vita mancata come personaggi, ma che merita dignità e considerazione, alla pari dei casi che accadono nella realtà agli uomini. I "sei personaggi" (in realtà i personaggi sono sette, con Madame Pace), assomigliano molto ai "visitatori" della novella, i quali, anche loro, pressano da vicino l'autore per essere ascoltati, il quale non vuole proprio saperne di loro, nonostante la "disperata angoscia" del loro capo, il Dottore Fileno, e dei suoi colleghi che "impallidirono mortificati e si ritrassero" (820). Alla fine Pirandello opta per una soluzione umoristica, suggerisce al Dottor Fileno di applicare a se stesso la sua "filosofia del lontano," il suo metodo di leggere la realtà senza urgenza, cioè di rendere piccolo e lontano il presente osservandolo con un cannocchiale rovesciato: "Se Ella crede sul serio, come me, alla virtú della sua filosofia, perché non la applica un po' al suo caso?" (823). Con questo umoristico consiglio Pirandello si libera del suo personaggio. Ma nella commedia egli si vede costretto ad affrontare dei personaggi vivi, che vogliono vivere indipendentemente dalla sua volontà di escluderli. Ora di fronte a questo caso anche Pirandello mette da parte per un momento tutti gli altri personaggi, per occuparsi di questi; egli sta per cedere all'ispirazione, alla fantasia creativa. La storia del Dottor Fileno, se non lo era prima, ora sta per diventare una "cosa sua." Proprio ciò che accade al Capocomico con il Padre. Il Dottor Fileno è sostenuto dalla solidarietà dei suoi "colleghi," mentre il Padre, nei Sei Personaggi, non arriva mai ad avere una collaborazione piena dai suoi familiari, come pure dagli attori, ma soltanto dal capocomico.

Nella commedia i personaggi sono "agganciati e sospesi" come personaggi danteschi.[6] Ma le anime dantesche vedono morire in loro la speranza non il desio. I personaggi pirandelliani non si perdono d'animo, non accettano il monito "Lasciate ogni speranza," in quanto loro sperano sempre di essere inseriti nell'immortalità dell'arte. L'immagine del personaggio respinto potrebbe restare per sempre nel "limbo" dell'arte ("La tragedia" 817). Forse anche i sei personaggi sono reduci da un altro inferno, che dà loro il diritto ad esigere un'altra vita, un compenso per le sofferenze patite, che ora vogliono riscuotere. Pirandello avverte il pubblico di non formulare intempestive sentenze perché è chiaro che egli proteggerà prima di tutto le sue creature, e poi darà spazio alla sua curiosità, in quanto queste creature sono persone vere, fragili, anche se posseggono una natura ambigua.

L'illusione "da creare" che per i personaggi è "l'unica realtà" (740) non si realizzerà, dal momento che ciascuno impone la propria verità agli altri. La verità, per essere condivisa, avrebbe dovuto far parte di un testo che l'autore non ha scritto. Noi, come il pubblico, non possiamo che prenderne atto e trarre delle deduzioni, ma non delle verità, in quanto la realtà d'oggi, cosí com'è, è destinata a parere illusione domani. L'interruzione dell'opera non ci permette di vedere completamente il doppio, che rimane essenzialmente inespresso, in quanto è accennato per ciò che avrebbe potuto essere, come il dramma, tutto il dramma che noi non conosceremo, che dovremo immaginare, per il fatto che non sarà rappresentato. Pirandello non si limita a mettere in scena il dramma di sei personaggi catapultati per caso in un teatro semivuoto, ma il suo rifiuto di scriverlo; con questa provocazione, compie un discorso d'avanguardia che gli procurò molte disapprovazioni e poi in seguito ebbe grandi successi.

Ciascuno a suo Modo (1924) presenta il conflitto tra Attori e Spettatori e l'Autore. Il titolo è presente in Giustino, stranamente come motto "OGNUNO A SUO MODO" sull'orologio del campanile di Coazze.[7] In vari formati in Uno, Nessuno (1925), a piú riprese (cfr. pp. 33, 62, 72, 73), in moltissime varianti tipo "a ciascuno," "a suo modo," ecc., che si collegano implicitamente all'opera teatrale, pubblicata appena un anno prima, ma quasi coeva al romanzo. La sceneggiatura è tratta da un episodio dei Quaderni ed è modulato sul triangolo sentimentale e tragico dell'attrice russa Varia Nestoroff, del barone Aldo Nuti, e del pittore Giorgio Mirelli.

Dalla Premessa, che funge da didascalia introduttiva, apprendiamo che "la rappresentazione di questa commedia *dovrebbe* cominciare nella strada, o piú propriamente, sullo spiazzo davanti al teatro." In seguito "gli spettatori *entreranno* nel teatro per comperare i

[6]Dante Alighieri, La Divina Commedia, Inferno (Canto IV, verso 42): "che sanza speme vivemo in disio."

[7]Luigi Pirandello, Taccuino di Coazze (1901), in Saggi, in Poesie e Scritti Vari., op. cit. Il carattere maiuscolo si trova in Giustino.

biglietti" (325). L'azione esterna è descritta al condizionale, nessuno l'ha vista, si presume che sia successo qualcosa, ce lo dice l'autore, mentre l'azione all'interno del teatro è descritta al futuro, qualcosa dovrà ancora accadere. Gli spettatori sono informati all'entrata del teatro da un giornalaio che legge ad alta voce i titoli in prima pagina del Giornale della Sera, il quale informa tutti i presenti che lo spettacolo di "questa" sera al Teatro X è stato ispirato a Pirandello dal recente suicidio dello scultore La Vela, che tanto scalpore ha suscitato. L'autore si affretta a precisare che "È molto probabile che se n'abbia qualche sgradevole ripercussione in teatro questa sera" (325). All'entrata, fra il botteghino e il ridotto, sono presenti due personaggi reali del tragico caso, l'attrice Amelia Moreno e il barone Aldo Nuti, intervenuti, la prima per misurare "fin dov'è arrivata la tracotanza dello scrittore" (326), e il secondo per rivedere la donna a cui si sente tutt'ora legato. Pirandello al termine della Premessa aggiunge: "Nota bene. Non è possibile precisare il numero degli atti di questa commedia, se saranno due o tre, per i probabili incidenti che forse ne impediranno l'intera rappresentazione" (327).

Ciascuno a suo Modo è una commedia a chiave in tre atti e due intermezzi, "costruita dall'autore su un fatto di cronaca che si suppone realmente accaduto" che ha avuto come protagonisti l'attrice Amelia Moreno, il barone Aldo Nuti, e lo scultore Giacomo La Vela "che si è ucciso per loro," che sulla scena si chiameranno Delia Morello, Michele Rocca, e Giorgio Salvi (359).

Il primo atto, quando il sipario si leva, mostra il salotto del palazzo nobiliare di Donna Livia Palegari; la nobildonna è preoccupata per suo figlio Doro, che "si dice" abbia difeso l'attrice Delia Morello contro l'opinione del suo amico Francesco Savio, e contro quella di tutti, che la considerano moralmente responsabile del suicidio del suo fidanzato, il pittore Giorgio Salvi. Doro sostiene che la Morello alla vigilia delle nozze con Salvi si era data a Michele Rocca, amico e futuro cognato di Salvi. Rocca si presta a sedurre la Morello nell'interesse del cognato, per dissuaderlo da un matrimonio che lo avrebbe reso infelice, ma senza prevederne il gesto suicida. Francesco è convinto invece che la Morello abbia agito con deliberata perfidia verso il fidanzato. Doro, infastidito dalle insinuazioni di una sua supposta passione per la Morello, e per la subentrata riflessione, dichiara di aver mutato parere e di concordare con l'opinione di Francesco. Ma nel frattempo anche Francesco ha mutato la sua opinione e lo comunica a Doro. Il cambiamento delle opinioni, ora invertite, irrita Doro, che accusa Francesco di essere un "pulcinella," i due amici si sfidano a duello. Il duello appare assurdo a tutti, anche a Doro, che si chiede alla fine del primo atto perché dovrà battersi: "Ma perché? Per una cosa che nessuno sa quale sia, come sia: ne io, né quello – nemmeno lei stessa!" (358). Il duello non è causato per aver mutato opinione ma dall'insulto "pulcinella." La Morello vorrebbe ringraziare il suo

difensore ma Doro la informa che Francesco ha cambiato opinione nei suoi confronti, e cosí anche lui: ora anche lei dubita della verità dei suoi sentimenti.

Il primo atto è seguito da un "Primo Intermezzo corale": la scena riproduce un corridoio del teatro che conduce ai palchi, in cui i critici e gli spettatori "qualcuno favorevole" e "molti contrari," nell'intervallo fra il primo e secondo atto, commentano animatamente il primo atto che si è appena concluso. Tra questi c'è anche il Barone Nuti, che protesta perché in teatro, quella sera, si è insegnato "a calpestare i morti e a calunniare i vivi" (368), e inveisce contro l'autore che ha portato sulla scena una vicenda di cronaca con personaggi che sono ancora vivi e reali. All'inizio del secondo atto la Moreno vorrebbe salire sul palcoscenico per impedire la ripresa della commedia ma viene trattenuta dagli amici.

In questo atto entra in scena la figura di Diego Cinci, il freddo ragionatore pirandelliano, preposto ad irridere i codici, l'inutilità del duello, la volubilità delle proprie opinioni, la paradossalità della situazione, "le forme fittizie" della vita quotidiana. Cinci è convinto che la Morello "dopo la farsa della volubilità, dei nostri ridicoli mutamenti," vive "la tragedia di un'anima scompigliata, che non sa piú come raccapezzarsi" (379). Lei vorrebbe impedire il duello ma non sa come farlo, e mentre ne discute con Francesco, irrompe in scena Michele Rocca, che confessa le sue ragioni, contro quelle false, esposte da lei; Rocca nega di averla sedotta, e nega che Salvi si sia ucciso per questo motivo. In verità fu Salvi, che non credeva alle insinuazioni, a sfidarlo, e a chiedergli di fornirgli una prova della sua infedeltà. A Rocca non fu necessario in quanto la Morello si mostrò subito interessata a lui. Cosí Salvi ebbe la prova che la sua futura moglie l'avrebbe tradito, e decise di suicidarsi. Ma la verità piú sconcertante è che la Morello non si è mai data a Rocca: "Io non l'ho avuta, non l'ho avuta!" (390). A questo punto Francesco dichiara che non si batterà a duello con nessuno. E che se dovrà battersi lo farà con Rocca. La scena finale vede lo scontro-incontro tra Rocca e la Morello. Senza veli e ipocrisie, "senza menzogne" finalmente affiora la "segreta violenta passione da cui forsennatamente fin dal primo vedersi l'uno e l'altra sono stati attratti e presi" (392). La Morello e Rocca si parlano per la prima volta dopo il suicidio, e confessano di aver mentito entrambi per amore di Salvi, e si riconciliano. La scena fra i due "amanti" si conclude con un frenetico lungo abbraccio, dopodiché, i due abbandonano uniti la scena, tra l'incredulità di Francesco e il cinismo di Diego: "Francesco – Ma sono due pazzi! - Diego – Perché tu non ti vedi" (395).

Una volta calato il sipario sul secondo atto si riapre per fare apparire il "Secondo intermezzo corale": lo stesso corridoio del primo intermezzo, ma vuoto, il pubblico non si è ancora precipitato a discutere del secondo atto. Mascherine e uscieri del teatro si mostrano preoccupati, hanno intravvisto la Moreno correre in palcoscenico, da cui provengono grida

tumultuose, discussioni, battibecchi, rissa. Gli spettatori cominciano ad occupare il corridoio, gli attori tardano l'inizio del terzo atto, e tutti si chiedono cosa stia succedendo sul palcoscenico. Durante questa scena concitata si apre la porticina che collega la platea con il palcoscenico, si assiste alla rivolta degli attori che si rifiutano di recitare il terzo atto, perché la prima attrice, la Morello, è stato aggredita e offesa dalla Moreno. Gli spettatori nel corridoio si dividono in pro e contro. La situazione è caotica, e confusa, irrompe il Barone Nuti che ricorda al pubblico che Pirandello ha deliberatamente messo in scena "Due cuori che sanguinano ancora, messi alla gogna! . . . Prendere me vivo, e portarmi sulla scena? . . . a compir atti che non ho mai pensato di compiere?" (402). Quando ritorna il silenzio, dalla porticina del palcoscenico esce la Moreno, stanca, disfatta e offesa di essersi riconosciuta in scena, come trasformata: "L'orrore di vedermi rappresentata lí in quell'atto! Ma come? Io, io abbracciare quell'uomo?" (402). La Moreno e Nuti, che la finzione scenica ha portato alla luce i loro veri sentimenti, si abbracciano. I due amanti vivranno la stessa scena a cui hanno assistito poc'anzi tra la Morello e Rocca, e come loro, si dirigono uniti verso l'uscita. Dopodiché cala il sipario e si presenta sul proscenio il Capocomico per annunciare che "per gli spiacevoli incidenti accaduti alla fine del secondo atto, la rappresentazione del terzo atto non potrà piú avvenire" (405).

Pirandello afferma in un'intervista rilasciata a Comoedia il 15 gennaio 1924 che questa commedia è "la piú strana, la piú imbrogliata, la piú difficile a capirsi fra tutte le mie commedie" (SI). Nella Premessa Pirandello spiega che il dramma piú che essere concepito come nella didascalia, in effetti, ha le caratteristiche di un racconto. I due tempi narrativi indicano principalmente: 1) che il pubblico è in presenza di uno spettacolo che non potrà essere portato a termine; 2) che se questo spettacolo fosse realizzabile, dovrebbe essere realizzato in questo o in quel modo; 3) in ogni caso prevale l'aspetto speculare della rappresentazione. E da qui sorgono molti malintesi per cui la realtà, quella che ognuno crede di difendere, non è la realtà che ognuno crede di vedere. Ciò che succede sul palcoscenico o fuori del teatro, come fra il pubblico, non contribuisce a chiarire la realtà ma a frammentarla in tante realtà, tante quante sono quelle che ognuno crede di vedere.

La commedia presenta vari piani di realtà, altre realtà, che sono piú reali di quelle vere. Lo spazio teatrale non è piú usato come separazione fra i diversi piani della realtà, non tiene distinto la realtà presunta dell'arte, e la realtà "improvvisata" che si crea in teatro. Lo sconfinamento dei vari piani di realtà destruttura la scena, e rende irreale la commedia. Il luogo scenico relativo ai quadri rappresentati sul palcoscenico si estende, sdoppiandosi, in altri quadri "improvvisati" in sala e nei corridoi del teatro.

Motivo precipuo del contendere non è piú il tradimento fra due fidanzati, ma la discussione che oppone attori (la scena finta della commedia del fatto di cronaca, tra la Morello e Rocca, che è già accaduta), ai personaggi reali (la scena reale che accade in scena, tra la Moreno e il Nuti), fra coloro che recitano il fatto di cronaca e coloro che ne hanno realmente fatto parte. Il tradimento e il suicidio, e anche il duello, sono degli espedienti che servono a sviare l'attenzione del pubblico, il quale, a sua insaputa, si crede di assistere ad una commedia a chiave, dal tema prettamente borghese, invece finisce per essere sempre piú coinvolto e compartecipe dei diversi piani di realtà, quello degli attori, dei personaggi, e dei "critici" spettatori in sala. Il susseguirsi delle scene serve a spostare l'attenzione del pubblico su scene secondarie, il fatto vero è che la commedia a chiave (quella del fatto di cronaca), non ha luogo.

La rappresentazione è costantemente doppia, gli attori della commedia (i personaggi del fatto di cronaca), sono discussi, e messi a confronto con i personaggi reali del fatto di cronaca, dai "critici" e dagli "spettatori" che dovrebbero soltanto assistere alla commedia.

L'autore ha il controllo della situazione, e per dimostrarlo agli spettatori, e agli attori, si avvale del Capocomico, che lo rappresenta nel bene e nel male. Il contrasto autore-attori, autore-personaggi, e autore-critici, è presente nella metafora critica del teatro nel teatro, che coinvolge tutto il pubblico in un happening generale; ma la vera posta in palio è il teatro, la sua utilità e la sua funzionalità.

La presenza di una commedia all'interno di un'altra commedia è un tema che ricorre spesso nelle opere teatrali di Pirandello. La rappresentazione nasconde il suo doppio, un'altra rappresentazione, la commedia da "fare" s'impone sulla commedia "fatta" al punto da escluderla. Una recita a soggetto dipende dagli attori e dal pubblico, avviene davanti gli occhi di tutti, ma se gli attori sono contestati dai personaggi reali, le ansie e le angosce della presunta realtà si ritrovano in un luogo ibrido che genera uno stato di caos e di anarchia (400). Gli attori abbandonano la scena non per un capriccio o perché rifiutano il testo, ma perché sono aggrediti fisicamente dai personaggi reali. L'interruzione pone termine a questo processo di disgregazione e deframmentazione del loro lavoro artistico per il fatto che la realtà teatrale non costituisce piú una protezione dal mondo esterno, ed è essa stessa il suo soggetto teatrale.

Il pubblico ha un ruolo determinante in questa commedia. Keir afferma che Pirandello opera costantemente una "attualizzazione" del mondo drammatico, il quale "può essere esteso fino ad escludere l'autore e il pubblico e perfino il teatro"; ma questi rimangono "possibili surrogati, non i 'veri' referenti in quanto tali." Anche il pubblico nonostante la sua volontà "è un'entità virtuale piuttosto che reale, quantunque il pubblico possa essere autenticamente preso

alla sprovvista."[8] Il pubblico teme di essere coinvolto da Pirandello in modo piú ampio, che non è scontato, ma ci sono i presupposti che lo sia. La complessità scenica prevede la divisione del pubblico in due parti, un pubblico finto e un pubblico vero. Il pubblico finto si presta ad essere un elemento reale a se stante, ma non è imparziale, non può esserlo per la sovrapposizione di due realtà, quella del fatto di cronaca, e quella dei personaggi reali. Il pubblico vero si costruisce una visione globale della scena, che è diversa da quella prospettata dagli attori, dai personaggi reali, dai "critici" e dalle comparse. Il suo giudizio considererà per intero l'evento teatrale, non soltanto la commedia del fatto di cronaca, ma anche i quadri che si formano sul palcoscenico, nei corridoi o nei ridotti.

Se si vuole rappresentare ovunque lo spettacolo il pubblico dovrebbe "accompagnare" gli attori e i personaggi, oppure dovrebbe assistere immobile a delle scene "girevoli," come negli eventi futuristi, e osservare l'azione che crea vari piani di realtà, o quadri scenici, simultaneamente. L'ubiquità scenica non è una cosa semplice e cosí pure quella degli attori, a meno che non si pensi ad una recita in *progress*, con le scene in movimento che avanzano assieme al pubblico. A questo punto le "pareti teatrali" si moltiplicherebbero, tante quante saranno le possibili recite all'aperto, nei corridoi, nei ridotti, dietro le quinte, in tutto il teatro. L'obiettivo artistico dal punto di vista economico non è sostenibile, ad ogni rappresentazione si dovrebbero addestrare numerosi generici e comparse per i "Momentanei nel ridotto del teatro," che normalmente si scritturavano in piazza (gli attori-spettatori del finto pubblico), e lo stesso per il teatro, perché non tutti i teatri sono uguali.

Quando la rappresentazione è interrotta la situazione è tenuta a stento sotto controllo, per il fatto che tutti protestano: a) i personaggi reali contro gli attori e contro l'autore; b) gli attori contro l'autore che li ha imbarcati a loro insaputa in questa tortura; c) i "critici" e i "modelli sperimentali" si rivoltano contro gli attori; d) gli attori protestano contro i modelli stessi; e) il pubblico è frustrato per uno spettacolo squallido. I "critici" e gli spettatori si trovano a discutere pro e contro i personaggi, e pro e contro gli attori, e anche contro i loro colleghi che intervengono per dire la loro opinione. Vista per intero la commedia assume un aspetto surreale che non dà scampo alla commedia degli attori, al punto che l'interruzione è quasi scontata, e ne sono convinti il Direttore del Teatro e l'Amministratore, i quali si affrettano ad incaricare il Capocomico affinché informi il pubblico che la rappresentazione sarà interrotta. La commedia non corrisponde piú a quella prevista dall'autore, e dagli attori, la scena si altera man mano che i personaggi reali s'intromettono nella presunta realtà del fatto di cronaca, che non rappresenta piú né gli uni né gli altri, per come dovrebbe essere la realtà; per questo ognuno si tiene stretto "alla

[8]Keir Elam, Semiotica del Teatro (Bologna: Il Mulino, 1988) 114.

sua piccola certezza d'oggi" (378), e non vede quanto la realtà sia distorta, manipolata, e sempre diversa per sé e per gli altri.

Il terzo atto potrebbe aver luogo se gli attori riprendessero a recitare il fatto di cronaca, come previsto dall'autore, ma i personaggi reali creano scompiglio, fuori e dentro la scena. L'irruzione dei personaggi reali nella presunta realtà del fatto di cronaca si dimostra un'azione anti-teatrale, tesa a coinvolgere tutto il pubblico, finto e vero. Con l'interruzione della commedia non sapremo mai come sarà il terzo atto, visto che gli attori (Morello-Rocca) hanno abbandonato la scena. Rimane il fatto che sia la commedia del fatto di cronaca, e sia quella messa in scena dai personaggi reali si conclude nello stesso identico modo: la coppia Morello-Rocca e la coppia Moreno-Nuti abbandonano il teatro uniti, con la differenza che i primi sono attori nella presunta realtà, i secondi sono personaggi reali che interpretano se stessi nella realtà della vita. La loro storia si è conclusa, anche se non finita, come afferma Diego Cinci. Il dramma dei due amanti è finito con la loro partenza.

Tutte le colpe sono da attribuire all'autore, a Pirandello, ai critici "favorevoli" o "contrari," al pubblico finto che crea un gran putiferio, che discute "soltanto d'una finzione d'arte," e al pubblico vero, che considera quella rappresentazione "una vicenda della vita" reale. Anche in questo caso il pubblico non capisce la differenza, è confuso in quanto "ci sono dunque in teatro gli attori del dramma vero, della vita?" (369), come afferma Pirandello nella premessa al primo intermezzo corale, "la presenza in teatro della Moreno e del Nuti stabilirà allora per forza un primo piano di realtà, piú vicino della vita" (359). La commedia, quella che avrebbe dovuto essere la commedia relativa al fatto di cronaca è sostituita dalla scena, anch'essa vera, della Morello e di Rocca, che vivono gli stessi sentimenti della Moreno e di Nuti.

Il caos creato dai critici, e dai modelli e dalle comparse, oscurano i personaggi reali e il lavoro degli attori. Qual è la commedia vera? Quella che è stata rappresentata sul palcoscenico o la commedia che ha avuto luogo nel corridoio? A quali delle due il pubblico pagante dovrà attenersi, visto che si trova a dovere scegliere, fra una commedia di cui conosce il primo e il secondo atto, la "commedia da fare" del fatto di cronaca, e la rappresentazione estemporanea di "Momentanei" che irrompono nella realtà teatrale.

L'antagonismo tra l'autore e gli attori, tra i personaggi e l'autore e gli attori, e spettatori, è posto in forma speculare, tende a trarre in inganno gli spettatori reali, che si credono di assistere ad una commedia i cui fatti appartengono alla finzione dell'arte, mente si trovano coinvolti in una commedia che appartiene alla loro realtà. Il pubblico reale è chiamato ad

occuparsi degli attori, dei personaggi reali, e dei "critici" e dei modelli. Che fine faranno i modelli, e le comparse, che sono passati nella finzione dell'arte, usciranno con il pubblico?

La replica finale del Capocomico costituisce la chiave di lettura di questa demistificazione: "Sono spiacente d'annunciare al pubblico che in seguito a deplorevoli incidenti che si sono prodotti alla fine del secondo atto, la rappresentazione del terzo atto non potrà avvenire" (405). Ma a quale pubblico sono rivolte queste parole? "Per il pubblico rimasto in teatro" (404), il pubblico vero che assiste alla commedia, o il pubblico finto dell'opera a soggetto di cui Ciascuno a suo Modo rappresenta la metafora di una rappresentazione che non avrà luogo? In termini economici questa demistificazione costituisce un reato ai danni dello spettatore, in quanto l'acquisto del biglietto avrebbe dovuto garantirgli un'opera completa. Il caos appare regolato dall'autore, il quale dà sempre l'impressione di tenere sotto controllo le continue interruzioni, fino a prendere atto che per le intemperanze del pubblico la commedia relativa al fatto di cronaca non può essere rappresentata. Forse gli è sfuggita di mano, forse si sta burlando del pubblico facendogli credere che si tratta di un flop artistico, in ogni caso è ciò che egli vuole. La replica finale è indirizzata sia al pubblico finto sia al pubblico vero, entrambi credono di avere compreso la verità, per come ciascuno crede di averla vista. La compresenza di due gruppi di attori, due gruppi di spettatori, il tutto simultaneamente, comporta che la verità a teatro non è né fittizia né vera, essa è ciò che si vede in scena. La dualità delle scene accentua ancora piú l'aspetto speculare della realtà costantemente legata alla rappresentazione di due commedie, la commedia improvvisata da critici e modelli scelti fra gli spettatori seduti in sala, e la commedia finta, che gli attori sono chiamati a recitare. L'autore non può trincerarsi dietro la Premessa, informando il lettore e lo spettatore che la sua opera non avrebbe rispettato i canoni classici della rappresentazione. L'annuncio che la commedia non può essere rappresentata appare l'ennesimo tentativo di scardinare il teatro cosí com'era concepito da un pubblico borghese.

Ciascuno a suo Modo sostiene un discorso sul teatro che scuote dall'interno le teorie del teatro. Il teatro nel teatro si oppone all'idea di benessere, e di progresso, che aveva maturato la società. L'interruzione di una rappresentazione programmata è per se stessa un'ulteriore provocazione. Ciò che rimane è una scena nuda, scomposta e frammentaria, composta di Atti che rappresentano in parte l'opera a soggetto, e di Intermezzi in cui succede di tutto.

La realtà muta sempre di continuo, appare diversa da quella che ciascuno crede che sia, e l'affermazione del contrario si rivela un'ambizione utopica, ed è alla base dell'ingiustizia sociale e morale a cui vanno incontro i personaggi pirandelliani. La realtà che conoscono gli altri noi non la conosciamo mai fino in fondo, "non volendo parlare a caso" occorre "conoscere se gli

altri sanno qualche cosa che io non so," per il fatto che "non si sa mai tutto!" (330). Le parole non giustificano il suicidio dello scultore Giacomo La Vela=Salvi, anche se si tenta di capire e di giustificare il gesto "ciascuno a suo modo." Rimane il fatto che è morto, e che nessuno conosce la verità. La verità è influenzata dalle opinioni, per di piú contraddittorie, tra coloro che sono presenti in sala, fra i personaggi reali, l'attrice Amelia Moreno e il barone Nuti, e fra coloro che li rappresentano, gli attori, Delia Morello e Michele Rocca. La realtà è determinata dalla volubilità e dall'inconsistenza delle "opinioni" (364), che imbrigliano la coscienza dei personaggi, perché la coscienza è condizionata da chi noi pensiamo di trovarvi, come afferma Diego, ognuno deve fare i conti con "gli altri dentro" di noi (339). La realtà è aleatoria e si presenta sdoppiata. La mancanza di una verità assoluta, evidenzia che l'incertezza, il dubbio, sono presenti in ogni grado della nostra realtà. Le continue interruzioni non permettono il confronto fra attori, personaggi e spettatori. Sia i personaggi "Fissati nella commedia sul palcoscenico," sia quelli "Momentanei nel ridotto del teatro," sono coscienti che una parte nella commedia l'hanno, anche se tutti non hanno fatto parte della "tragedia" del fatto di cronaca.

Ciascun a suo Modo non è l'abbandono alla vita, ma è il caos, cioè il ritorno alla vita. Il teatro si presenta sotto forma di suicidio individuale e collettivo, un labirinto caotico in cui si consuma il rito fratricida dell'addizione e della sottrazione scenica. Nel suo insieme il teatro è messo sotto accusa, i personaggi, gli attori, e gli spettatori non sono in grado di salvarlo. Ciò nonostante l'improponibilità della rappresentazione non allevia il disagio generale che si è venuto a creare, tutti falliscono nel loro intento di imporre agli altri la loro visione della realtà.

Questa Sera si Recita a Soggetto (1930) presenta il conflitto tra Attori divenuti Personaggi e il loro Regista, come Pirandello stesso spiega nella Premessa del 1933. La locandina che annuncia lo spettacolo tace il nome dell'autore: "L'annuncio di questa commedia . . . deve essere dato, senza il nome dell'autore."[9] Ma intenzionalmente avverte che si svolgerà "sotto la direzione del dottor Hinkfuss con il concorso del pubblico che gentilmente si presterà" (9). Il sipario non è ancora alzato che in sala "giungono voci confuse e concitate, come di proteste di attori e di riprensioni da parte di qualcuno che voglia imporsi" (11). Alcuni spettatori perplessi e indispettiti si chiedono cosa stia succedendo. Arriva dal fondo della sala il dottor Hinkfuss, "in frak, con un rotoletto di carta sotto il braccio . . . un omarino alto poco piú di un braccio" (12). Hinkfuss sale sul palcoscenico e promette al pubblico, che spesso lo interrompe, una recita a soggetto sulla base di una "novelletta" di Pirandello sottoposta da lui a un trattamento scenico di cui si assume la responsabilità.

[9]Luigi Pirandello, Questa Sera si Recita a Soggetto (Milano: Mondadori, 1970) 9.

Il dottor Hinkfuss è convinto che "l'opera dello scrittore è finita nel punto stesso ch'egli ha finito di scriverne l'ultima parola" (14); le sue parole sono rivolte piú a se stesso che al pubblico, per dimostrare la sua onestà intellettuale di Capocomico. Egli aggiunge "che ciò che a teatro si giudica non è mai l'opera dello scrittore (unica nel suo testo), ma questa o quella creazione scenica che se n'è fatta, l'una diversa dall'altra" (15). Il "rotoletto" di carta in qualche modo lo metterebbe al riparo dalle richieste degli attori, nel loro tentativo di recitare a soggetto, che nutrono un atteggiamento di sfiducia nei riguardi di lui come autore, e come Capocomico.

La commedia è divisa in "quadri," intervallati da intermezzi recitati. Per una lettura semplificata dell'opera consideriamo valide le divisioni che i registi solitamente fanno dell'opera, un prologo, e tre atti intervallati da due intermezzi. Nel prologo Hinkfuss spiega che la commedia prevede la compresenza simultanea di una serie di piani di realtà, multipli e sdoppiati, in cui gli attori, diventati personaggi, sono in grado di creare la realtà per conto loro, indipendentemente dall'autore: "L'unica sarebbe se l'opera potesse rappresentarsi da sé, non piú con gli attori, ma coi suoi stessi personaggi che, per prodigio, assumessero corpo e voce"(15). Perché si realizzi questa eccezionalità dell'arte occorre prima di tutto fare morire coloro che aspirano a farne parte, cioè attuandoli come personaggi, dando loro una forma definitiva. Il dottor Hinkfuss nel prologo invita gli attori e il pubblico ad un'ulteriore riflessione sul rapporto tra arte e vita, finzione e realtà, persona e personaggio, soggettività e relatività:

> V'invito a considerare che un'opera d'arte è fissata per sempre in una forma immutabile che rappresenta la liberazione del poeta dal suo travaglio creativo: la perfetta quiete raggiunta dopo tutte le agitazioni di questo travaglio. Bene. Vi pare, signori, che possa piú essere vita dove non si muove piú nulla? Dove tutto riposa in una perfetta quiete? *La vita deve obbedire a due necessità che, per essere opposte tra loro, non le consentono né di consistere durevolmente né di muoversi sempre. Se la vita si movesse sempre, non consisterebbe mai: se consistesse per sempre, non si muoverebbe.*[10] E la vita bisogna che consista e si muova. Il poeta s'illude quando crede d'aver trovato la liberazione e raggiunto la quiete fissando per sempre in una forma immutabile la sua opera d'arte. Ha soltanto finito di vivere questa sua opera. La liberazione e la quiete non si hanno se non a costo di finire di vivere. (15)

L'antitesi vita e forma, riproposta nel suo divenire a teatro da Hinkfuss, dimostra che tutto ciò che è vivo a teatro, è vita, che desidera darsi una forma, e che non può consistere in nessuna

[10]Il corsivo è nostro.

> forma definitiva, ma che passa di forma in forma, di realtà in realtà, di azione in azione, da attore a personaggio. Il "tentativo di recita a soggetto" (18) appare tutta una montatura, e si realizza grazie alla compiacenza degli attori, e del pubblico, che è avvertito dal Dr. Hinkfuss: "anche voi parteciperete all'azione" (18). La partecipazione "corale" del pubblico si realizza appieno nel vedersi rappresentato tramite un pubblico finto che "copia" le sue intemperanze.

La commedia propone una trama che si sdoppia continuamente: la trama del dramma già narrato nella novella "Leonora addio!" (1910) con alcune varianti; la trama della recita a soggetto rappresentata dagli attori, dai personaggi, con la partecipazione del pubblico; la trama della "creazione scenica," fondamentale per la lettura completa della commedia. "L'azione" del dramma "si svolge in una città dell'interno della Sicilia, dove le passioni son forti e covano cupe e poi divampano violente: tra tutte ferocissima, la gelosia." La gelosia, "quella del passato" (19), avviene proprio in una famiglia da cui avrebbe dovuto stare piú che mai lontana: la famiglia La Croce, composta dal padre Signor Palmiro, detto Sampognetta, perché fischietta sempre; dalla madre, Signora Ignazia, chiamata anche "La Generala;" e da quattro figlie, "vivaci e appassionate": Mommina, Totina, Dorina e Nenè.

Il Direttore passa alla presentazione dei personaggi, chiamando tutti gli attori per nome. Il vecchio Attore Brillante nella parte del Signor Palmiro, l'Attrice Caratterista in quella della Signora Ignazia; la Prima Attrice nella parte di Mommina; tre giovani attrici, le sorelle Totina, Dorina e Nenè. Il Primo Attore interpreta Rico Verri, giovane ufficiale di aviazione, frequentatore della famiglia La Croce, insieme con altri giovani ufficiali che corteggiano le regazze.

Nel primo atto gli attori non accettano di essere presentati con il loro vero nome e protestano perché, già investiti nelle rispettive parti, si sentono deprezzati nel loro mestiere di attori. Il Primo Attore interpreta Rico Verri, cioè egli è il personaggio e per quello deve essere valutato: "sotto questi panni, il signor … (*dirà il suo nome*) non c'è piú; perché, impegnatosi con lei a recitare questa sera a soggetto, per aver pronte le parole che debbono nascere, n a s c e r e dal personaggio che rappresento" (22). Quindi tutto quello che segue, tutto quello che l'attore farà sul palcoscenico lo farà come personaggio, come Rico Verri, e non perché sottoposto a "sorprese e giochetti" scenici del Capocomico. Ma nonostante la richiesta degli attori il dottor Hinkfuss giustifica al pubblico questi diverbi come parte dello spettacolo. Il Vecchio Attore Brillante fa notare al Direttore che gli "schiaffi" che egli riceve dall'Attrice Caratterista sono veri, fanno male, e gli rovinano il trucco, mentre non sarebbe stato cosí, "in una parte a memoria" nella quale tutto si sarebbe svolto per "finta" (23). Ma questo è proprio quello che gli

attori non comprendono, credono ancora che “quanto avviene quassú non può essere che finto” (25). E quindi, anche la presentazione per nome degli attori sarebbe finta. Gli attori si sentono presi in giro, perché manipolati, e perché qualsiasi reazione potrebbe dare l’impressione che (non) stiano recitando a soggetto. Come afferma Hinkfuss “il pubblico avrà capito, questa ribellione degli attori, ai miei ordini è finta” (24). Il problema è che neppure il Direttore è in grado di prevedere la recita a soggetto concertata, perché se è a soggetto, improvvisata, non può regolamentarla.

La recita a soggetto non è concepita come una finta recitazione, ma è reale, anche nei sentimenti; per esempio, le lacrime della Chanteuse a Palmiro sembrano vere, e non dovute alla sua professione (di attrice cantante), come vorrebbero farci credere i suoi avventori. La dualità attore e personaggio è onnipresente: l’attore s’interroga, come si comporterebbe il personaggio, ora che è divenuto parte di sé, che è vivo, vive la parte nel suo divenire, che si compie mentre vive. Potrebbe essere vero che la Chanteuse piange con lacrime vere, perché quelle lacrime appartengono al suo privato. Anche se il pubblico potrebbe ritenere che le lacrime o gli schiaffi appartengono alla finzione, come afferma il dottor Hinkfuss, e quindi saranno considerati “finti” perché concertati nella recita a soggetto.

La commedia è fortemente influenzata da una scenografia complessa che sdoppia continuamente i piani di realtà, che costituisce un trompe l’oeil per il pubblico. A quadri scenici “orizzontali” con personaggi reali, l’autore alterna quadri scenici “verticali” proiettati sulle pareti, che confondono il pubblico, al punto che non si è piú in grado di distinguere ciò che sembra reale da ciò che è falso, ciò che è contenuto nella scena reale da quella finta. Questo raddoppiamento scenico è costante anche fra attori e personaggi, fra tutti coloro che sono impegnati a immedesimarsi nelle parti da recitare a soggetto.

Nel secondo atto, il Direttore inizia lo spettacolo con una nota di colore locale, il tutto per rendere verosimile lo scenario della Sicilia: una processione religiosa che muove dal fondo della sala, diretta sul palcoscenico verso il portale di una chiesa che si scorge da un lato. Di fronte alla chiesa figura un Cabaret il cui interno viene mostrato attraverso un muro bianco reso trasparente con adeguati effetti di luce. La scena si concorda con l’azione, è doppia, e anch’essa sarà a soggetto, come è previsto dal Capocomico, come parte dello spettacolo. Fra gli avventori del Cabaret c’è il signor Palmiro, che, fatto oggetto di scherno dagli altri clienti, viene difeso da una pallida chanteuse in nero. Intanto, per ordine del dottor Hinkfuss, il muro bianco ritorna opaco per fare da schermo alla proiezione cinematografica del finale del primo atto di un melodramma verdiano, mentre in un palco, lasciato vuoto nella sala, entrano “la signora Ignazia con le quattro

figliole, Rico Verri e gli altri giovani ufficiali," fra le proteste del pubblico, disturbato dalla loro entrata rumorosa. La presenza di personaggi reali crea un'ulteriore realtà, un'irrealtà che confonde e disturba il pubblico, che si crede di assistere ad una commedia a soggetto, fatta di continue improvvisazioni, mentre in realtà assiste alla sua non rappresentazione.

Terminato il secondo atto, l'inesauribile Hinkfuss invita parte del pubblico a passare nel ridotto, dove in un "Intermezzo" (anticipatore del "living theatre") si potranno incontrare mescolati agli spettatori, gli attori e le attrici, i personaggi reali usciti dal palco, "da spettatori tra gli spettatori" (45) che continuano a dare scandalo con il loro comportamento, trasgressivo dei rigidi costumi provinciali. Agli spettatori rimasti in sala offrirà invece, con una "rappresentazione simultanea" a quella del ridotto, uno spettacolo insolito: "a cui non siete abituati" (44). Infatti, sul palcoscenico il Direttore, fautore delle nuove risorse della scenotecnica e dell'illuministica teatrale, ha fatto allestire per gratuita bizzarria una bella scena notturna che rappresenta un campo d'aviazione, "messo con mirabile effetto in prospettiva" (53). Il tutto, la rappresentazione nel ridotto e la rappresentazione scenica sul palcoscenico, si legge nella didascalia, deve avvenire "simultaneamente" secondo uno schema futuristico dell'azione. La "creazione scenica" segue di pari passo la trasformazione degli attori in personaggi, è presente in tutti i piani di realtà, nel dramma, nella recita a soggetto nella costruzione della realtà teatrale, fra illusione e disillusione, fra arte e vita.

Nel terzo atto l'azione riprende nel salotto della famiglia La Croce. La signora Ignazia è in preda a un terribile mal di denti, circondata dalla figlie e dagli ufficiali, meno Rico Verri che è corso ad una farmacia notturna in cerca di un calmante. Contro il mal di denti la signora Ignazia, dopo aver recitato senza beneficio l'Ave Maria, per lenire il dolore, chiede ai giovani di cantare con forza il coro del Trovatore. Rico Verri, al suo rientro, ritenendo che gli altri lo abbiano voluto allontanare per far baldoria, affronta con violenza i commilitoni e fa una scenata di gelosia a Mommina di cui è innamorato. Entra in scena il signor Palmiro ubriaco, "con un viso da morto, le mani insanguinate sul ventre ferito di coltello" (71), per un alterco al Cabaret, ma nella confusione generale nessuno mostra di accorgersi di lui. Sentendosi "smontato" nella parte, se ne lamenta con il Direttore: "devo venir a morir sulla scena, che non è facile per un attore brillante; nessuno mi fa entrare; trovo qua lo scompiglio; gli attori smontati; mancato l'effetto che mi ripromettevo di cavar fuori con la mia entrata" (71). Il dottor Hinkfuss gli chiede di ripeterla, ma ormai l'effetto è perduto e l'attore per cui "l'entrata era tutto" affinché "la Morte ubriaca," entrasse in lui, non riuscendo a morire credibilmente sulla scena, può solo raccontare la sua fine (76).

Davanti agli spettatori Hinkfuss si attribuisce il vanto della trovata della morte del signor Palmiro, che è mancante in "Leonora Addio!," per dare un seguito forte alla vicenda. Infatti, dopo la morte del padre, la famiglia La Croce cade in miseria: una madre e quattro figlie formano una famiglia di cinque donne che, si sa, nella cultura siciliana, senza un uomo, è destinata ad una sventura certa e alla fame (cfr. L'Esclusa). Per questo Mommina decide di sposare Rico Verri, un mostro di gelosia, che la porta nella sua città d'origine sulla costa siciliana, dove la segrega in casa, e dove la troviamo rinchiusa anni dopo con le due bambine che intanto sono nate. Mentre il Direttore spiega tutto questo al pubblico con un lungo monologo, gli attori sono in subbuglio. Non vogliono piú recitare per le continue intromissioni del Capocomico; chiedono che vengano loro assegnate le parti scritte da interpretare o, che siano lasciati liberi di recitare a soggetto. Hinkfuss viene cosí cacciato via dal teatro in malo modo dai suoi attori.

Il Dr. Hinkfuss deve fronteggiare un vero ed inaspettato ammutinamento artistico: gli attori rinunciano al regista e all'autore, per "diventare," senza intermediazione alcuna, i personaggi che il regista pretendeva fare loro solamente "interpretare." L'ammutinamento non avviene solo sul palcoscenico, da parte degli attori, ma è anticipato all'inizio dell'opera anche fra il pubblico, dove alcuni attori, in incognito, nel prologo, prima della levata del sipario, disseminati nella sala, sono incaricati di fare un po' di baccano. Questi attori (pseudo-spettatori) sono utilizzati al fine di provocare la reazione del pubblico che il "teatro" è ovunque e che occorre prestare attenzione anche alle spalle. Gli spettatori non sono immuni dall'essere contagiati dal caos generale ed è naturale che partecipino alla rappresentazione tra immedesimazione e prese di distanza.[11]

La scena riprende. La Prima Attrice che deve impersonare Mommina, invecchiata e devastata nel corpo dopo le infelicissime nozze con Rico Verri, viene truccata con amorevole cura dalle attrici che interpretano la madre e le sorelle. Il trucco diviene la "vestizione" per la graduale immedesimazione nel personaggio, il tutto avviene apertamente, davanti al pubblico che assiste alla scena. Il doppio si forma man mano che la Prima Attrice cessa di essere l'attrice, che era stata annunciata con il suo vero nome, che entra nella parte di Mommina, spontaneamente, come previsto nella recita a soggetto. Mommina per la stanchezza non è in grado di staccarsi per un momento dalla sua triste realtà, almeno cosí la sua sofferenza potrebbe

[11] Pirandello anticipa per molti aspetti, e in termini moderni, lo *spamming* teatrale: l'intromissione ad insaputa dello spettatore (e dello stesso Pirandello), di una presenza estranea che non è prevista nel suo testo.

essere meno atroce se aprendo gli occhi si ricordasse di avere vissuto un'altra vita: "se per poco nel sogno mi fossi illusa d'averne un'altra" (90). Il fatto è che Mommina non ha un'altra vita. La sua fine è scritta nel suo personaggio, che sopravvive ancora per la forza dell'amore materno. Rico Verri rimprovera a Mommina di pensare "gli stessi pensieri e gli stessi sentimenti . . . appiattati sotto la coscienza! L'hai viva sempre, dentro di te, tutta la vita che hai vissuta!" (94). Egli è geloso della vita che Mommina potrebbe avere avuto a sua insaputa, e per questo la condanna in casa a non vivere nessuna vita. Verri è sempre "fosco" per l'inesausto rovello della gelosia; Mommina è sulle difese, per il penoso tormento delle parole del marito che indagano pensieri e ricordi in un delirante rimprovero del passato (cfr. per la similitudine il caso di Ciro Coppa, Il Turno). Oltre la parete di fondo, dal buio interloquiscono la madre e le sorelle contro le accuse lanciate alla loro condotta da Rico Verri. Dal sopraffarsi dei personaggi si apprende che, ridotte alla fame dopo la morte del padre, Totina è diventata cantante d'opera, Dorina è divenuta sempre piú spudorata e Nenè fa la cocotte. Riprende tormentoso il dialogo fra Rico Verri e Mommina. In un raptus il marito, furibondo, afferra la moglie con una mano sulla nuca "e se la bacia, e la morde, e sghignazza, e le strappa i capelli, come impazzito" (95), accorrono le due bambine spaventate, che s'aggrappano alla madre, e poi Verri fugge.

Tutta l'azione è montata per fare colpo su di un pubblico borghese, che viene trascinato in un tranello, si crede di assistere ad un melodramma, mentre è portato a viverlo, assieme ai personaggi. Mommina abbraccia le figlie piangendo la loro sorte, e intanto s'avvicinano a lei "venendo fuori dal bujo, la madre e le sorelle sfarzosamente parate" (96). Escono dalla penombra come personaggi reali. Dicono di trovarsi in città, perché Totina dovrà cantare nel teatro locale la parte di Leonora nella Forza del Destino. In una piena di ricordi, Mommina, ricostruisce "davanti alle due bambine sbalordite" la trama dell'opera verdiana e canta con commozione e affanno, "finché il cuore mancandole, non la farà cader di schianto, morta" (98). La Prima Attrice, che interpreta la parte di Mommina, è colta davvero da un malore, non si rialza, gli attori le si fanno attorno allarmati; dalla sala invece "soppravien entusiasta correndo per il corridoio, il dottor Hinkfuss che è rimasto a governar di nascosto tutti gli effetti di luce" (101). Finalmente la Prima Attrice si riprende e gli attori, reclamano di "recitare parti scritte, imparate a memoria," dicono di non voler rischiare recitando a soggetto che, in un'incontrollata immedesimazione nel personaggio, uno di loro "ci lasci la pelle" (102). Il regista, per fare vivere sulla scena i personaggi della novella Leonora, addio!, dovrebbe farli morire. Ad ogni rappresentazione, sulla scena, sia l'attore Brillante-Palmiro, sia la prima Attrice-Mommina: gli attori affermano che "Noi non siamo qui per questo" (102), e tra le proteste del Capocomico, reclamano il ripristino del ruolo dell'autore. Ma il dottor Hinkufss con ostinazione conclude:

"No, l'autore no! Le parti scritte, sí, se mai, perché riabbiano vita da noi, per un momento, e – *rivolto al pubblico* – senza piú le impertinenze di questa sera, che il pubblico ci vorrà perdonare" (103).

Questa Sera costituisce un paradosso teatrale, con il pretesto di rappresentare una novella di Pirandello, il Dottor Hinkfuss, regista demiurgo, convoca in teatro attori e spettatori, tecnici della scena e critici per una serata da interpretare a "soggetto." Ma Hinkfuss deve fare i conti con la diffidenza degli attori, e con le sue teorie sul teatro: la recita a soggetto del dramma non prevede il testo teatrale, ciononostante gli attori chiedono una parte scritta da "recitare" nella commedia; questo loro atteggiamento confonde il pubblico che crede di assistere ad una scena "improvvisata," non a "memoria" da "vivere" nel momento, mentre si compie. Bisogna rifarsi a quanto Hinkfuss aveva detto in precedenza, che "la vita deve obbedire a due necessità che, per essere opposte tra loro, non le consentono né di consistere durevolmente né di muoversi sempre. Se la vita si movesse sempre, non consisterebbe mai: se consistesse per sempre, non si muoverebbe. E la vita bisogna che consista e si muova" (15). Anche la realtà teatrale muta sempre, ogni azione è vissuta come unica, e irripetibile. L'inconsistenza della realtà è proporzionata alla consistenza della forma che l'autore si propone di rappresentare. Piú che rappresentare il dramma di una novella, l'azione teatrale rappresenta il passaggio da una forma all'altra, dall'attore al personaggio. L'azione, che è sempre in divenire, rappresenta una frazione della realtà che appartiene già ad un'altra realtà, diversa da quella da cui si è originata, e la rappresenta in parte e in tutto. L'inconsistenza dell'azione è maggiore quanto piú l'azione non ha una forma completa, quanto piú essa non è in grado di avvicinarsi a ciò che è (stata). Per essere credibile la forma dovrebbe essere vita, dovrebbe consistere nella vita, essere reale e non finta. Senza un testo gli attori si rifiutano di fare il loro mestiere, attuano una disubbidienza artistica nei confronti dell'autore, del regista, e del pubblico, ed è l'inizio di un percorso contraddittorio e distruttivo della realtà teatrale. Gli attori diventano personaggi che "vivono" una parte nel giuoco delle parti, che recitano delle "parti scritte," senza le quali non sono in grado d'immedesimarsi nei personaggi.

Il travaglio della creazione artistica non finisce, anche dopo aver trovato una forma ideale per ogni personaggio, questo è sempre vivo, e non muore se non lo decide il suo autore. Il problema è dato dal fatto che per "finire di vivere" bisogna rendere per davvero "immutabile" il personaggio, e quindi l'opera d'arte che lo contiene. Occorre dare al personaggio una forma definitiva. Oppure, per sbarazzarsene in fretta, occorre non far vivere il personaggio, farlo morire

di proposito come avviene per il maestro Icilio Saporini.[12] Comunque sia anche quando il personaggio muore egli mantiene la sua forma per sempre, non muore solo come uomo, ma come personaggio, perché se l'autore gli assegna una forma definitiva di personaggio, lo destina ad una morte certa, e lo libera da quella trappola nella quale ognuno si ritrova. Il problema qui ci viene posto dall'Attore Brillante che impersona Palmiro-Sampognetta, che "non riesce a morire" come personaggio per il fatto che i suoi colleghi attori gli hanno rovinato la sua entrata, e che quindi non è in grado d'immedesimarsi nel ruolo del personaggio che dovrebbe da lí a poco morire sulla scena.

"Consistere e muoversi" sono termini contradditori; anche i personaggi, come il loro autore, non possono illudersi; una volta raggiunta una forma essi hanno soltanto finito di cercare un'altra forma, ma non hanno risolto il loro disagio. Soltanto con la loro fine, con la loro morte, possono liberarsi della loro forma. Questo concetto rimane una costante nell'arte di Pirandello, il quale per rimediare all'inconsistenza della forma, presenta una struttura teatrale anticonvenzionale. D'ora innanzi la rappresentazione non sarà garantita, essa potrà essere messa in dubbio dalle circostanze della vita, dagli eventi teatrali.

Lo scetticismo pirandelliano emette un giudizio finale, che è frutto di una visione pessimistica della vita, l'idea che l'arte, come la vita, non conclude, o meglio non approda a nessuna verità. La mancanza di assenso, o di un dissenso liberatorio, produce una visione scettica dell'arte in cui tutti i "partecipanti," gli attori, i personaggi, e il pubblico, condividono una visione scettica della realtà che non risolve il dramma esistenziale della vita. Se "l'opera dello scrittore è finita nel punto stesso ch'egli ha finito di scriverne l'ultima parola" (14), non di meno, anche lui, come le sue creature, non sono esenti da un eventuale giudizio, anzi egli sarà giudicato sia dagli attori sia dal pubblico.

In questa terza opera della trilogia Pirandello è alla ricerca di tutto ciò che non è visibile sulla scena, tutto ciò che non ha una consistenza materiale, che non si può vedere. Pirandello presenta una forma nuova di teatro, l'antiteatro: tutto ciò che è sconosciuto a se stesso e al pubblico, tutto ciò che esiste si compie in scena, anche se non è dato prevederlo, esiste, anche se non lo si vede, lo si sente. Il pubblico non "vede" perché è troppo preso dal testo narrativo, dalla storia, e dalla materia scenica, che offre suoni, colori, musica, una serie di tante realtà prettamente teatrali, è sopraffatto dalle parole, che sono abbondanti, e ciononostante insufficienti a descrivere l'anormalità della vita. L'antiteatro culmina nell'equazione arte-vita, nella problematica della forma che coinvolge attori, autore, e pubblico, e che rientra interamente nella

[12]Pirandello, "Musica vecchia," NA, volume I, tomo ii, (Milano: Mondadori, 2001) 818. Questo personaggio è preannunciato ne "La tragedia di un personaggio."

specificità dell'evento teatrale. L'interruzione della commedia acquista un valore artistico, la sua fine non è dovuta alla mancanza del testo ma al rifiuto degli attori di recitare a soggetto. Il pubblico attraverso lo sdoppiamento delle scene visualizza la dialettica del teatro nel teatro, come materia viva, in grado di trasformare il suo mondo di regole e convenzioni, anch'esso un mondo a sé, caotico e irreale, in un teatro che è lo specchio della vita, che produce un effetto contrario, l'anarchia dell'arte, l'anti-teatro, l'assurdo, la negazione stessa della sua forma.

Bishop afferma che il teatro di Pirandello è un teatro di idee, un teatro che riceve il suo impulso da una forte presenza cerebrale del testo.[13] Questo nel generale, ma nello specifico si rivela un teatro di parole e di cose non portate a termine. Pirandello fa di un progetto che non si realizza nell'arte il soggetto della rappresentazione. Come si è già visto in queste opere quest'atteggiamento va oltre la pretesa di una semplice astrazione di pensiero, e finisce per essere costitutivo del tessuto drammatico, in tutte quelle forme teatrali che rappresentano la vita.

[13]Thomas Bishop, Pirandello and the French Theatre (New York: N.Y.U. Press, 1960) 13.

4.4 Il doppio nelle opere originali.

Enrico IV (1922) è una "tragedia in tre atti," nella quale Pirandello ha maggiormente infuso la dialettica del doppio, sia nelle caratteristiche somatiche e psichiche del personaggio sia nella rappresentazione dei vari piani di realtà, tipiche del teatro nel teatro. In questo dramma confluiscono alcuni temi essenziali della poetica pirandelliana: l'irreversibilità del tempo, la pazzia, il giuoco e la necessità delle parti, il rifugio nella storia, la maschera, la verità, la finzione, il dualismo vita-forma, e infine il "costruirsi" Il dramma prefigura un uomo che si rifugia nel personaggio storico per difendersi dalla realtà che lo ha tradito e poi respinto. La trama intreccia vari piani di realtà, ma mantiene un luogo comune: il teatrino privato di Enrico IV, in cui tutti hanno una parte.

Nel primo atto il sipario mostra "quella che poté essere la sala del trono di Enrico IV nella casa imperiale di Goslar;" dalle pareti di fondo spiccano "due grandi ritratti a olio moderni, di grandezza naturale" (781), che raffigurano "un signore e una signora, giovani entrambi, camuffati in costume carnevalesco, l'uno da "Enrico IV" e l'altra da "Matilde di Toscana." Dai "consiglieri" si apprende che la scena presenta un aspetto metateatrale della realtà, ci si rende conto che i loro dialoghi smascherano l'apparenza della scena e dei costumi storici, e soprattutto, che in quel luogo, si svolge una "rappresentazione storica, a uso di quelle che piacciono tanto oggi nei teatri" (785). Tutta l'ambientazione ritrae le vicende dell'imperatore Heinrich IV di Germania, la lotta col papa Gregorio VII, il pellegrinaggio a Canossa e il contrasto con la marchesa Matilde di Toscana. Ciononostante si ha la percezione di trovarsi in un ambiente teatrale semiserio che preannuncia l'arrivo di alcuni ospiti. I nuovi arrivati ci consentono di apprendere l'antefatto: Enrico è un gentiluomo borghese che impersona Enrico IV, imperatore di Germania che, in una cavalcata in costume medievale, "cadde da cavallo," "batté la nuca," e impazzí, e rimase per dodici anni fissato incoscientemente nel personaggio di Enrico IV. La maschera che egli aveva studiato nei minimi particolari, diviene in lui la persona del tragico imperatore. Una volta guarito continua per altri dieci anni a recitare la parte dell'imperatore. Nel frattempo apprende che i suoi amici avevano tramato e agito contro di lui, e che Matilde Spina, la donna che amava, è ora l'amante del suo rivale, Tito Belcredi.

Enrico IV ora vive in una "villa solitaria della campagna umbra," continua a fingersi pazzo, dopo che si è reso conto del fallimento che è stata la sua esistenza. Il tempo in lui si è fissato alla tragica cavalcata di carnevale e al personaggio che interpreta da venti anni. Un giorno il marchesino Di Nolli, nipote di Enrico IV, si reca a "corte" con Matilde Spina, la figlia di lei Frida, Tito Belcredi e il dottore Genomi; quest'ultimo crede nella possibilità di ricuperare dalla

demenza Enrico IV con un "trucco violento" studiato apposta per fargli riacquistare "la sensazione della distanza del tempo" (828). Gli "ospiti" sono annunciati alla corte di Enrico IV camuffati con costumi d'epoca: Donna Spina nei panni di Adelaide, madre di Berta, moglie di Enrico IV, il dottore Genomi nella parte dell'Abate di Cluny, Tito Belcredi come monaco benedettino. L'entrata di Enrico IV in scena è ritardata per dare tempo agli ospiti di presentarsi "davanti a quella terribile maschera," che non è "piú una maschera, ma la Follia" (804). Loro si sono camuffati, come per la "cavalcata storica," e recitano la parte dei travestiti per un solo giorno, mentre per lui, quella parte, è la sua vita. Enrico IV, L'Ignoto protagonista, non ha un nome né identità al di fuori di quella della parte in cui s'identifica, è truccato con un aspetto giovanile, e indossa "sopra l'abito regale un sajo da penitente, come a Canossa" (813), agli ospiti chiede d'intercedere nei confronti del papa, e rivolge loro discorsi sulle velleità, le finzioni, la maschera, il ricordo, la vita da cui egli è stato escluso, con parole che impressionano e commuovono gli ospiti, e Matilde in particolare.

La vita si è conformata ai desideri dei suoi compagni, e poi ha finito per renderli felici; per lui, la vita invece è stata una pena, ciononostante non si è rassegnato ad accettarsi cosí com'è. Egli ammette con ironia che "piú si pensa e piú si soffre," che l'inganno, la pazzia, la vendetta, non lo hanno aiutato a superare la sua crisi[1] Egli scopre che non è "nato" come avrebbe voluto lui, per cui si sente intrappolato in questo genere di vita: "Nessuno di noi mente o finge! . . . ci siamo fissati tutti in buona fede in un bel concetto di noi stessi" (817). E mentre si crede di rincorrere quel concetto, e di assecondarlo, nel frattempo, il tempo scorre, e la vita se ne va con esso. Enrico IV ha capito che non ha vissuto abbastanza per godersi quello che è o che avrebbe dovuto essere la vita, che ora compone e scompone a piacimento la sua personalità, contrariamente ai suoi ospiti che sono costretti a recitare una parte nei suoi confronti. Enrico IV vive e "rappresenta" bene la consapevolezza della sua pazzia: "Sono tante le cose che nascono, come la vita e la morte senza saperlo e finiamo per accettare, sottometterci." Per tenersi stretto al concetto che ciascuno si è costruito della vita, anche lui si tinge i capelli, per restare giovane, ma mentre lui è consapevole di recitare una maschera, libera e spontanea, e ammette con sincerità che "Io lo faccio per ridere. Voi lo fate sul serio" (818). Egli è perfettamente in linea con il proprio doppio, non recita, ma vive la propria parte: "guaj a chi non sa portare la sua maschera" (820) perché tutti siamo dei "mascherati" con la differenza che gli altri portano la maschera e la vivono inconsapevolmente, mentre lui ne è cosciente e quindi con la possibilità di poter cambiare, mutare apparenza.

[1]In particolare la visione pessimistica di Schopenhauer, per cui vivere è soffrire: "Alles Leben ist Leiden."

Il secondo atto mostra i preparativi della messinscena terapeutica (l'abreazione freudiana), orchestrata dal dottor Genomi, che si propone di scrollare l'inconscio di Enrico IV per riavviare l'orologio del tempo: questa scena era già stata anticipata da Enrico IV quando chiede agli ospiti d'intercedere per "distaccarmi di là (*indica di nuovo il ritratto*) e farmela vivere tutta, questa mia povera vita, da cui sono escluso . . . Non si può aver sempre ventisei anni" (822). Di Nolli e Frida rappresenteranno le figure dei due quadri in sala, Nolli sarà Enrico IV e Frida Matilde di Toscana; Frida indossa il costume di sua madre, lo stesso di venti anni prima, e le assomiglia al punto che è il "ritratto, vivo" di quella che era l'immagine di sua madre il giorno della cavalcata. Il "trucco violento" presenta "una doppia immagine della stessa finzione" (837), due coppie allo specchio, che sono i rispettivi doppi di Enrico IV e di Matilde di Toscana: la coppia Di Nolli-Frida, rappresenta i giovani Enrico IV-Matilde, al tempo della cavalcata, e la coppia Enrico IV-Matilde, come sono oggi, venti anno dopo. Ma né il Dottore né gli altri ospiti hanno calcolato lo stato di psicosi in cui si trova Enrico IV. Il ricordo della giovinezza gli brucia, ora che sa che la caduta da cavallo non fu accidentale, vuole vendicarsi. In un momento di abbandono Enrico IV nel frattempo rivela ai suoi consiglieri e valletti di non essere pazzo ma di simulare la pazzia in una recita vera, che è come vera, "perché solo cosí non è piú una burla la verità" (852). Il pazzo rivela le verità che la società nasconde, e che la finzione, che è un inganno, può diventare anche per gli altri altrettanto vera come lo è per lui.

Enrico IV non mira soltanto al controllo della sua rappresentazione, per gioco, ma a controllare tutta la rappresentazione, per questo non permette ad altri di scardinarlo, anzi le sue improvvisate, sempre calcolate, sono necessarie per fare capire chi comanda sulla scena. La sua "Follia" è indirizzata ai singoli visitatori, in forma mirata, a piccole dosi: Enrico IV si muove per raggiungere tutti, in particolare i visitatori, disorientandoli, non dando loro la possibilità di conoscere fino in fondo la sua pazzia. Egli non solo li domina, ma li muove come pupi, è lui che ha i fili in mano e che li fa tacere, travestire, muovere: "Non capisci? Non vedi come li paro, come li concio, come me li faccio comparire davanti, buffoni spaventati!" (842). Enrico IV vorrebbe gettare la maschera ed affidarsi alla vita, in un momento di sincerità potrebbe farlo, ma questo gli procurerà solo derisioni ed amarezze. Ed è naturale che sia diffidente con tutti, visto che è circondato da uomini freddi e calcolatori, pieni d'albagia, che pretendono di conoscerlo, non come lui si sente, ma come loro credono che debba essere.

La sua rappresentazione mira a scardinare "la logica delle vostre costruzioni" (847), cioè delle nostre impalcature, che sono delle illusioni, e per questo anche la sua pazzia serve a far cadere quelle barriere che separano due mondi; il mondo dei pazzi, che è "volubile," e quello della società "tutta per bene," che non ammette che tutto possa essere vero se "non par vero" a

ciascuno di noi, perché accetta l'individuo che si realizza all'interno di essa, e mai contro. Enrico IV non resiste piú dalla smania di rivelare ai suoi consiglieri che da molti anni non è piú pazzo. Ma c'è da credergli? Veramente sano? Non è forse vero che i pazzi pretendono, prendendosi seriamente, di non essere pazzi? La pazzia è rappresentata da un personaggio che vive una realtà sdoppiata, che s'illude che la realtà sia tutta vera, anche quando recita consapevolmente la parte dell'imperatore. Sono le parole di un pazzo, non il suo delirio, ciò che gli altri ritengono di lui. Egli si oppone alla società che tende a ridurre il mondo in due parti, in uno sano e in uno malato. A Bertoldo confessa che "Conviene a tutti, capisci? Conviene a tutti far credere pazzi certuni, per avere la scusa di tenerli chiusi. Sai perché?" E conclude con una certa concupiscenza che lascia tutti impietriti: "Il piacere della storia è cosí grande" (851). Il personaggio storico appartiene alla storia, pazzo o sano che sia, lui è inguaribile, perché la sua parte è già fissata per sempre. Il dramma oscilla costantemente fra una tensione minima e una tensione massima; Enrico IV lascia tracce a zig zag, a repentini attacchi e arretramenti alterna accuse e ritrattazioni, sterzate improvvise, che lasciano intendere che rivelarsi sano è stato un errore.

Nel terzo atto l'illusione terapeutica è interrotta dagli ospiti quando apprendono la notizia della finzione del protagonista. I suoi "amici" credono che lui si sia burlato di loro, Enrico IV si vede ai ferri corti e s'arrabbia davvero: "Belcredi – Ma basta ormai con codesta burla! Enrico IV – Chi ha detto burla!" (856). Il comportamento di Enrico IV sottolinea la sua capacità istrionica di sottrarsi ad un registro fisso, assume il ruolo di battitore libero nel senso moderno, tipico del melodramma, che fa sembrare gli intrighi di corte come se fossero veri, ma che non gli hanno alleggerito il peso della solitudine, questa sí vera, e che il gioco teatrale nonostante tutto non riesce a colmare. Enrico IV da accusato si trasforma in accusatore, e assume come vera la finzione che il dottore Genomi gli aveva "apparecchiato." Egli ripresosi dal "sospetto d'esser pazzo davvero" (854), chiede giustizia, e attacca i "camuffati" e vuole vendicarsi per aver sofferto e per aver dovuto vivere "non piú una burla" di un giorno, "ma una realtà, la realtà di una vera pazzia" (862); egli sa perfettamente di essere "la caricatura evidente e volontaria di quell'altra mascherata, continua, d'ogni minuto, di cui siamo i pagliacci volontari" (862)," quando ogni giorno ci "mascheriamo di ciò che ci par d'essere" (862). Il suo carattere tragico non è espresso dall'uomo che ha perso la memoria, ma dall'uomo che ha acquisito la consapevolezza di non aver vissuto, di aver soltanto perso tempo, in questa triste sensazione si forma il suo dolore. La perdita della gioventú è sentita come una perdita irrecuperabile, anni persi senza ragione: "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" (863). La sua recita si rivela una rincorsa che approda al nulla, un inseguimento

che non ha piú continuità, perché non ha piú una meta. Egli non ha vissuto con i suoi amici i venti anni che sono trascorsi, la sua vita è "questa" e non "quella" in cui loro sono invecchiati e che lui non ha vissuto.

Il "grande Mascherato" è lasciato solo "a contemplare una spaventosa miseria che non è di lui solo, ma di tutti" (848); ora non può piú nascondersi dietro la duplice maschera di Enrico IV e della follia, incassa "le accuse e il dileggio per quella che tutti credono una sua beffa crudele" (855), ed è costretto a riappropriarsi della parte, confessando la verità: pazzo davvero ritornò in sé dopo molti anni, ma non ritenne necessario tornare a vivere nella società, perché ormai avrebbe dovuto sedersi "con una fame da lupo a un banchetto già bell'e sparecchiato" (861). Anche se egli era considerato pazzo per le sue eccentricità, scelse volontariamente il ruolo del folle e l'abito d'imperatore, la "caricatura," per evitare di dovere recitare da sano un ruolo falso, che lo avrebbe comunque mortificato agli occhi degli altri.

Travolto dalle passioni ridestate dalla messinscena, per riprendersi la vita non vissuta, e riconoscendo nella giovane Frida l'immagine desiderata di Matilde al tempo della cavalcata, si avvicina per abbracciare Frida, ma Belcredi, che non crede né alla pazzia, né alle sue parole, interviene per difenderla, e Enrico lo trafigge con la spada. Enrico IV, che ha fermato il tempo attorno a sé, nel rivivere cosí intensamente il suo dramma, è colto da un'improvvisa manifestazione di sentimenti a lungo repressi e inconsci, che lo portano ad uccidere il rivale. Ora che ha ucciso egli ritorna "per forza" e "per sempre" nella sua parte, nella sua vera e finta follia.

Nella metafora dell'attore Enrico IV recitava due, e talora piú parti: "la Follia" vivente nell'uomo che è sopravvissuto alla caduta da cavallo, il "tragico" imperatore di Germania, Enrico IV, che a sua volta recita la parte del penitente, e colui che rinsaví e che per "burla" ha continuato a recitare la farsa storica, ma dopo il gesto finale, egli rifiuta qualsiasi altro doppio, non ha ragione di essere se non se stesso, un alieno. La persona e il personaggio finiscono per essere tutt'uno e Pirandello non ha bisogno di nominare con un altro nome l'uomo che Enrico IV fu nella vita prima dell'incidente da cavallo. Il personaggio storico ha acquisito i caratteri e gli attributi fisici della maschera che egli è, la persona, un corpo con due spiriti, quello dell'imperatore che fu costretto ad inginocchiarsi davanti a Matilde di Canossa, e quello dell'attore-personaggio che ha preferito vivere nell'oblío rendendosi ridicolo a se stesso e al prossimo, preferendo l'assurdità di un mondo irreale alla menzogna e all'inganno del mondo esterno. L'assurdo è dato dal fatto che Enrico IV vive un teatro permanente, privato, anacronistico, che riproduce la figura di un personaggio storico che è l'allegoria di se stesso. La maschera dell'uomo storico parla sempre di un altro uomo, quello di molti anni prima, di una figura triste che nasconde il suo esilio al mondo.

L'Innominato vive il proprio dramma filtrandolo attraverso quello di Enrico IV, la maschera storica, dietro la quale si nasconde un uomo preparato alle insidie della realtà, che si è costruito con meticolosità una nuova identità per non essere colto di sorpresa. Il pericolo è costituito dall'irruzione del passato nel mondo attuale che Enrico IV rifiuta, in quanto egli vive in un mondo formato di personaggi storici, un mondo fantastico che paradossalmente è piú consistente di quello reale. Egli vive una mimesi teatrale distorta, come uomo storico necessita di un mondo statico, mentre come uomo contemporaneo sente la necessità di superare l'icona vivente che è, perché ha bisogno di cose sensibili, in quanto è vivo, e si trasforma continuamente, e soffre nel vedere la sua realtà scomporsi in piccoli frammenti quotidiani.

La dualità di Enrico IV è raffigurata nella metafora del "grande mascherato" che si alterna in scena, come personaggio e come attore di se stesso, che interpreta sempre la tragedia di un uomo che è stato tradito nella vita e nella storia. Due esseri vivono insieme in un solo corpo, l'uomo borghese e la maschera dell'imperatore. Enrico è cosciente del suo doppio ruolo, mentre gli altri (i visitatori e i suoi servitori), sono inconsci del loro doppio e perciò inconsapevoli di ciò che loro sono per lui. Enrico IV è consapevole di essere simultaneamente il personaggio storico e l'uomo moderno. Le due personalità sono presenti in un unico corpo e formano una realtà dimidiata, il carattere spirituale del personaggio e i difetti materiali, organici, dell'uomo. La sua "commedia dell'arte è ben superiore alla vita, perché in quella, l'artista può creare"[2] ed è grazie alla sua arte che Enrico IV acquisisce una statura referenziale su cui poter giostrare la sua esistenza, rinnovandola e mutandola ogni giorno, a piacere. I "visitatori" non si rendono conto che egli è due persone in una, maschera e uomo allo stesso tempo, un ermafrodito che contiene due personalità in un corpo.

La metamorfosi del doppio di Enrico IV è ritrovarsi Enrico IV, prima a piccole dosi e poi per intero. Il personaggio si confà alla sua maschera, all'immagine che è diventato, la quale è parallela all'immagine che assume il personaggio-attore sosia, che vive la sua vita in un teatro che rappresenta il suo passato privato e il suo passato di uomo storico, come rifiuto di vivere il presente. L'imperatore e l'attore si alternano, il personaggio borghese e il pazzo finto si sovrappongono alla figura storica, si sa che il pazzo finto ha recitato la parte dell'imperatore, e che il pazzo vero non conosceva altra realtà che quella dell'imperatore; nel teatrino di Enrico IV si alternano la rappresentazione burlesca e tragica della vita; il personaggio storico e l'uomo borghese sono entrambi vittime di umiliazioni, di misfatti, di dolori mai assopiti. La maschera del personaggio storico dona all'uomo borghese, ora consapevole, e non piú pazzo, un piacere sadico di vivere fino in fondo il ruolo storico, come un'opportunità da non perdere per rifarsi di

[2]Jules Chaix-Ruy, Pirandello (Paris: Éditions Universitaires, 1957) 41.

coloro che sono stati la causa della sua disgrazia. Il gioco dei ruoli è imprevedibile, spinge il personaggio e l'attore fino al punto di non ritorno.

Enrico IV è testimone che la storia e la vita possono rendere l'uomo infelice, ed è consapevole di essere un artista che opera all'interno di una commedia, la sua, che non è in grado di rappresentare al completo. La rappresentazione di questo dramma rimane pur sempre una piccola storia di un'opera piú grande che egli non conosce, che è nelle intenzioni dell'autore. Come spesso accade nelle commedie di Pirandello i personaggi non conoscono tutta la loro parte, nonostante che facciano di tutto per averla, ma non per Enrico IV che è un personaggio poliedrico e istrionico, che sa di avere una parte, la figura storica che nessuno può sottrargli. Egli si accorge però che anche la solidificazione di questa forma non presenta una via d'uscita, se non quella di vivere, gioire e soffrire come è stato capace il vero imperatore. Enrico IV assume il ruolo del protagonista e che, al pari di un personaggio di una tragedia greca, dopo aver sconfitto l'antagonista sceglie volontariamente la sua pena. Come afferma Eric Bentley "Il protagonista desidera assolutamente la tragedia, ma non l'autore. Enrico IV è un personaggio alla ricerca del poeta tragico: tale è il soggetto di Pirandello che appare dunque assurdo, grottesco, tragi-comico."[3]

Nel concepire l'esistenza come un dolore che unisce l'uomo e il personaggio, Enrico IV non distingue piú l'illusione dalla realtà, la realtà dal fantasma. Egli è soprattutto un uomo che soffre da solo, ferito nel suo orgoglio, in un momento di debolezza aveva sperato di essere accettato nella realtà, per quello che è, ma si avvede che tutto è falso, la realtà che gli altri vedono in lui è quella che loro gli hanno costruito. Egli constata che è per tutti un altro, che "Niente è vero!" (846), ed è cosí anche il contrario, che gli altri non devono dubitare del suo personaggio storico. La consistenza della verità non è nella realtà che vogliono propinargli i suoi visitatori, ma è situata in una felicità perduta, in un altrove che non è piú recuperabile. Questo stato di disagio crea un essere nuovo, un Enrico IV che non è né l'uomo storico, né l'impostore, che pretende di rappresentare, ma un essere mostruoso, che ha già espresso il suo giudizio negativo sull'umanità.

Se Enrico IV si togliesse la sua maschera, vedrebbe svanire il suo universo sotto chiave, l'altro mondo, il suo doppio. Ciò che rimane è una parvenza di uomo che muta nella realtà, e non cessa d'interrogarsi sul suo destino. In questo rapporto di amore-odio Enrico IV esprime tutto il suo carattere masochistico, alla sofferenza come piacere, subentra il piacere del gioco, fare il pazzo, o far finta di esserlo, nei confronti degli altri, crea un ulteriore stato di pena e di

[3]Eric Bentley, «Pirandello et le Nouveau Théâtre Italien» Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, Pirandello (Paris: Gallimard, 1967) 36.

sofferenza. Egli è un disfattista che mira a fare emergere, nel silenzio-assenso della storia, la sua figura di prigioniero del passato. Enrico IV nega la consistenza di qualsiasi valore e l'esistenza di qualsiasi verità, egli è solo contro tutti. Enrico IV si eleva a paradigma della crisi che attanaglia l'uomo moderno, il quale malgrado tutti i suoi sforzi si ritrova ad essere una parvenza di uomo, un essere amorfo, al di fuori della storia. Egli ha acquisito pienamente la forma esistenziale della sua condizione terrestre, come afferma Chaix-Ruy, per Enrico IV "forse la vita è la morte, e forse la morte è la vita" (120). In questo mistero è racchiusa la ricerca gnoseologica pirandelliana, uno studio dedicato alla ricerca della verità che approda ad un concetto metafisico della forma, nella metafora storica, vista non piú per gioco, in cui vivere è morire un po' per volta, e quel poco che muore in noi ogni giorno è qualcosa che si perde per sempre. Per questo la verità non è raggiungibile che nella logica dell'irreale, in una realtà interna che risponde a regole interne, come nella realtà storica, che è composta di sofferenze e di dolori eterni. Enrico IV supera ogni velleità perché non ha paura della coscienza. Egli ha finalmente trovato un mondo irreale piú vero del reale, non una copia, perché non intende scendere a compromessi con la realtà. Anche il reale piú irreale contiene il suo doppio, in questo mondo Enrico IV è una maschera fantasmagorica, una figura sofferente e senza scampo.

Il dramma presenta costantemente alcuni punti ossessivi, la cavalcata, l'amnesia, la pazzia, lo sdoppiamento per gioco, il tutto sempre in uno stato di dualità permanente. La stoccata a Belcredi non può essere vista in senso borghese, come il compimento di una vendetta personale per motivi di gelosia, quel gesto è una conseguenza di un'azione drammatica che è scritta nel destino storico di Enrico IV. A fronte del suo gesto egli risponde da imperatore, e per questo non può essere giudicato dagli uomini, perché un uomo storico segue un disegno superiore che è situato al di là della volontà degli uomini. Enrico IV è un personaggio drammatico che conserva una grandezza imperiale anche se vestito di stracci.

In questo atteggiamento, l'uomo borghese al pari dell'uomo storico, condivide il trauma di tanti altri personaggi pirandelliani che sono stati respinti in vita, egli lo è doppiamente, come imperatore e come uomo; egli vive il dramma dell'eroe alienato, solitario, che si prepara a fronteggiare il teatro della vita con un teatro fatto su misura, nel quale come uno psicopatico dà vita al proprio fantasma, a quell'immagine di sé che lo ha segnato per sempre. Enrico IV sulla scena è pari a un superuomo nietzcheano, che è grande per aver scelto la maschera di un personaggio storico esemplare, ed è ancora piú grande per la volontà e la bontà d'infondere tutta la sua passione per la vita, negatagli e inesorabilmente perduta. Il dolore di essere stato tradito, di essere stato respinto, conta piú che la caduta da cavallo, e costituisce la ragione del suo malessere. La società ha imposto una maschera alla sua sincerità, gli ha impedito di esprimersi

nel suo mondo poetico. La maschera sociale di pensatore-filosofo (mancato) mortifica quella spontaneità che poteva esserci ancora in lui. Ma come afferma egli stesso, la maschera si fa follia quando è recitata come vera. Uno scherzo fra amici gli è costato dodici anni d'incosciente pazzia. Egli vive una verità imbavagliata dalla forma, e ripassa a memoria ogni giorno un internato volontario, un esilio senza fine in cui ha imparato a vivere con disinvoltura il doppio di se stesso, a volte un Enrico IV per davvero e a volte un Enrico IV per burla. In questo gioco delle parti l'Innominato rivive una situazione di non ritorno, vive volontariamente la sua reclusione, per costatare un mattino che i suoi capelli sono grigi, che deve truccarsi il viso per nascondere a se stesso e agli altri che è invecchiato. L'Innominato deve fare i conti con un corpo che invecchia suo malgrado, per cui si ritrova ad essere oggi un corpo e domani un altro, e mai lo stesso. Il trucco e la maschera assumono significati simbolici che segnano come il destino si sia beffato di lui, distanziandolo irrimediabilmente dall'altro, dall'uomo che non c'è piú.

Egli non è soltanto un eroe tragico, egli è sostanzialmente un personaggio indifeso, solo, ma non libero. Il suo è il dramma dell'uomo moderno che ha subito una condanna ingiusta che, per riscattarsi, sceglie infine di portare la maschera per l'eternità, apparentemente senza rischi, ma che nasconde la debolezza dell'uomo, un vigliacco per natura. Anche la figura storica si scopre nella sua nudità, un povero uomo che ha bisogno di costruirsi, di fissarsi in una forma, come si è configurata nella storia. Enrico IV opta per una realtà teatrale ad personam, esclude a priori ogni legame con la vita reale. Egli desidera l'isolamento per custodire il segreto del suo passato, quello di essere stato respinto come imperatore da Matilde di Canossa, e di Enrico che è stato tradito come uomo durante una gita mascherata. In entrambi i casi, sia l'uomo storico, sia l'uomo borghese, conservano due identità sovrapposte che ripudiano la realtà, e le regole della società.

La realtà come è concepita dai visitatori non lo scompone piú di tanto, egli rimane imperturbabile, perché finalmente ha raggiunto il dominio delle passioni. La sua imperturbabilità è assunta a difesa della forma, l'uomo e il personaggio sono tutt'uno, la forma e il contenuto formano un insieme che si oggettivizza in un'atarassia irreversibile, nel distacco completo dal mondo. Questa staticità della forma è scelta come antidoto alla cecità che lo circonda, che lo opprime, che lo rimanda alla sua condizione di alienato. Enrico IV è condannato ad espiare con il suo silenzio la sua solitudine, una sorta di autopunizione per non aver saputo comunicare il suo stato conflittuale. Enrico IV è relegato in una forma sepolcrale, egli è la persona che rappresenta la maschera, una cosa simbolica, che rappresenta per gli altri ciò che ora temono che sia, un pazzo vero. Ne fuoriesce un personaggio ambivalente che antepone le sue forme schizofreniche alle considerazioni degli altri, che egli sia sano o che sia pazzo poco importa; egli è cosciente che

la realtà potrebbe affondarlo ancora di piú nel magma della sua disillusione, che la sfiducia nel prossimo è pertanto motivata non dalla sua pazzia, ma dalla verità oggettiva che egli crede di aver raggiunto. Il suo io si tiene aggrappato a quando aveva ventisei anni, vive come vera la propria illusione, quella di un uomo che sa di rappresentare la commedia di Heinrich IV, l'imperatore. Il dramma contrappone i visitatori, che credono di dominare se stessi, ad Enrico IV, che porta la maschera perché è la sua unica possibilità per dominare gli eventi, per avere il controllo di ciò che avviene intorno a lui. I visitatori credono di poter controllare tutto, in verità essi vivono in uno stato d'illusione continua. Se Enrico IV buttasse via la maschera (cioè ridiventasse sano!) entrerebbe nel vortice, nel flusso instabile, quotidiano della vita. Se si liberasse della propria maschera gli istinti prenderebbero il sopravvento, e finirebbe per perdere il controllo di sé. Invece le sue decisioni appartengono alla forma, immutabile, a cose accadute ottocento anni prima. I visitatori davanti ad Enrico IV sono dominati, manovrati come marionette, a loro insaputa.

Le fantasmagorie di Enrico IV formano un vuoto metafisico, rappresentano il mondo di un sepolto vivo che è osteggiato da una cultura del male che riserva per lui solo il diritto di negarsi agli altri. E non si concede a pre-giudizi morali e sociali, ad una società bigotta che non gli ha dato la possibilità di realizzarsi. Egli è affetto da una depressione psichica che gli procura un'ansia esistenziale insostenibile, che è la causa principale del suo dramma, dovuta ad una mancanza d'amore, ad una serie di falsità, di verità pronunciate a metà.

Enrico IV ha una veduta panoramica degli eventi, egli guarda alla vita dall'alto, da un palcoscenico; e ad una certa distanza, come uomo apparirà meno reale, ma come personaggio si confermerà sempre piú vero. Egli guarda alla vita come un'agonia, e considera la storia di ieri come un ordinamento in cui tutto è già fissato, che si lascia comprendere con le stesse storture che gli uomini d'oggi s'illudono di correggere. Enrico IV recita una farsa e vive una tragedia. Egli continuerà a credere che la realtà rappresentata sia la stessa della realtà vissuta, ciononostante non rinunzierà all'illusione di realizzare il desiderio utopistico di trasformare il mondo quanto basta per il suo piccolo regno, e di constatare, dall'alto, quanto l'uomo sia piccolo. La sua ombra riflette un mondo irreale che è piú vero della realtà, che trasforma la realtà in un'illusione costante, quotidiana.

Enrico IV è presentato come un "uomo piú uomo," un eroe umanista e solitario, che sperimenta l'insensibilità della società per le sue sofferenze. L'incomprensione è data dall'illusione umana che tiene prigionieri esseri liberi, e che ha portato Enrico IV a costruirsi, e a vivere la maschera di un cristo umanizzato, un uomo solitario che ammonisce senza essere

inteso. Il dolore trasforma l'uomo in un essere insensibile al dolore, in un eroe infelice, che trova le risorse della sua sofferenza nella sua catarsi, nella sua purificazione intellettuale e morale.

Enrico IV si ritira dalla scena e dalla vita, la sua vita d'ora in poi è un libro chiuso. In definitiva si rifiuta di fare la scelta dell'eroe, e sceglie invece quella dell'antieroe (tipica del Novecento), proprio come si conviene a chi cede alla vita, con la differenza che lui ne è cosciente, mentre gli altri non lo sono. Egli entra in un mondo a sé, in cui la realtà acquista una nuova consistenza, in cui egli si vede, vede se stesso nella figura dell'immagine storica, ibernato vivo, con gli occhi chiusi al mondo, un mondo scuro e solitario, emblematico del disfacimento morale e spirituale dell'uomo. Ed è naturale che si sottragga alla realtà per meglio difendersi dall'accusa d'ipocrisia con una scelta dolorosa, che non rimette le cose come prima. Enrico IV da aggressore si trasforma in vittima, in un processo drammatico, si rimette al giudizio della storia, con la differenza che essendo una figura storica, in quanto tale, non ha bisogno di chiedere perdono del suo gesto agli uomini. Enrico IV non sa a quale dio rivolgersi, la sua supplica prova che l'uomo vive in un mondo fasullo e che la pazzia è lecita.

In questo ideale etico il silenzio anticipa la morte, amplifica il senso di sconforto, la vita deve essere stata un'altra cosa, ciò che gli è mancato. Il senso di fine è racchiuso nell'allegoria teatrale che lascia uno spiraglio al ricupero dell'uomo, in senso spirituale. L'uomo è rappresentato come un imperatore, e l'imperatore come un povero uomo, l'allegoresi trasforma quel che resta di Enrico IV in un essere che assomiglia sempre piú ad un extra-terrestre, e annuncia la metamorfosi di un uomo nuovo che aspira a costruirsi in un'altra realtà sensibile. E questo è quanto si prefigge Pirandello nel formulare la seconda trilogia del suo teatro, in particolare nel mito dell'arte.

La seconda trilogia è dedicata ai miti, comprende La Nuova Colonia, il mito dell'utopia sociale, Lazzaro, il mito religioso, I Giganti della Montagna (1937),[4] il mito dell'arte. Questo mito si svolge in un "Tempo e luogo indeterminati: al limite fra la favola e la realtà" (172), in una villa detta "La Scalogna," che ha fama di essere abitata dagli spiriti, i suoi frequentatori sono un manipolo di personaggi bizzarri, fuggiti dalla civiltà.[5] La commedia si propone di configurare

[4]Luigi Pirandello, I Giganti della Montagna, MN (Milano: Mondadori, 1970).

[5]La "villa" sembra essere un luogo particolarmente amato da Pirandello, è presente in moltissime novelle, per esempio ne "La casa del Granella," e soprattutto nelle sue ultime opere, come la villa di Enrico IV, di Cotrone, che si collegano implicitamente alla sua casa a Roma: "un villino fuori Porta Pia, in una via deserta, quasi in campagna" (SI 1141), che diventerà per tutti coloro che vogliono visitarlo una meta, alla quale ogni giornalista o critico non manca di dedicare sempre un breve paragrafo; cfr. gli articoli in SI a pagina 1108, 1109, 1145, 1181, 1185,1186, 1196, 1205,1232, per tutti è un luogo inaccessibile, magico, che emana poesia, dove Pirandello crea e convive con i suoi spiriti. La villa di Cotrone ci ricorda quella fiorentina di Boccaccio nel Decameron, si presta ad accogliere fuggiaschi, diseredati, pellegrini, che hanno abbandonato la società.

i temi della verità, della poesia, della magia del teatro, e il contrasto fra Attori e Critici (i servi dei Giganti).

La commedia è composta di quattro "momenti": nel primo "momento," il Mago Cotrone, "un omone barbuto, dalla bella faccia aperta, con occhioni ridenti splendenti sereni," porta in capo "un vecchio fez da turco," ha rinunciato al mondo "per il fallimento della poesia della cristianità," si è dato il compito filantropico di fornire la sua magia ai sogni di sei "scalognati," ospiti della misteriosa villa "La Scalogna," posta "agli orli della vita," in un luogo bruciato dal sole. Le figure degli scalognati sono derivate da altri testi: Bombolo è una figura sublimata, il doppio di Cotrone, che si presta ad essere l'"apostolo" della giustizia (presente nella novella "La lega disciolta"), a difesa degli sfruttati per l'avidità padronale; il Nano Quaqueo deriva dal lampionaio sciancato descritto in "Certi obblighi;" il nome della Sgricia deriva dalla perpetua di "In corpore vili," ma a lei Pirandello attribuisce la vicenda descritta ne "Lo storno e l'Angelo Centuno;" Maddalena riporta i tratti di una domestica di casa Pirandello, e gli altri scalognati sono: Duccio Doccia, Milordino, e Mara-Mara. Cotrone offre ai suoi ospiti "una continua sborniatura celeste," inventa per loro la verità: "Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta" (174). Alla villa arrivano dei pellegrini allo sbando, quello che rimane di una compagnia di teatranti, "affamati, randagi": la Contessa Ilse, la prima attrice, il Conte, suo marito, Diamante, la seconda Donna, Cromo, il Caratterista, Spizzi, l'Attor giovane, Sacerdote e Lumachi. Gli "scalognati" cercano di spaventare gli attori, con effetti spaventosi di luci e di suoni, "larghi fiati di luce, come lampi d'estate, accompagnati da scrosci a catene," e con apparizioni spettrali. Cotrone convince i suoi "scalognati" ad accogliere benevolmente quel che resta della compagnia teatrale. Arriva in scena Ilse "coi cappelli sparsi, color di rame caldo," distesa esausta sul carretto di fieno trascinato sulla scena da Lumachi. Il Conte che si è fatto impresario degli Attori della compagnia ha sperperato tutto il suo patrimonio per compiacere Ilse, che è dominata da un'ossessione rovinosa: portare in scena la Favola, che un giovane poeta, morto suicida, ha scritto appositamente per lei. Purtroppo la favola non viene accolta favorevolmente dal pubblico e la compagnia è ridotta al lastrico, ma Ilse, sempre piú ostinata, non rinuncia al suo progetto di rappresentarla. Per il momento deve desistere visto che nelle vicinanze della villa non c'è un teatro, e per la notte accetta l'ospitalità di Cotrone.

"Le maschere non si scelgono a caso" (174), e nessuno potrà sottrarsi; nel suo ruolo di filosofo dell'Arte, mago del pensiero, alter ego di se stesso, Cotrone si proclama inventore della verità, proprio ciò che Ilse e compagni cercano di realizzare attraverso la rappresentazione. Ma Ilse crede nell'arte come mezzo per comunicare la sua passione, mentre Cotrone, per farlo, ricorre a mezzi magici, a giochi di luci, a suoni, a figure fantasmagoriche: "Ilse: (indicando

Cotrone) – Lei inventa la verità? Cotrone – Non ho mai fatto altro in vita mia! . . . Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta. Le faccio venir fuori dal segreto dei sensi, o a seconda, le piú spaventose, dalle caverne dell'istinto" (174). È chiaro che anche in questa commedia i commedianti sono chiamati a sdoppiarsi nella rappresentazione di un'altra commedia di Pirandello.

Nel secondo "momento" Ilse e la sua compagnia si rendono conto di essere arrivati in un luogo fatato, perché la villa riserva delle sorprese magiche. Antistante la villa Cotrone mostra i prodigi del luogo, a un suo comando "la facciata della villa s'illumina d'una fantastica luce d'aurora," successivamente appare il "languide sprazzo verde" delle lucciole. Cotrone ci spiega i fenomeni: "A noi basta immaginare e, subito le immagini si fanno vive da sé" (178). Per questo suggerisce a Ilse di recitare la Favola "come un prodigio che s'appaghi di sé." Ma la Contessa non accetta perché la "favola" del poeta dovrà vivere in mezzo agli uomini. I personaggi sono frastornati dagli effetti scenici, e si chiedono dove sia la verità: "È nella magia del teatro," risponde il Mago Cotrone, "È in noi e nella nostra struttura interiore," risponde piú misticamente la Contessa.

Nel terzo "momento" gli scalognati e i pellegrini si trovano in una vasta sala, detta "arsenale delle apparizioni," la parete di fondo dà l'impressione di uno schermo cinematografico, a tratti si fa trasparente, e visualizza i sogni e i pensieri degli ospiti, simultaneamente dei fantocci, ammucchiati goffamente in un angolo della scena, all'improvviso si animano dando vita con il loro corpo a quei sogni e a quei pensieri. Ilse è spaventata, il Mago Cotrone la rassicura: "Stia tranquilla, Contessa. È la villa. Si mette tutta cosí ogni notte da sé in musica e in sogno. E i sogni, a nostra insaputa, vivono fuori di noi" (180). Per soddisfare il desiderio di Ilse, Cotrone suggerisce di rappresentare la Favola ai Giganti che abitano nella vicina montagna in occasione di una grande festa di nozze. I Giganti sono descritti "gente d'alta e potente corporatura" dedita all'"esercizio continuo della forza," abituati a compiere grandi conquiste "non han soltanto sviluppato enormemente i loro muscoli, li hanno resi naturalmente anche duri di mente e un po' bestiali." Cotrone, però si rende conto della difficoltà, e tenta di convincere Ilse a rappresentare la Favola tra loro nella villa: "È fatta proprio per vivere qua, Contessa, in mezzo a noi che crediamo alla realtà dei fantasmi piú che a quelli dei corpi" (182). E vuole darle la prova di quanto egli crede invitandola a recitare un brano. Alle prime battute della Contessa, la scena "s'illumina come per un tocco magico," e due figure femminili del dramma cominciano a dialogare con Ilse, come uscite dalla fantasia del poeta. Nonostante questi marchingegni prodigiosi Cotrone non riesce a convincere la Contessa, e quindi accetta di accompagnarla dai Giganti. A questo punto l'arrivo dei Giganti in paese per celebrare le nozze è annunciato da

"grida quasi selvagge," e dal rumore assordante della cavalcata. Le pareti della villa tremano, e gli Attori sono impauriti. Cosí termina il testo scritto da Pirandello.

Lo scenario del quarto "momento," che Pirandello detta in punto di morte al figlio Stefano, doveva aver luogo sulla montagna, vede la fine dei commedianti che si sono ostinati a recitare la Favola davanti ai rozzi servi dei Giganti che, inferociti da uno spettacolo poetico, troppo difficile per essere compreso, ribaltano le scene, e aggrediscono gli Attori e la Prima Attrice il cui corpo "spezzato come quello di un fantoccio rotto" è trascinato via dai compagni. La morte di Ilse rappresenta la sconfitta dell'Arte: "Cotrone – Povera opera! Come il poeta non ebbe da lei l'amore, cosí l'opera non avrà dagli uomini la gloria" (178). Cotrone preannuncia la sconfitta dei commedianti; il pubblico, "i poveri servi fanatici della vita" sconfiggeranno "i servi fanatici dell'arte" (178), con l'amara constatazione che nessuno è disposto ad accettare la poesia. Con il sacrificio di Ilse si compie quella che Pirandello aveva definito in una lettera a Marta Abba "la tragedia della Poesia in questo brutale mondo moderno."[6] Un mondo che vede soccombere sia i "fanatici dell'Arte" e sia i "fanatici della Vita," coloro che si reputano i custodi della fantasia, e coloro che s'impongono con la forza dei loro "muscoli."

In questo atto finale le suggestioni sono tante, e il teatro potrebbe presentarsi come un luogo in cui è possibile rifugiarsi da un mondo ostile, un luogo che sopperisce alla mancanza di una realtà solidale. Pirandello vive la situazione drammatica dei suoi personaggi, assume le loro difese, suggerisce i loro sdoppiamenti, fa della loro presenza "una proiezione teatrale della coscienza."[7] I personaggi e il loro doppio sono creature artistiche che rientrano nella realtà dell'arte per non uscirne mai piú, il teatro ha il compito di presentarli vivi, forse meno reali ma piú veri, e per questo vanno compresi quando sbagliano, un po' come si fa con gli uomini, perché la loro missione è costruire la verità, e laddove non c'è, anche ricorrendo all'illusione dell'arte. In questo auspicio c'è la presenza di un Pirandello fortemente pessimista, che non vede soluzioni, ma solo una crisi profonda che si richiama ad un nuovo concetto umanistico dei valori etici, del comportamento, dove si nega all'uomo la sua aspirazione ad essere felice. I suoi personaggi hanno sempre un briciolo d'energia per continuare a recitare, fosse anche l'ultimo istante di vita. Questa volta il fallimento non è premeditato, si tratta di un'interruzione che coincide con il decesso del nostro autore.

Il doppio non si configura soltanto negli sdoppiamenti dei singoli personaggi, ma è soprattutto visibile nello sdoppiamento scenico, teatrale, è presente nei vari piani della

---

[6]Luigi Pirandello, Saggi, Poesie e Scritti Vari (Milano: Mondadori, 2001) 1357.

[7]Giorgio Strehler, "Les Géants de la Montagne," Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, Théâtre des Nations 1967 (Paris: Gallimard, 1967) 60.

rappresentazione: il pubblico assiste all'arrivo dei pellegrini, ai giochi scenici nella villa magica di Cotrone, l'animazione dei fantasmi, il tentativo di Ilse di mettere in scena la Favola, e la scena finale, l'arrivo dei giganti, e la loro brutalità. I commedianti si fanno carico delle proiezioni sociali, tanti io, quanti sono quelli che gli altri vedono in loro. Mentre gli "scalognati" e Cotrone sono fautori di un doppio che assume un aspetto multiforme, isomorfico, che non ha limiti di spazio o di tempo, se non quelli dell'arte, e della fantasia. La dualità di Cotrone si situa in un mondo irreale, nel quale egli può vedersi riflesso nell'altro, e vede rifletterlo nei suoi pensieri, a seconda dei suoi desideri. Cotrone costruisce la verità, vivendo e immedesimandosi, corpo e spirito nell'arte, per lui "ciò che importa soprattutto è la magia; creare voglio dire, l'attrazione della favola" (192). Non sarà sufficiente recitare, sublimarsi nella parte, occorre che il fantasma poetico si animi sulla scena, negli Attori, e sia compreso dal pubblico. Il doppio si forma in corpi-extracorporei, in forme animate senza tempo e senza luogo, e rappresenta gli uomini e i simboli della vita. Gli Attori non distinguono piú la realtà dal sogno, la realtà dal fantasma; non sono piú in grado di sapere se loro vivono per davvero la loro vita o semplicemente se sono preposti a rappresentare come fantasmi ciò che La Favola propone loro. La loro è un'angoscia esistenziale, soggetta all'amore per l'arte, di cui anche Cotrone non può non tenere conto. Cotrone vede nell'amore per l'arte un cedimento ai potenti mezzi della magia: "Non mi vorrete mica diventar ragionevoli! Pensate che per noi non c'è pericolo, e vigliacco chi ragiona! Perbacco, ora che vien la sera, il regno nostro!" (146). I personaggi evocati da Cotrone trovano il loro spazio nell'oscurità della notte; nell'oscurità le loro forme assumono dei contorni vivi, creano mondi a piacimento, come fantocci si animano e danno vita a tutto quello che pensano: delle figure che vivono per essere trasformate in fantasmi; appartengono al mondo fantasmagorico della fantasia e dell'arte.

Cotrone non ha un doppio terrestre, è un fantasma parlante, uno spirito, anche se si manifesta con un corpo. Non c'è speranza per il mondo esterno, per questo si considera un dimissionario dal mondo, perché ha capito che la realtà sarà presto occupata dai "giganti" che verranno e distruggeranno tutto ciò che resta dell'arte (cfr. l'attesa di En Attendant Godot). Egli sa che i commedianti dovranno sottoporsi al severo giudizio dei "giganti" e non avranno scampo. C'è un'aria d'attesa, certamente il giudizio sarà negativo. Tutti gli sforzi di Cotrone per evitare questo pericolo saranno vani, la recita della Favola si compierà davanti ai Giganti, e convincerli non sarà un compito facile.

In questa sconfitta dell'arte si contrappongono due società, una società materialistica che crede nel facile arrivismo di regime, e un'altra società, realistica, che è consapevole delle difficoltà e dei sacrifici a cui è destinata. Pirandello opta per un mondo idealistico, in cui

l'esistenza è vissuta come un sogno, per salvare l'uomo dalla sua cattiveria. Alla disumanizzazione della vita Pirandello propone la poetificazione della vita. La sua missione di poeta consiste nel creare un dialogo fra due società antitetiche, che hanno due visioni distinte della vita. In scena il messaggio poetico è delegato ai teatranti che, anche se preparati, non riusciranno a portare a termine la loro missione, in quanto sono destinati a soccombere davanti all'ignoranza e alla cecità degli uomini. La vera utopia è quella di Ilse, di un'attrice che ha sposato l'arte e che si ostina a voler comunicare agli uomini il suo amore per l'arte tramite l'arte. Questo suo desiderio non va a buon fine, il pubblico – i rozzi servi dei Giganti – è incurante dei suoi sforzi. Ilse s'illude nel pensare che il teatro possa migliorare gli uomini, renderli piú buoni, piú consapevoli delle loro incertezze.

I Giganti si propone di rappresentare i problemi che hanno condotto la società al disinteresse per l'arte, di aprirsi alla massa, per essere testimone dei suoi dubbi e delle sue problematiche.[8] La commedia non può rappresentare il dramma dell'umanità per intero, può cogliere un aspetto del suo cambiamento. Il pubblico borghese composto dai "servi della vita" è disorientato, si aspettava di essere coinvolto nel gioco teatrale, e invece si trova escluso. Gli spettatori in qualche modo si recavano a teatro prevenuti, sapevano che Pirandello riservava loro qualche sorpresa, ma non si aspettavano che al pari dei "giganti" anche loro sarebbero stati tagliati fuori dell'opera d'arte, esclusi perché non in grado di comprendere la nuova realtà poetica che questa volta il vecchio drammaturgo aveva studiato per loro.

I personaggi, sia gli "scalognati" sia gli "Attori," sono testimoni di un mondo fantastico, e sono lí per motivi imposti a loro dall'arte. La loro evanescenza è pari all'inconsistenza della loro realtà, che soltanto l'Arte è in grado di recepire. Se i teatranti non riusciranno a portare a termine la loro rappresentazione, che è la loro missione, l'arte di cui loro sono i rappresentanti non ha piú ragione di esistere. Cotrone afferma che occorre fare parte di un regno fantastico: "l'arte è la sola vita," una vita che deve cessare nell'arte. Il doppio è cosí fissato in una forma che non è soggetta al flusso della vita. Ciò che è messo in discussione in quest'opera, è la supremazia dell'arte a discapito della differenziazione pirandelliana arte-vita. Non si tratta piú di considerare delle formule teoriche, alla Tilgher, ma di dare spazio alla poesia attraverso il suo doppio: la fantasia.

Lo scontro solo accennato all'inizio fra arte e vita si trasforma in uno scontro fra due realtà contrastanti, quella degli Attori e dei personaggi da un lato, e quella dei servi dei Giganti dall'altro. Pirandello suggerisce che soltanto la poesia, che nasce dal connubio fra arte e vita,

[8]Questi temi erano stati anticipati in La Sagra del Signore delle Nave, rappresentata dal Teatro d'Arte a Roma nel 1925, che inaugurò una serie di opere destinate per lo spettacolo di massa.

potrà diffondere la solidarietà fra gli uomini. Solo un animo nuovo, poetico, potrà testimoniare che "I Giganti vincono sempre, i Giganti perdono sempre," e potrà far nascere una nuova realtà, nella quale ognuno può ritrovarsi libero. I giganti sono intesi come uomini "giganti" di lillipuziana memoria, perché grandi nell'"esercizio continuo della forza," ma piccoli se confrontati con la storia, e "giganti" perché rozzi e vigliacchi, per la loro insensibilità al messaggio poetico. I commedianti sognavano di contribuire ad una palingenesi morale, e quindi ad un rinnovamento spirituale, di cui avrebbe beneficiato tutta la società. Pirandello non riesce ad esaudire questo loro desiderio, perché non riesce a completare la sua commedia: i teatranti, i rappresentanti dell'Arte saranno eliminati, il poeta non è in grado di creare un'Arte nuova, i giganti-spettatori non sono in grado di comprenderla, i giganti-critici (i servi rozzi dei Giganti) non sono in grado di giudicarla, perché troppo presi dalla loro albagía.

Quest'incomprensione forse è dovuta alla mancanza di opere nuove, i drammaturghi coevi a Pirandello trattavano quasi sempre temi psicologici, drammi borghesi, che si assomigliavano, che facevano trasparire un'arte stagnante (cfr. Ibsen, Chekhov, D'Annunzio, e tutti gli autori francesi e i loro imitatori italiani). Per accontentare la curiosità quasi morbosa degli spettatori per il nuovo, Pirandello si lascia tentare da una lettura metafisica della realtà perché egli aveva compreso che l'immaginario si era talmente esaurito che c'era bisogno della realtà come immaginario. In questa intuizione egli immagina una realtà nuova, distante da quella quotidiana, una realtà dettata dall'immaginario che si sarebbe potuta confondere con la fantasia, in qualcosa d'irreale, e perciò avrebbe allontanato momentaneamente il pubblico dai problemi reali.

L'immaginazione e l'immaginario costituiscono i temi principali dell'opera, i commedianti e il pubblico si faranno carico dei loro contenuti. Molta cultura europea degli anni trenta era irrazionalistica e fortemente simbolista. Pirandello interpreta questa tendenza dando voce a una sensibilità per il favoloso e il lontano. C'è da chiedersi se la crisi del borghese comune nel 1937, dopo quindici anni di fascismo e con l'avvento nel '33 del regime nazista, con una società d'intellettuali spaccata in due, una parte delusa di tutto quello che stava accadendo, che andava ripiegandosi su se stessa (cf. l'ermetismo), e un'altra che viveva nell'euforia generale, e nell'ebbrezza di un fanatismo senza limiti (D'Annunzio), c'è da chiedersi se la disillusione dei fatti politici ed economici non siano alla base di questa ultima commedia di Pirandello. Una specie di apocalisse stava per incombere sull'Europa, e Pirandello si rifugiava nella poesia, nelle favole mitiche della sua poesia, forse perché era stanco di cogliere i suggerimenti che gli venivano forniti dai fatti reali.

Il doppio nasconde una lettura politica del tempo, e delle vicende storiche: la poesia accentua il contrasto fra le idee imposte dall'alto alla società, e le idee che il popolo, la massa, per timore, non è in grado di manifestare. Il doppio denuncia la presenza di un "altro" mondo che avanza ostile e incurante dei suoi messaggi poetici.

Potranno i "giganti" commuoversi davanti al richiamo dell'amore per l'arte che la sola passione dei commedianti trasforma in mito, saranno sensibili alla poesia? I commedianti non riusciranno a rappresentare ciò che si erano preposti, e subiranno la stessa sorte dei Sei Personaggi, il loro dramma principale sarà quello di attori che si ritrovano senza una commedia da recitare, e non quello di commedianti che erano arrivati per recitare la Favola. Il doppio si annulla nell'evanescenza dell'arte, tramite il suo immaginario poetico che non è condiviso dal pubblico per cui la realtà appare sempre piú inconsistente. I commedianti sono isolati nei loro messaggi poetici, sono già stati giudicati e non saranno presi in considerazione.

Il mondo è minacciato dagli eventi, Pirandello sente l'instabilità attorno a lui, ed osserva come le masse reagiscono alla propaganda delle guerre, come le masse fossero manipolate a respingere la cultura in nome di un'altra cultura:

> Non è, non è che la Poesia sia stata rifiutata; ma solo questo: che i poveri servi fanatici della vita, in cui oggi lo spirito non parla, ma potrà pur sempre parlare un giorno, hanno innocentemente rotto come fantocci ribelli, i servi fanatici dell'arte, che non sanno parlare agli uomini perché si sono esclusi dalla vita, ma non tanto poi da appagarsi soltanto dei propri sogni, anzi pretendendo di imporli a chi ha altro da fare, che credere in se stessi. (182)

Una visione che raffigura un Pirandello che non vede sbocchi per l'uomo se non quello apocalittico della società, o di un suo recupero che è riposto nell'arte, nell'uomo che ama la poesia, e che può con il suo talento creare una nuova palingenesi morale e spirituale. Il dramma dei "servi fanatici dell'arte" si oggettivizza sulla scena a sentimento universale che anticipa il destino dell'uomo.

L'epilogo della commedia rimane in sospeso. L'Arte sarà chiamata a conciliare le diverse visioni che dividono gli uomini, perché la realtà, le loro idee, anche se appaiono lontane, sono sostanzialmente le stesse. Questo processo intellettuale si traduce in uno status quo passivo, che tende a minimizzare lo scontro sociale ed economico, al pari di un gattopardismo artistico che vede intorno a sé tante realtà che si sostituiscono ad altre, come tante forme che si rivestono d'ideali nuovi, con immagini nuove, ma che riprendono le forme del mondo borghese in decadenza.

Pirandello teneva particolarmente al mito dell'arte, pensava di progettare un uomo nuovo, portato alla poesia, che può soltanto incarnarsi nel mito dell'arte. L'arte intesa a migliorare la condizione dell'uomo moderno non è in grado di portare a termine la sua missione, si rivela inutile, e riflette la verità della sua alienazione. I personaggi sono impegnati nell'arte a realizzarsi in un contesto meno reale ma piú vero e rassicurante, ciò nonostante, tutti, anche gli "Scalognati," saranno sottoposti ad un giudizio finale e che, se negativo, potrà escluderli per sempre dal mondo dell'arte. I Giganti manifesta una radicale incompatibilità col sistema "teatro" come luogo istituzionale per la rappresentazione di una realtà fantastica, e si contrappone ad una società che non sa riconoscere il sogno fantastico di un'altra "società," che aspira a educarsi con la poesia, tramite il teatro, per dimostrare che è possibile vivere in un utopico e ipotetico "ordine del mondo" per alleviare le sofferenze dell'uomo.

Il mito dell'Arte profuso nei Giganti, si traduce nel fallimento della società, come unità di valori preposta per una ragionevole felicità collettiva. Questo avviene a scapito della felicità individuale, e annuncia da lí a poco un fallimento politico ed economico. Pirandello sentiva questo fallimento, ne aveva il presentimento, e per ragioni umane, individuali, unificate da un'ispirazione trascendentale e spirituale della vita, assume paradossalmente una posizione anarchica e antifascista. I "giganti" non sono i vincitori, la loro ignoranza non può essere un alibi per dominare sui piú deboli. Con la sconfitta dei "giganti" Pirandello denuncia l'attualismo scontato della società borghese, che vede gli avvenimenti storici del passato ripetersi nel presente. Egli desidera spiegare le cause, evidenziare i principi, e non rassegnarsi alla propria epoca, all'uomo che essa esprime, ma di prevedere un uomo nuovo, in un tempo non lontano, che comprenderà la poesia, ciò che i servi dei Giganti non hanno capito. In fondo questa è la profezia poetica contenuta nel terzo ed incompleto atto di quest'opera piena di suggestione e di mistero.

Il doppio non è in grado di rigenerarsi attraverso il teatro, la poesia che dovrebbero rappresentare i commedianti, non è condivisa dal pubblico. Il sentimento dell'incomunicabilità trasforma la rappresentazione della Favola in un sentimento di libertà, che è fautore di un mondo metafisico che si situa fra realtà e irrealtà, costantemente. Il doppio è tutto ciò che la commedia non esprime, quella parte latente che evoca e suggerisce l'arrivo di un uomo nuovo, moderno, capace di dialogare con gli altri. In attesa di questa realizzazione, si rifugia in una realtà che è in oscillazione perenne ai limiti del fantastico, in cui illusioni e visioni si alternano, e nella quale egli è obbligato a confrontarsi per scoprire il suo spirito sul terreno incontaminato della creazione e della fantasmagoria dell'Arte. Con I Giganti Pirandello ci offre la sua visione simbolica di un teatro epico-collettivo, la sua personale mitologia della "rinascita" dell'uomo.

Egli si propone di fare uscire il dramma dalla sfera individuale dei personaggi e di strappare dall'azione scenica, attraverso il loro sacrificio, una catarsi che superi l'immaginario, un mondo nuovo in cui tutti gli uomini potranno essere giudicati con solidarietà.

Nella realtà dell'Arte le immagini del doppio assumono forme poetiche, sono infinite, appartengono ad un mondo fantasmagorico, quello di Cotrone. L'azione dei commedianti, anche se soppressa, non si esaurisce, il suo spirito rinascerà in un mondo nuovo. La rappresentazione ha qualcosa di vittorioso, ed insieme un che di vendicativo, stabilisce un legame tra ciò che è la realtà, e ciò che la realtà non può essere piú. Pirandello riprende cosí il concetto di simbolo e di archetipo teatrale, dando luogo ad un universo teatrale di analogie, di simboli, di un mondo impossibile, indecifrabile, e inaccessibile. La magia della poesia libera l'inconscio, spinge ad una rivolta spirituale, scuote il riposo dei sensi, e finisce per imporre al pubblico un atteggiamento di compartecipazione eroica. La poesia riporta il teatro all'origine dei suoi conflitti, al trionfo delle forze oscure, in cui il male prende il sopravvento. Il doppio s'identifica immancabilmente con tutto ciò che è infamante e abbietto, al punto che tutto "quel che di umano c'è in noi è veramente il meno" (SI 1496-7). La rappresentazione teatrale è benefica, spinge gli uomini a vedersi come sono, fa cadere loro la maschera, mette a nudo la menzogna, mette in luce la verità, spinge ad atti di eroismo e di consapevolezza.

Come ha studiato Lauretta non sembra esserci piú traccia di una prospettiva ideologica, fra la precedente produzione dell'assurdo, cui appartiene la trilogia del teatro nel teatro, e questa fase creativa, purtroppo ultima, del teatro dei miti.[9] Paradossalmente in questo mito il doppio è rappresentato dal fallimento del teatro, da uno strumento che si rivela inadeguato a trasmettere il messaggio poetico. Il pubblico vuole intrattenimento: danze, canto, varietà, qualcosa che li distragga, mentre l'Arte intesa come conoscenza viene trascurata. L'Arte crea un mondo fatato, magico, in cui tutto è teatro, animato, pieno di vita, un luogo in cui gli uomini possono esprimere la loro solidarietà collettiva senza contrasti. La poesia, perché sia recepita, deve essere rappresentata davanti ad un pubblico consenziente. Davanti ad un uditorio l'Arte crea un mondo nuovo, "un al di là dove essa potrebbe realizzare il suo sogno: vivere per la bellezza e in ella solamente,"[10] come afferma Chaix-Ruy, un sogno che si colloca oltre i confini del terreno, nella terra dell'utopia.

I Giganti presenta la doppia figura del drammaturgo, regista e autore, demiurgo, Cotrone, che costruisce con il teatro un mondo misterioso che contiene un'infinità di mondi sommersi,

---

[9]Enzo Lauretta, Le Due Trilogie Pirandelliane (Milano: Mursia, 1980) 121.

[10]Chaix-Ruy, Pirandello 17.

quelli che sono nascosti nel profondo del suo spirito. Emerge la figura del drammaturgo alchimista, capace di riprodursi in teatro, come il doppio spirituale di una materia che consiste grazie alla rappresentazione. Il teatro manifesta il doppio non di quella realtà rappresentata in scena, di cui rappresenta una copia, ma un'altra realtà alternativa alla propria. Gli alchimisti, al pari di Pirandello, sanno che il simbolo alchemico è irraggiungibile, come lo è il teatro, e come afferma Cotrone; mentre a noi spettatori preme il simbolismo materiale, all'alchimista preme il significato recondito dello spirito, la capacità di codificare il mistero che rappresenta la vita.

Con la poesia in scena nasce un teatro puro dove i doppi appartengono ai sogni, esistono solo in quanto oggettivati sulla scena, e ci mostrano la centralità del ruolo del regista, la capacità creativa di Cotrone, che elimina le parole, attraverso il moltiplicarsi di artifici scenici. I fantasmi appaiano come fantocci animati che utilizzano lo spazio scenico dando origine ad un nuovo linguaggio basato sui segni e non soltanto sulle parole. I fantasmi sembrano "geroglifici" animati, pantomime, segni spirituali vivi, che animano sulla tela illuminata tanti doppi quanti sono quelli che gli "scalognati" sono capaci d'immaginare; essi appartengono ad un mondo esterno al nostro, un mondo metafisico e spirituale.

Cotrone non segue l'uso di una partitura precisa, gli scalognati non sono attori, loro vivono continuamente tutto quello che a loro viene in mente. In questo modo ogni gesto o stato d'animo non risponde a necessità psicologiche, ma ad una sorta di esigenza metafisica, spirituale. Ogni gesto trova il doppio ripetuto nell'idea di libertà, di spontaneità e immediatezza. Il teatro di Ilse per realizzarsi avrebbe dovuto confluire nel teatro magico di Cotrone, un teatro puro, fatto di movimenti, forme, colori, vibrazioni, atteggiamenti, fantasmagorie.

Nelle creazioni immateriali di Cotrone si manifesta un'intellettualità basata sulla sottile trama delle forme, delle allucinazioni, abbinate all'uso di spazi scenici e d'intrecci sonori, in cui traspare una vita superiore e perfetta. Si ha la sensazione che si stia assistendo piú ad un rito che ad una rappresentazione, una sorta di empatia di risonanza poetica, fra personaggi, commedianti e il poeta. Cotrone ha la capacità creativa d'identificarsi con gli stati d'animo dei suoi compagni, di conoscere le loro emozioni, e di identificarsi con esse, ed è in grado di rivelare la materia, modellandola con gesti e segni che proiettano l'identità metafisica del concreto e dell'astratto: il pensiero, non ancora materializzato in parola, che si è formato prima della parola articolata, ubbidisce ad un istinto primario, che è dato da un impulso psichico segreto, di un doppio che egli anticipa e che ora dispone a piacere, e che lo rende regista di se stesso, una sorta di mago, un maestro di cerimonie. Per questo nella sua attività psichica c'è qualcosa che supera il divertimento inteso dal borghese comune, inutile e artificioso, per diventare uno spettacolo che offre momenti di purgazione e di esorcismo spirituale.

Conclusione

La frantumazione della realtà, l'indebolimento dell'io, la crisi di certezze positivistiche, e la sfiducia di una conoscenza oggettiva della realtà, in un mondo in cui ognuno ha la sua verità, per il suo modo soggettivo di vedere le cose, comporta un radicale relativismo conoscitivo: non esistono verità assolute e oggettive per determinare la normalità e l'anormalità, la persona e il personaggio; l'incomunicabilità fra gli uomini e la scomposizione della personalità, tra realtà e finzione; il doppio si serve di realtà multiple, indispensabili per determinare ciò che noi siamo veramente.

Il doppio, l'idea di rappresentare la vita con una forma dualistica, si afferma in modo graduale, e caratterizza tre grandi fasi creative e sperimentali dell'opera di Pirandello. Nella prima fase, le opere scritte negli anni antecedenti alla prima guerra mondiale, il personaggio pirandelliano accetta non solo di apparire ma di essere anormale. Al personaggio tipico si sostituisce la persona originale, lo strano. Paradossalmente l'anormale è considerato una sorta di eccezionalità che la società assorbe come un elemento negativo episodico, mentre per Pirandello è il prodotto costante della "normalità." Il personaggio manifesta condizioni di pazzia latente e un disagio interiore connesso a una condizione umana precaria, in cui si trova sempre perplesso, diviso da un conflitto interiore insanabile. In questa fase i personaggi non hanno la consapevolezza storica della propria condizione, rappresentano il tipico personaggio pirandelliano, un egocentrico piccolo borghese che si ribella alla società. Queste opere sono collegate all'ambiente siciliano, ad elementi dialettici, farseschi, comici, in cui l"anormale" si oppone alla "normalità" della società, mettendola radicalmente in discussione. In questa fase creativa il dramma è rappresentato dalla frustrazione dell'individuo, dalla sua impotenza a imporsi. Questo è evidente nei rapporti interpersonali, soprattutto nei rapporti sentimentali e sessuali. Per uscire dalla "normalità" i personaggi cercano il paradosso, sconvolgono la sensibilità morale ma non realizzano mai l'amore. Tutt'al piú si prolungano in una serie di ragionamenti intorno a cosa potrebbe essere l'amore, ma senza mai sperimentarlo. In sostanza i personaggi sono frustrati, ansiosi, incapaci di cogliere le percezioni del mondo esterno.

La seconda fase, dalla prima guerra mondiale ai successi della trilogia del teatro nel teatro, il personaggio si oppone apertamente alla realtà, con tutte le sue implicazioni. Pirandello aveva affermato nel suo saggio L'Umorismo che lo scrittore ha il compito di cogliere "nel ridicolo, il fondo dolente," cioè nota il passaggio dall'"avvertimento del contrario," tipico del comico, al "sentimento del contrario," tipico dell'umoristico. Egli vede la realtà secondo la "visione"che gli assegnano gli altri; mentre crede di essere uno, per sé e per gli altri, in realtà egli

è tante "forme" diverse a seconda di chi lo guarda: "Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci" (SI 939-40). Queste condizioni di ambiguità, d'incertezza, accentuano maggiormente il contrasto tra apparenza e realtà, fra individuo e mondo esterno; da questa analisi emergono personaggi schizofrenici, che si chiudono ermeticamente in se stessi. Questa fase implosiva dell'arte pirandelliana porta alle sue estreme conseguenze la dialettica tra normalità e anormalità, al punto che l'anormalità si sostituisce alla normalità, per diventare un sistema di vita, che non teme piú il confronto con il mondo esterno. La dialettica fra apparenza e realtà confluisce in una realtà tragica che distrugge la parte nobile dell'animo umano, in cui emerge l'indifferenza verso le emozioni, verso il dolore, da questa apatia collettiva nasce il concetto tragico della vita, per cui, impotenti, i personaggi si sentono irrimediabilmente emarginati.

La terza fase, che si conclude con i "miti," annuncia un mutamento profondo, il sopraggiungere di una crisi delle proprie tematiche artistiche che coinvolge Pirandello nel suo mestiere di scrittore. Il personaggio pirandelliano si sente inadeguato ad affrontare la realtà, il suo isolamento non è piú un rifugio sicuro in cui adagiarsi, egli deve aspirare ad una nuova vita, e quindi deve uscire allo scoperto, ma è perdente ancora prima di iniziare a lottare. In questa fase affiora una presa di posizione ideologica fortemente in contrasto con il regime fascista. La sua arte manifesta un grandioso affresco di tecniche sceniche e tematiche, che parla dell'ambiguità della sua arte, uno sdoppiamento continuo che culmina con il suo fallimento. L'individualità del personaggio pirandelliano è sottomessa alla volontà collettiva, in quanto ogni cosa, ogni persona è sempre sottoposta al vaglio della società. La poesia, come momento privilegiato, è destinata a soccombere, ma nell'utopia espressa dai Giganti l'arte potrà risorgere altrove, in un mondo di bellezza e di armonia. Il rifiuto di ogni idea preconcetta rivela un atteggiamento anti ideologico, soggettivo, che non assume mai l'immagine narcisistica di un io superiore (D'Annunzio), ma che si fa dramma, ed è parte dei drammi dei suoi personaggi. Pirandello non aderisce alle forme, ai valori costituiti, lascia che le sue creature si abbandonano alla vita, e ha per loro una profonda comprensione e compassione ogni volta che sono obbligati dalla vita ad assumere le forme dei loro condizionamenti sociali. In questo percorso l'uomo pirandelliano è essenzialmente solo, alla ricerca di un io che non conosce e che teme.

La scoperta di questo io si situa in uno spazio intermedio che riguarda la distinzione tra persona e personaggio, uno spazio che corrisponde a due momenti dell'animo umano: la persona è colui che non ha ancora assunto una forma definitiva, e che è pronto ad assumere qualsiasi forma che gli sia imposta dall'interno o dall'esterno; il personaggio è un individuo che ha

assunto una forma, ed è intenzionato a difenderla, che sta al gioco delle parti, obbligato ogni volta a ripetere gli stessi gesti, a ripetere lo stesso dramma. I personaggi sono portatori di un ulteriore dramma, il loro doppio oscilla sempre fra persona e personaggio, e vivono il dramma di non essere definitivamente né l'una né l'altro, in definitiva, non sono in grado di essere "vita" o "forma" per questo vivono e sentono di non essere mai al loro posto.

Pirandello trasmette ai suoi personaggi il desiderio nostalgico, primitivo, che la "persona" possa ritrovarsi non contaminata e non condizionata dalle regole e dalle ipocrisie sociali, in una realtà che lo protegga dal mondo esterno. Tutta la dialettica pirandelliana del doppio si svolge attorno alla tematica del personaggio, che si esprime attraverso la parola, che è lo strumento stilistico fondamentale, che permette alla persona di diventare personaggio. La presenza di un dialogo fittissimo e incessante riduce lo spazio dedicato alla contemplazione o all'azione, le parole al pari dei gesti assumono una valenza dialettica, sono necessarie al personaggio per prendere coscienza di quello che è. I dialoghi rappresentano momenti, piccole realtà, che alimentano la realtà del personaggio, e del suo doppio, della sua volontà esasperante di "farsi intendere" per uscire dalla solitudine che lo attanaglia.

Da questa dialettica stilistica si deduce che la figura del doppio vive una doppia realtà esistenziale, occupa una natura astratta, amorfa, appartiene alle parole, ai gesti, non ha riferimenti temporali e di luogo, e forma un tutt'uno con il linguaggio pirandelliano. Nonostante le origini culturali siciliane, e l'influenza della Sicilia, soprattutto nelle prime opere, contrariamente a quanto avviene con Verga, il linguaggio pirandelliano è scevro di espressioni dialettali, il suo interlocutore è un io non precisato, che parla di un "uomo solo" che possiede istintivamente la capacità di esprimersi con ripetizioni, ammiccamenti, dialoghi affannosi che manifestano la parte repressa del proprio io, quella dei sentimenti interiori piuttosto che del linguaggio esterno, convenzionale, tipico del "continente." Montale afferma che il poeta non è piú "vate" e la stessa poesia è costituita da "qualche storta sillaba," perché le parole non offrono piú delle risposte a chi scrive o delle certezze a chi legge.[1] Le parole tutt'al piú forniscono la coscienza di ciò che non "siamo" e ciò che non "vogliamo" essere.

Pirandello s'impegna a definire, e poi in seguito a cambiare, il concetto che la società ha della realtà, intesa in senso individuale, economico, e culturale. L'interpretazione della realtà deriva dal relativismo, in quanto ogni immagine che noi percepiamo della realtà è una proiezione soggettiva, per cui non esistono verità assolute ed oggettive; per questo ognuno si tiene

---

[1]Eugenio Montale, Ossi di Seppia (Milano: Mondadori, 2005).
"Non domandarci la formula che mondi possa aprirti, si qualche storta sillaba come un ramo. / Codesto posso solo oggi possiamo dirti, / ciò che non *siamo*, ciò che non *vogliamo*" ("Non chiederci la parola" 1925).

aggrappato alle sue verità ed al suo punto di vista. La realtà, quella in cui tutti hanno una maschera, è complessa, e a volte non è cosí rassicurante, e dopo averla vissuta, ci si accorge che essa è tenuta insieme dall'uso delle parole, che possono essere anch'esse poco rassicuranti. Enrico IV avverte che sono le parole a inchiodare l'uomo alla sua realtà, o alla sua non realtà: "Parole ! parole che ciascuno intende e ripete a suo modo. . . . Tutta la vita è schiacciata cosí dal peso delle parole!" (MN 843-4). Se la condizione umana è squallida, lo scrittore dovrà denunciare immediatamente il suo squallore, e dovrà avere il coraggio di pronunciare anche qualche frase storta. Da qui in poi si avverte la disarmonia, l'angoscia che assilla i personaggi pirandelliani, nel loro interrogarsi continuamente sul loro destino. Qualche parola di troppo o non detta, può suonare fuorviante, o fuori luogo, per questo le "verità" non sono mai certe come le realtà che non si riesce a rappresentare. La verità è relativa alla realtà che ognuno ha vissuto, o che non ha vissuto, una somma di esperienze che determina la verità della propria esistenza. Il relativismo ci può rivelare il caos del mondo ma è l'umorismo la forma d'arte piú adatta ad esprimerlo, per questo non esiste una verità, ma delle verità, quindi è logico che Pirandello si soffermi sui vari aspetti che lo determinano, attraverso asserzioni e sperimentazioni, poetiche e teatrali. Pirandello sente il bisogno di rivolgersi ai miti, per superare il concetto materiale di relatività, perché si era reso conto che ciò che è valido, utile, in un contesto può essere del tutto inutile ed inadeguato in un altro.

Il personaggio pirandelliano appartiene a quella figura d'intellettuale moderno che non si lascia facilmente convincere dalla realtà per come essa appare. Egli vuole conoscere il perché certe cose avvengono, e qual è il modo migliore per comprendere il suo problema esistenziale. Una moltitudine di personaggi pirandelliani sono dediti a meditare sulla vacuità della loro esistenza, come Luca Blandino, Cosmo Laurentano, Anselmo Paleari, Simone Pau, per i romanzi; Angelo Baldovino, Martino Lori, Leone Gala, il Padre, Enrico IV, Cotrone, per il teatro, e tanti altri, i quali sperimentano un profondo dolore, un senso del vuoto che li opprime. I personaggi attuano una strategia comune, vivono per "illudere il problema," sono pronti a rimettersi "in gioco" per un fatto qualsiasi, spesso umiliante, e per realizzarlo si costruiscono una realtà fittizia; a forza di costruirsi, e di smascherarsi, non cercano piú delle soluzioni impossibili, cosí la loro attività principale è ricostruire il problema, raddoppiandolo, e lo recitano in modo da dominarlo invece di subirlo.

Il personaggio pirandelliano è sorpreso dalla sua capacità di sdoppiarsi continuamente, al punto di non sapere piú chi egli sia veramente; egli sente "il brulichio di una vita diversa, non

sua,"[2] che finisce per farlo ritrovare in compagnia di un intruso, di un estraneo, di un altro che lo accompagna a sua insaputa nella vita. Il doppio è trasversale, onnipresente, ed è rappresentato dalla figura del clandestino che alberga in ognuno di noi, che è l'altro, che nasconde la falsità di quelle situazioni ibride e compromettenti, al punto che si è costretti ad assumere una maschera, cioè a costruirsi un altro io, che è il finto io che ci accompagna nella vita di tutti i giorni. I fatti, le parole, le cose si riferiscono ad una realtà che non può fare a meno del doppio, di quella figura ombra, perturbante, che ci accompagna nella vita quotidiana. Il doppio è un tutt'uno con il corpo, vive nel sentirsi sdoppiato in altre immagini, che confondono i personaggi, al punto che non riescono a distinguere la realtà dal fantasma, il corpo dall'ombra, nel senso che non sanno piú chi sono e da che parte stia la verità. I personaggi pirandelliani hanno la sensazione di non sentirsi parte di se stessi, di "vedersi da fuori," e per questo di essere colti fuori posto.

Pirandello riprende il concetto di maschera in tutti i suoi aspetti crudeli e nudi della realtà, e definisce la maschera, sinceramente creduta da noi stessi, o imposta dalla società, necessaria per attualizzare la vita, in quanto risulta formativa alla crescita della coscienza individuale. Se il personaggio si toglie la maschera non è piú capace di vivere il ruolo che gli compete in una società impostata sulle regole comuni; per esempio, nel caso di Mattia Pascal, è condannato a vivere la vita di un defunto o nel caso di Ersilia Drei, a gettare per sempre tutte le altre vite che la maschera gli impone. Infine può scegliere liberamente di portare una maschera come pegno della sua libertà, come Enrico IV, che sceglie di portare la maschera del pazzo in piena coscienza, che egli consolida con un omicidio, per costatare, ironicamente, che la società delle "maschere" non può ritenerlo responsabile del suo gesto perché egli ha scelto di rifugiarsi in una maschera, battendo la società nel suo gioco dei ruoli, e delle regole. Si pone un problema comune a tutti, quando "si è capito il gioco": illudere la precarietà dell'esistenza, della propria identità, o accettare l'inganno, o rifiutarlo, poiché nessuno è al sicuro, dal momento che ogni uomo si mette e si toglie la maschera, o tante maschere e, spesso, senza sapere perché lo fa.

Pirandello afferma che "si fa presto a volerci in un modo o in un altro; tutto sta poi se possiamo essere quali ci vogliamo."[3] E se non possiamo essere come desideriamo, dobbiamo credere di essere in errore? L'uomo è costretto a confrontarsi con gli altri e a confrontare i parametri sociali con la propria condizione individuale. I personaggi scoprono di non avere una forma se non sono "coperti" da una maschera; per questo ogni personaggio possiede una maschera che si rivela indispensabile per difendersi dalla società. Ciò che è visto come una scelta

[2]Pirandello, "La carriola" 555.

[3]Pirandello, "La tragedia di un personaggio" 816.

di libertà, l'assunzione di un'altra forma, un'identità nuova, nel sistema sociale si ritrova contaminata, trasformata in una forma che condiziona l'uomo. Cosí il personaggio appare scomposto nei significati assunti dal suo doppio: egli è maschera, mimo, buffone, suo malgrado; catapultato nel vortice della vita, assume le sembianze di un uomo diverso, un surrogato, incapace di esprimere le molteplici personalità che lo compongono. In questo processo egli ha assunto come propria la forma di un estraneo, di un altro che appartiene alla volontà degli altri, che si sommano ai tanti io che pullulano nella sua mente, a quelli dell'*homo duplex* pirandelliano che si divide sempre con un intruso.[4]

La presenza del doppio, di una maschera non condivisa, è il "problema" principale che affligge il personaggio, si situa tra la realtà apparente e la realtà umoristica cui si accede andando un poco piú a fondo, al di sotto della "maschera" consueta delle cose, dei rapporti sociali, quella che noi mostriamo agli altri. Questo approfondimento è necessario, anche se può essere doloroso a causa del crollo delle nostre illusioni. La ricerca dell'altro, di una metà a noi sconosciuta, la scoperta di una realtà fittizia, nella quale si scopre la sofferenza, è la costatazione che qualcosa non collima con il perbenismo dilagante e conformista delle ipocrisie sociali. Quando i personaggi colmano la distanza che li separa dal loro "avversario," il doppio, che è l'Ego negativo represso nell'oscurità interiore, avvertono il senso di separatività, l'ignoranza della nostra vera natura.

La scoperta di un altro io, che è l'immagine riflessa di se stessi, che vive con noi, a nostra insaputa, è l'inizio di un'auto-analisi di sé, della percezione che il doppio è la proiezione di noi stessi. Il doppio in qualche modo rappresenta le nostre frustrazioni, i nostri errori, quello che siamo, a volte a nostra insaputa, e a volte perché ci fa comodo sapere che c'è. Il personaggio pirandelliano scopre la sua presenza man mano che si fa impellente la sua volontà di escluderlo, di distanziarsi da lui, per riconquistare un ruolo attivo nella società. La figura del doppio nasconde una verità filosofica, positiva, si forma nel dubbio che la sua presenza non sia una certezza o che essa è spesso il frutto di un'opinione errata che gli altri hanno della nostra realtà. Come spesso accade nei racconti, il doppio non esiste, fin quando non è stato scoperto. L'uxoricida o il tradimento, per esempio, Tararà ne "La verità" o Ciampa ne Il Berretto a Sonagli, non sono tali se non per il fatto che sono impegnati a salvare le apparenze.

Il personaggio si trova spesso intrappolato nel suo doppio, e si affida al suo istinto per definirlo, ed è sempre alla ricerca di una forma che egli teme, "perché ogni forma è una morte," e

[4]Vittorio Roda, *Homo Duplex*. Scomposizioni dell'Io nella Letteratura Moderna (Bologna: Il Mulino, 1991) 48.

per questo egli finisce per rifiutarla. Nonostante la sua volontà d'imporsi per quello che non è, egli si ritrova ad essere il doppio di un altro, un io a lui sconosciuto che s'impossessa della sua immagine. La figura del doppio si rivela di natura isotopica, occupa lo stesso luogo di chi pensa, di chi costruisce il ricordo, e di chi lo vive. Cosa che il personaggio non può concedersi, perché sa che non può "vedersi" mentre vive, perché "chi vive, quando vive, non si vede: vive . . . Se uno può vedere la propria vita, è segno che non la vive piú, la subisce, la trascina" ("La carriola" 558). Purtroppo quando i personaggi si vedono vivere sanno già di essere in trappola, muoiono, e quindi non hanno via di scampo, se non quella di recitare la parte come la desiderano gli altri. Si può conoscere soltanto ciò che di noi muore, che non è piú vita, in quanto ciò che è vivo muta sempre.

Il doppio acquisisce un valore ontologico, oltre a rivelarsi necessario per la ricerca della verità, è una parte inscindibile della realtà, e si manifesta attraverso la formazione di una serie di ossessioni mentali, di "credenze," che danno luogo alle "forme" pirandelliane. I personaggi si trovano duplicati in un mondo in disgregazione, sono chiamati a distinguere il senso "errato" della vita dall'idea di un benessere comune che considerano insensato. Si fa concreta l'ipotesi che il modello "comune" interpretato dai personaggi pirandelliani non produce un doppio io ideale, un superuomo antieroe. I personaggi apprendono che devono imparare a ripartire da se stessi, dalla conoscenza di sé, da ciò che li collega alla logica della sopravivenza, anche se la realtà appare illogica e priva di senso.

Il doppio è causato da una serie di condizionamenti sociali che si rifanno al *senso primario delle cose*, al significato che le cose hanno nella nostra coscienza: il senso comune, in contrasto con il valore individuale della realtà; il senso critico, i personaggi desiderano affrancarsi dalle infrastrutture sociali, culturali e politiche; il senso morale, obbliga i personaggi a rimanere al loro posto, e a recitare i ruoli che sono stati assegnati loro; il senso pratico, la consapevolezza di non essere in grado di realizzarsi, da cui scaturisce un pragmatismo tutto pirandelliano, che ciò che è sottratto ad uno è sottratto per sempre a tutti; il senso di colpa e il senso di vergogna: i personaggi sono coscienti di aver violato i principi etici e religiosi, per cui sentono il rimorso di non fare mai abbastanza per rimediare ai propri errori; il senso di dignità, nel portare un nome e di corrispondervi con onore; il senso di angoscia, che culmina in un pessimismo insulare solipsistico, uno spleen tutto pirandelliano, nel quale il personaggio si vede raffigurato in trappola, in un'immagine di morte e di fine; il senso di giustizia: l'uomo post-risorgimentale ha acquisito un diritto civile, puntualmente disatteso; il senso di decenza: la mancanza di autostima crea lo sprofondamento della personalità; il senso di amore per sé e per gli altri: l'amore è sentito come un castigo, ciò nonostante l'uomo non si rassegna a vivere da

solo; il senso di opportunità: in questo consiste la "nuda animalità" di essere opportunisti quanto basta; il senso di resistenza al dolore: la sofferenza alimenta un'algofilia che diventa patologica e non migliora la vita.

I condizionamenti sociali descrivono il vuoto che separa i personaggi dalla società, i quali affranti si rifugiano nell'Arte, in una vacuità piú grande, nella quale possono costruire a piacere un mondo fantastico (Giganti). I personaggi non sono in grado di sopportare ulteriori sconfitte, nonostante la loro rivolta per modificare il loro presente, finiscono per trovarsi in una desolazione infinita, come tanti apolidi senza nome che non hanno un luogo stabile dove stare. Questi personaggi sono presi da un senso di nostalgia per quello che non hanno mai avuto, e che vivono con le parole, desiderano in qualche modo infrangere le regole sociali, ma temono di essere allontanati dalla società; e vivono le loro ossessioni attraverso una visione speculare della realtà, nella quale si vedono, vedono i diversi aspetti della loro esistenza proiettati nella realtà vera e nella realtà dell'Arte. Pirandello sperimenta la loro capacità di sopravvivenza, essi vivono i loro disagi in vari testi e, a distanza, si impongono con le stesse prerogative. Essi interagiscono all'interno della sua opera come se facessero parte di una grande famiglia di personaggi, ai quali è concesso di vivere le stesse "forme," le stesse "credenze." Le forme sono "gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti,"quelle ossessioni, credenze, che i personaggi vivono in prima persona. Pirandello interpreta la realtà in senso vitalistico, come un continuo processo di creazione, in cui anche l'identità dell'uomo è sottoposta a una trasformazione costante. Per questo la personalità è un'illusione, una delle tante "forme" in cui l'identità si "cristallizza." Ogni individuo vede l'altro secondo il suo punto di vista e costruisce immagini false di lui, e vede sempre immagini multiple di se stesso, tanti "individui" quante sono le "visioni," le realtà, di tutti coloro che ci osservano.

Pirandello pone al centro la distinzione tra realtà e illusione: la realtà è vista come una sostanza intangibile, e tutto ciò che è realtà, i condizionamenti sociali, non sono altro che una serie di illusioni. La realtà si rivela propedeutica per comprendere la verità di quello che non si è, cioè la propria diversità. La scoperta di una nuova realtà inizia con l'esame del proprio disagio, che è prima di tutto un disagio esistenziale. Pirandello non si limita a riprendere la realtà, come facevano Verga o Capuana, dalla vita contemporanea per rappresentarla come tale, ma egli interloquisce con essa per narrare i fatti che la modificano, per capire ciò che la rende distante dalle necessità dei personaggi. La realtà appare instabile e per tanto essa non è affidabile. Per i personaggi la realtà si oppone alla verità. Per essere vera la realtà deve essere accettata da coloro che ne fanno parte. La verità si forma gradualmente, piú la realtà è condivisa e piú è vero ciò che ognuno crede di essere. La ricerca della verità si concentra nel "rigetto di tutto ciò che è

convenzionale e non aderisce alla realtà," e che non permette all'individuo di realizzarsi come membro di una collettività. La vita reale, quella vera, quella che ognuno conserva nel proprio intimo, rimane il suo interesse primario, per la quale vale la pena di fare ogni sforzo. Egli definisce il vero la distanza che intercorre fra due realtà diverse, fra la realtà di un io collettivo e la realtà di un io individuale, fra il doppio che egli vive quotidianamente e il doppio che egli crea con la sua fantasia.

Il vero, l'avvicinamento alla realtà dei propri valori, è qualcosa d'irrinunciabile per l'uomo che intende opporsi civilmente alle regole di una società che non tiene conto della sua mutazione sensoriale. L'uomo è portato a considerare la realtà come un elemento che evidenzia i suoi smacchi, e che gli impedisce di portare a termine la ricerca della verità. Occorre stabilire se l'individuo è soltanto colui che si realizza all'interno della società, e mai contro, e, oppure, con gli stessi diritti, anche colui che si pone contro di essa. Il borghese conformista si avvantaggia sfruttando tutte le regole che la società ha messo a sua disposizione, mentre il borghese anticonformista, l'antieroe pirandelliano, fa di tutto per libarsene, e per questo instaura un rapporto di rottura e di disubbidienza alle regole. In mancanza di riferimenti oggettivi si ripiega su se stesso, e sceglie il silenzio e la negazione di se stesso. Il nichilismo pirandelliano si presta ad una visione mesta della civiltà. La verità è relativizzata non corrisponde al significato primario delle cose, per cui la nozione che ciascuno ha della realtà non è la stessa che si crede di conoscere. Il personaggio appare un uomo sradicato, agisce per istinto, in reazione ad una società ancora dominata dalla realtà storica della Sicilia post-risorgimentale (I Vecchi).

Il personaggio è rappresentato da una serie di figure umorali, attraverso le quali perviene a formulare un giudizio su se stesso: egli intende dissociarsi dal giudizio degli altri, anche a costo d'ingoiare "bocconi amari" che gli impediscono di vivere, e vivere è l'unica cosa che desidera. Nonostante ciò egli sente un'angoscia profonda nel condividere un destino medianico che il mistero della vita non chiarisce, e che per questo lo costringe alla rassegnazione, ad inchinarsi con una smorfia di dolore e di compassione ai misfatti, agli errori, alle cose senza senso.

In questo stato di sofferenza silenziosa l'eroe pirandelliano opta per una vita dignitosa, all'interno di una società che trascura il suo desiderio di scoprire ciò che lo separa dal vero, da quella realtà che costituisce il suo presente. Per non soccombere egli adotta la maschera come sistema di difesa – pretestuosa e facilmente riconoscibile – per rimpossessarsi del suo isolamento sociale, per dare una dignità alla sua solitudine (Enrico IV). L'eroe pirandelliano non conosce il suo eroismo, si comporta come una marionetta, un mimo, che parla e gesticola a soggetto, che deride il rispetto delle leggi, della società, della misura, come forme diseducative. La sua crisi

esistenziale produce un nuovo uomo moderno in contrasto con la visione collettiva della società. Il suo conflitto si riproduce giorno per giorno, si oppone al progresso sociale in cui si sente profondamente "sfruttato," e nel quale non si riconosce, e che come tale si trova ad essere un numero alla ricerca di un'identità priva di memoria storica. La scomposizione dell'io obbliga ogni personaggio pirandelliano a vedersi dentro, a fermarsi, e a costatare che occorre ritrovare un punto di partenza – il grado zero – del proprio io, al di là della forma e del contenuto che egli ha assunto. L'individuazione di questa metamorfosi avviene in una ricerca a ritroso di se stesso, nel recupero di quelle forze vergini, primitive, che sono state represse e si avvalgono del doppio, dei tanti doppi, che si manifestano man mano che la realtà appare diversa da quella che gli altri pretendono di vedere in noi.

La posta in palio è il controllo sociale, politico ed economico dell'individuo, e anche in senso artistico, in quanto ogni artista si vede inquadrato in un'ottica esistenziale. Questa riflessione è quanto mai evidente quando Pirandello mette in scena il contrario di quello che dovrebbe essere una rappresentazione teatrale. Il contrario sorprende tutti per la sua capacità di sconvolgere ciò che è scontato, e per il fatto che crea una situazione d'ingovernabilità, come avviene nelle opere del teatro nel teatro. Nella rappresentazione teatrale il doppio entra a far parte del giuoco delle parti, ricopre un ruolo dialettico, ed è maggiormente presente nelle anime poetiche, solitarie, che si disinteressano della realtà. I personaggi sono chiamati a rappresentare il loro disagio in teatro, in un luogo tra realtà e irrealtà in cui sono liberi di esprimersi, e di scoprire che hanno conservato in sé l'istinto di una "bestia originaria"[5] che vive in loro, e che si appresta a sconvolgere la loro vita. Ogni tentativo di sfuggire al proprio doppio, la parte latente di se stessi, culmina in una corsa vana, in un ricorso alla pazzia o nei vari tentativi di suicidio.

Il presente si rivela inafferrabile, al punto da costringere i personaggi a rassegnarsi nella nescienza escatologica che la ricerca della verità è vana. Le mutazioni del presente sono riportate e confrontate con le ragioni della realtà, con le molteplici forme che ogni corpo esprime a sua insaputa. Il personaggio pirandelliano non può sfuggire alla sua natura organica, impostata sul controllo dei doppi, o delle figure che quei doppi rappresentano, i quali lo avvertono del suo allontanamento sociale. L'uomo pirandelliano non esprime piú il senso collettivo, è costretto a costruirsi un "atteggiamento" individuale, una posizione politica ed economica di rivolta, per rapporto alla staticità di una forma mentale acquisita da secoli di storia e di cultura. Pirandello sente il contrasto che divide il suo io dall'io collettivo; egli si dissocia da una realtà che appare appiattita, senza sbocchi, che comprime l'individuo fino a costringerlo a vivere una realtà falsata,

[5]Pirandello, Uno, Nessuno 100.

che non tiene conto della sua esperienza quotidiana, della sua dualità nel contrasto serio tra ciò che si crede di essere e quello che si è di fronte agli altri.

Pirandello è alla ricerca di un'estetica del doppio che sia in grado di discernere i fatti della realtà quotidiana attraverso significati logici, in modo da giustificare i personaggi quando assumono degli atteggiamenti assurdi. Il doppio rivela un significato superiore che va oltre il significato che esso rappresenta, è in grado di determinare la propria realtà, a piacere, come fa Enrico IV, anche a costo di ripetersi, e di autocitarsi; sottolinea un atteggiamento tutto pirandelliano di non fermarsi davanti a niente e a nessuno, in quel suo indagare le ragioni che lo vedono impegnato a realizzare l'irrealizzabile, una società borghese, tutta ber bene, nonostante tutto.

Il significato superiore del doppio si forma attraverso un processo di scomposizione e di ricomposizione dei tanti io che nascondono l'identità del personaggio; perché egli è ciò che si accorge di essere man mano che impara a distanziarsi dalla collettività. Egli difende se stesso dalla degradazione morale e fisica della società, per un recupero totale della sua personalità. Il significato superiore del doppio si forma nell'idea che la realtà non ha senso, e questo il personaggio pirandelliano non può accettarlo. Nell'ultima fase creativa Pirandello riprende "Tutte quelle verità che la coscienza rifiuta" (Giganti 174), e le ripone alla luce come esse si relazionano con la realtà. Il significato della realtà appartiene a chi realmente scopre il ruolo tragico di vivere questa "farsa" che noi chiamiamo vita, che c'impedisce di essere diversi da come ci vogliono gli altri. I personaggi sono creature ingabbiate, ma non sono illogiche o campate in aria, perché le loro parole, le loro idee, anche se a volte appaiano prive di senso, e spesso rasentano la follia, confermano la presenza di esseri irrazionali, che esprimono il loro disagio in modo razionale e logico.

La ricerca di un significato superiore del doppio si collega alla ricerca costante di un senso primario della realtà, in cui il personaggio avverte la progressiva scoperta della propria identità, e quello del proprio doppio, o dei doppi che lo assillano. Ogni personaggio sente di poter esprimere tutte le sue proprietà, senza omettere quelle "bestialità" che la parte piú riflessiva di se stesso rifiuta, che è composta di difetti e di eccessi, di realtà quotidiane che ognuno è costretto a subire per dare un senso alla propria vita. Il ricorso sistematico ad una realtà che abbia un significato superiore, intimo, apolitico, e per qualche verso amorale, mira a circoscrivere la verità, anche se essa appare sempre diversa per ciascuno di noi, perché ci rende consapevoli che esiste una massa che si riconosce nella verità collettiva, nel senso apologetico delle cose, che non lascia spazio all'arte, come mezzo per socializzare. Per questo i personaggi pirandelliani

appaiono spesso estranei al loro ambiente, e rimangono indifferenti di fronte a qualsiasi valutazione morale.

Lo sdoppiamento dei personaggi evidenzia le ansie patologiche del piccolo borghese che si avvede di far parte di una società che si ostina a conservare uno stato di benessere sociale che non è contingente con il suo presente. I personaggi affrontano gli ostacoli della vita, nonostante i loro complessi, con determinazione, per non essere esclusi, per non sentirsi incapaci di affrontare la realtà. In questa dicotomia esistenziale Pirandello oppone l'uomo utile all'uomo inutile, il sano al pazzo. Gestire il senso del proprio dissenso con razionalità conferma che il doppio ha una maggiore consistenza quando gli uomini nutrono rispetto per sé, e per gli altri, al di là dei preconcetti e delle storture sociali ai quali sono sottoposti. Simone Pau afferma che noi "siamo quello di cui a volta a volta ci accorgiamo" di essere, senza contare che "Noi spesso fingiamo con noi stessi."[6] Serafino scopre di essere ciò che non è, a sua insaputa si affida al suo doppio, ad un essere che riproduce la sua immagine in modo istintivo, che vive in armonia con la realtà. Il doppio si contrappone ad un doppio fine a se stesso, la sua immagine trascende la realtà ed evidenzia il degrado fisico e morale di Serafino, obbligandolo ad assumere un ruolo non per sé ma per gli altri. Sostanzialmente Serafino difende la propria onestà intellettuale, anche se ciò fa emergere quegli aspetti negativi della sua vita in cui egli si vede, vede l'altro che è in lui, nell'atto di rispecchiarsi.

L'uomo pirandelliano si presenta come un uomo nuovo, alla ricerca di un'oggettività sociale che deve fare i conti con una realtà mutevole, un eroe atipico, antiborghese, anticonvenzionale, che colloca i suoi interessi personali ai vertici dei suoi valori esistenziali. Un uomo che è portato a distinguere tutto ciò che è diverso da sé, e che si trova ad essere una "cosa" nell'universo, che sussiste di per sé, nonostante la sua volontà, una cosa astratta che percepisce la conoscenza di sé attraverso la scoperta progressiva della sua realtà. Il doppio si presenta come una materia grezza, un'idea che in sé è animata, un fantasma che si nutre di sentimenti che sono quelli di un uomo che vive segregato nella società: da un lato, un uomo raffinato, costruito per imporsi, e dall'altro, un uomo grezzo, bestiale, tutto da costruire. Questa ipotesi richiama l'esistenza di un "néant sartiano," o di una "bergsoniana coincidenza tra la cosa e l'immagine della cosa."[7] Il doppio appare una cosa nuova che non soddisfa l'uomo nel suo sforzo di acquisire una forma che esaudisca il suo desiderio di ritrovarsi, di corrispondere ad un altro

[6]Pirandello, "La casa del Granella" 319.

[7]Renato Balicci, Pirandello: una Rivoluzione Culturale (Milano: Mursia, 1986) 69.

diverso e migliore di sé, fino a immedesimarsi in esso e sentirlo come una presenza ingombrante, fastidiosa, verso la quale nutre astio e risentimento, al punto che è costretto a liberarsene.

Questo contrasto produce un nuovo borghese anticonformista, che si oppone a tutto ciò che è illusorio, apparente, e che indica ciò che concretamente lo contraddistingue, che lo fa agire, e che lo fa essere quello che è. Egli si oppone a tutto ciò che è convenzionale, costrittivo del suo essere, anche se comprende che il suo corpo, non può sbarazzarsi facilmente della sua immagine, ma che essa è una forma con la quale è necessario convivere. La mancanza di parole e la mancanza di sentimenti mortificano il proprio corpo, al punto da richiedere la soppressione, finta o vera, della sua forma. Al personaggio viene data la possibilità di esprimersi con l'Arte, perché "l'arte rappresenta la vita" e, in quanto essa "è creazione" (SI 1005), gli permette di costruire tante realtà, quante sono quelle che è in grado di creare. L'arte è in grado di assecondare una cosa nuova, un uomo con tutte le sue contraddizioni, anche le piú turpi, che comprende un doppio, che non è piú un doppio, che rappresenta la vita, priva di menzogne, cosí com'è nella realtà, per farci capire che l'animo umano è pieno di "sentimenti oscuri," al punto che non si ha il coraggio di confessarli. L'obbiettivo è abbattere le false realtà che condizionano la vita. Il nuovo doppio pirandelliano si affida all'Arte, quale specchio per la vita, in cui però scopre di non poter fare a meno di costruirsi, in quanto la realtà rappresentata siamo noi: essere è farsi, oltre c'è il vuoto (Trovarsi).

In un'epoca decadente, in cui tutto è relativo, solo un'arte umoristica è possibile, un'arte che sappia riprendere i sotterfugi e le piccole meschinità delle persone, senza recare loro danno. Per questo l'uomo moderno merita compassione, e lo scrittore umorista non si limiterà a denunciare il vuoto della società borghese, le costruzioni artificiose, le apparenze, le maschere, con cui inganniamo gli altri e noi stessi, ma ha pietà di colui che si comporta cosí, condizionato com'è dall'ipocrisia del mentire sociale.

Pirandello esorta l'uomo a vivere finalmente nella realtà per quello che è. Un uomo che si è affrancato del suo doppio, di tutte quelle costruzioni che lo opprimono, che vive e non recita come nel caso dei personaggi. Un uomo nuovo che vivrebbe senza condizionamenti, senza dover corrispondere ad un modello sociale predefinito, che può realizzarsi all'interno della società, e porsi anche contro di essa. Si prospetta una società senza impedimenti, da cui l'uomo nuovo può ripartire per ricostruire la propria identità, non negandosi alla vita, ma offrendosi ad essa per quella che è, in un confronto con gli altri, per superare quelle condizioni d'impossibilità che gli impediscono di ritrovarsi, di vedersi dentro. Un uomo che potrà realizzarsi nel mondo dell'arte, un mondo favoloso, cui soltanto è tenuto a rispondere. Il personaggio pirandelliano trae da

questa esperienza una maggiore conoscenza per raggiungere il vero, la ricerca della verità, che lo sprona a continuare nonostante tutto. Questa rincorsa inizia con la riflessione che lo spirito e il corpo sono un tutt'uno e che entrambi sono reciprocamente interdipendenti, in modo tale che l'uno è oggetto di conoscenza per l'altro. La ricerca della verità comporta il superamento di tutte quelle forme costrittive che sono il motivo principale del suo disagio esistenziale, e del suo desiderio crescente di affermarsi.

Il doppio vive indipendentemente della volontà dell'uomo o del personaggio, e sia nell'uno sia nell'altro finirà per occupare quello spazio che ciascuno ritiene della sua realtà. L'unica via di relativa salvezza è la fuga nell'irrazionale, nella follia, le sole che sono in grado di opporsi alle forme fasulle della vita sociale. Tutte le ossessioni mentali create dalla società finiranno per condizionarlo, al punto che se vorrà superarle dovrà scontrarsi inevitabilmente con il suo desiderio di escluderle. Il doppio è in ciascuno di noi, ha bisogno di parole per esprimersi, ed è quindi naturale che Pirandello affidi alle parole la pretesa filosofica di superare la dialettica tra l'uomo costruito e l'uomo da costruire, oppure le maschere che ci siamo costruite si disciolgono, e l'unico ristoro non è la realtà, che non esiste, ma l'illusione.

Riferimenti Bibliografici

Testi:

Pirandello, Luigi. Tutti i Romanzi. Milano: Mondadori, 1973.

Pirandello, Luigi. Il Fu Mattia Pascal. Milano: Mondadori, 1975.

Pirandello, Luigi. La Rallegrata. Milano, Mondadori, 1980.

Pirandello, Luigi. Carteggi Inediti. A cura di S. Zappulla-Muscarà. Roma: Bulzoni, 1980.

Pirandello, Luigi. Lettere da Bonn 1889-1891, a cura di Elio Providenti. Roma: Bulzoni, 1984.

Pirandello, Luigi. Novelle per un Anno. Vol. I, tomo i, ii. Milano: Mondadori, 1985.

Pirandello, Luigi. Epistolario Familiare Giovanile (1886-1898). Firenze: Le Monnier, 1986.

Pirandello, Luigi. Novelle per un Anno. Vol. II, tomo i, ii. Milano: Mondadori, 1987.

Pirandello, Luigi. Novelle per un Anno. Vol. III, tomo i, ii. Milano: Mondadori, 1990.

Pirandello, Luigi. Giustino Roncella Nato Boggiòlo. Milano: Mondadori, 1991.

Pirandello, Luigi. L'Umorismo. Milano: Mondadori, 1992.

Pirandello, Luigi. L'Esclusa. Milano: Mondadori, 1992.

Pirandello, Luigi. I Vecchi e i Giovani. Milano: Mondadori, 1992.

Pirandello, Luigi. Il Turno. Milano: Mondadori, 1992.

Pirandello, Luigi. Quaderni di Serafino Gubbio Operatore. Milano: Mondadori, 1992.

Pirandello, Luigi. Maschere Nude. Milano: Mondadori, 1993.

Pirandello, Luigi. Lettere Giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889. A cura di Elio Providenti. Roma: Bulzoni, 1994.

Pirandello, Luigi. Lettere a Marta Abba. A cura di Benito Ortolani. Milano: Mondadori, 1995.

Pirandello, Luigi. Lettere della Formazione 1891-1898 (con appendice lettere sparse 1899-1919), a cura di Elio Providenti. Roma: Bulzoni, 1996.

Pirandello, Luigi. Taccuino Segreto. A cura di Annamaria Andreoli. Milano: Mondadori, 1997.

Pirandello, Luigi. Lettere a Lietta. A cura di Maria Luisa Aguirre D'Amico. Milano: Mondadori, 1999.

Pirandello, Luigi. Maschere Nude, vol. I. Milano: Mondadori, 2000.
Pirandello, Luigi. Arte e Scienza. Milano: Mondadori, 2001.

Pirandello, Luigi. Saggi, Poesie, Scritti Varii. Milano: Mondatori, 2001.

Pirandello, Luigi. Maschere Nude, vol. II. Milano: Mondadori, 2001.
Pirandello, Luigi. Taccuino di Harvard. A cura di Ombretta Frau, Cristina Gragnani. Milano: Mondadori, 2002.
Pirandello, Luigi. Maschere Nude, Vol. III. Milano: Mondadori, 2004.
Pirandello, Luigi. Saggi e interventi. Milano: Mondadori, 2006.

Testi consultati e studi critici sull'autore:

AAVV. "Fortuna di Pirandello nel Mondo," "Il Teatro," "Testimonianze," e in particolare S. Baridon "Considerazioni sulle Traduzioni Francesi di Pirandello," in Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani, 2-5 ottobre 1961. Firenze: Le Monnier, 1961.

AAVV. Le fonti di Pirandello. Atti del convegno internazionale svoltosi a Toronto dal 21 al 23 ottobre 1994, a cura di Antonio Alessio, Giuliana Sanguinetti Katz. Palermo: Palumbo, 1996. 9-20.
AAVV. Pirandello e Napoli. Atti del Convegno (Napoli 29 Novembre – 2 dicembre 2000). A cura di Gianvito Resta. Roma: Salerno, 2002.

AAVV. Magia di un Romanzo. "Il fu Mattia Pascal prima e dopo." Atti del convegno internazionale Princeton 5-6 November 2004, a cura di Pietro Frassica. Novara: Interlinea edizioni, 2005.

Alonge, Roberto. Pirandello e il Teatro. Palermo: Palumbo, 1985.

Altieri Biagi, Maria Luisa. "Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica" in La Lingua in Scena. Bologna: Zanichelli, 1980.

Alvaro, Corrado. Appunti e Ricordi su Luigi Pirandello, in Arena. Roma: 1953.

Alvaro, Corrado. "Prefazione" a Novelle per un Anno. Milano: Mondadori, 1964.

Andersson, Gösta. Arte e Teoria. Studi sulla Poetica del Giovane Pirandello. Stoccolma: Almqvist & Wiksell, 1966.

Angelici, Franca. Il Teatro del 900, da Pirandello a Fo. Bari: Laterza, 1976.

Artioli, Umberto. L'Officina Segreta di Pirandello. Bari: Laterza, 1998.

Artioli, Umberto. Pirandello Allegorico. I Fantasmi dell'Immaginario Cristiano. Bari: Laterza, 2001.

Baccolo, Luigi. Pirandello. Milano: Bocca, 1949.

Balicci, Renato. Pirandello: una Rivoluzione Culturale. Milano: Mursia, 1986.

Baratto, Mario. "Per una Storia del Teatro Pirandelliano," in Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani, 2-5 ottobre 1961. Firenze: Le Monnier, 1961. 285-302.

Baldi, Guido. Pirandello e il Romanzo. Napoli: Liguori, 2006.

Bachtin, Michael. L'Opera di Rabelais e la Cultura Popolare. Milano: Einaudi, 2001.

Barberi Squarotti, Giorgio, B. "Essere "Nessuno" come ventura delle venture" in La Forma e la Vita: il Romanzo del Novecento. Milano: Mursia, 1987.

Barbina, Alfredo. L'Ombra e lo Specchio. Pirandello e l'Arte del Tradurre. Roma: Bulzoni, 1998.

Barilli, Renato. "La Poetica di Pirandello" e"Le Novelle di Pirandello" in La Barriera del Naturalismo. Milano: Mursia, 1964.

Barilli, Renato. La Linea Svevo-Pirandello. Milano: Mursia, 1972.

Benjamin, Walter. L'Opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica. Torino: Einaudi, 1966.

Benjamin, Walter. Illuminations. New York: Schocken, 1969.

Bentley, Eric, Herman, William. Pirandello et le Nouveau Théâtre Italien. Correspondance inédite. Cahiers Renaud – Barrault. Paris: Gallimard, 1967.

Bentley, Eric. "Ionesco, Playwright of the Fifties." New York: Columbia Daily Spectator, March 11, 1958.

Bentley, Eric. Bentley on Brecht. New York: Applause Book, 1998.

Bishop, Thomas. Pirandello and the French Theatre. New York: New York University Press, 1960.

Bisicchia, Andrea. Pirandello in scena: il Linguaggio della Rappresentazione. Torino: UTET, 2007.

Boal, Augusto. Theatre of the Oppressed. Translated by Charles A. & Maria-Odilia Leal

Mc Bride. New York: Theatre Communications Group, 1998.

Borlenghi, Aldo. Pirandello o dell'Ambiguità. Padova: Radar, 1968.

Borsellino, Nino. Ritratto e Immagini di Pirandello. Roma-Bari: Laterza, 2000.

Bosetti, Gilbert. Pirandello. Paris-Montréal: Bordas, 1971.

Bragaglia, Leonardo. Interpreti Pirandelliani. Roma: Trevi, 1969.

Brecht, Bertolt. Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic. Edited and translated by John Willett. New York: Hill and Wang, 1998.

Brook, Peter. The Empty Space. New York: First Touchstone, 1996.

Budel, Oscar. Pirandello. Londra: Bowes and Bowes, 1966.

Bussino, Giovanni. Alle Fonti di Pirandello. Firenze: ABC, 1979. 88-92.

Catalano Gabriele, Piovene Guido: «Luigi Pirandello» in Letteratura Italiana. I Contemporanei, II, pp. 1429-1452. Milano: Marzorati, 1963.

Capuana, Luigi. Coscienze. Catania: F.lli Battiato (Ed. 1905), 2006.

Chaix-Ruy, Jules. Luigi Pirandello. Paris: Éditions Universitaires, 1957.

Contini, Gianfranco. Letteratura dell'Italia Unita. Firenze: Sansoni,1968. 607-611.

Crema, Edoardo. Il Dramma della Creazione. Siena: Maia, 1953.

Croce, Benedetto. "Luigi Pirandello," in Letteratura della Nuova Italia. Bari: Laterza, 1945.

D'Amico, Silvio. Storia del Teatro Drammatico. Milano: Bulzoni, 1982.

D'Amico, Alessandro. "Pirandello Ieri e Oggi," in Quaderni del Piccolo Teatro di Milano, No. 1. Milano: Piccolo Teatro, 1961.

De Benedetti, Giacomo. "Una Giornata" di Pirandello, in Saggi. A cura di F. Contorbia. Milano: Mondadori, 1982.

De Marinis, Marco. Semiotica del Teatro. L'analisi testuale dello spettacolo. Milano: Bompiani, 1992.

Di Pietro, Antonio. Pirandello. Milano: Vita e Pensiero, 1951.

Di Pietro, Antonio. "Pirandello," in Letteratura Italiana. I Contemporanei. Milano: Marzorati, 1963.

Dort, Bernard. "Sous le Signe de Pirandello," 103-144, e "Pirandello et le Théâtre Français," 105-129, in Théâtre Public. Paris: Seuil, 1967.

Eddershaw, Margaret. Performing Brecht. Forty Years of British Performances. London and New York: Routledge, 1996.

Elam, Keir. Semiotica del Teatro. (Edizione Originale: The Semiotic of Theatre and Drama. London and New York, Methuen, 1980). Traduzione di Fernando Cioni. Bologna: Il Mulino, 1988.

Evreinov, Nicolaj. Il Teatro nella vita. Milano: Alpes, 1929.

Fagiolo, Maurizio. La Scenografia. Firenze: Sansoni, 1973.

Ferrante, Luigi. Luigi Pirandello. Firenze: Parenti, 1958.

Ganeri, Margherita. Pirandello Romanziere. Catanzaro: Rubettino, Sonneria Mannelli, 2001

Gardair, Jean-Michel. Pirandello, Fantasme et Logique du Double. Paris: Larousse, 1972.

Genot, Gerard. "Caractères du lieu Théâtral chez Pirandello," Revue des Études Italiennes, XIV, No. 1, Janvier-mars 1968. Paris: Minard, 1968.

Genot, Gerard. Pirandello, 1867-1967. Études de D. Budor, F. Del Beccaro, G. Genot, C. Perrus, M. Plaisance, P. Renucci. Paris: Minard, 1968.

Genot, Gerard. Pirandello. Paris: Seghers, 1970

Gioanola, Elio. Pirandello, la Follia. Milano: Jaca Book SPA, 1997.

Giraudon, René. Démence et Mort du Théâtre. Paris: Casterman, 1971.

Giudice, Gaspare. Luigi Pirandello. Torino: U.T.E.T., 1963.

Gramsci, Antonio. « Il teatro di Pirandello," Letteratura e Vita Nazionale. Torino: Einaudi, 1950.

Grignani, Maria Antonietta. Retoriche Pirandelliane. Napoli: Liguori, 1993.

Grossvogel, David, I. Four Playwrights and a Postscript, Brecht-Ionesco-Beckett-Genet. Ithaca: Cornell University Press, 1963.

Grotowski, Jerzy. Per un teatro povero. Pref. di P. Brook. Bulzoni, Roma, 2006.

Guglielminetti, Marziano. Pirandello. Roma: Salerno, 2006.

Guglielminetti, Marziano. "Il soliloquio di Pirandello" in Struttura e Sintassi del Romanzo Italiano del Primo Novecento. Genova: Silva, 1964.

Hildebrand, Olle. "Pirandello's Theater and the Influence of Nicolai Evreinov." Italica,

Vol. 60. no.2 (Summer, 1983). 107-139. Columbus: Ohio State University, 1983.

Jameson, Fredric. Brecht and Method. London and New York: Verso, 1998.

Jachia, Paolo. Pirandello e il suo Cristo: Segni e Indizi del "Fu Mattia Pascal." Milano: Ancora, 2007.

Janner, Arminio. Luigi Pirandello. Firenze: La Nuova Italia, 1967.

Jonard, Norbert. Introduction au Théâtre de Pirandello. Paris: Presse Universitaire de France, 1997.

Lanza, Francesco. Mimi Siciliani. Milano: S. Sciascia,1928.

Lauretta, Enzo. Come Leggere il Fu Mattia Pascal. Milano: Mursia, 1976.

Lauretta, Enzo. Le Due Trilogie Pirandelliane. Milano: Mursia, 1980.

Lauretta, Enzo, Severino, Emanuele. Pirandello e la Fede. Agrigento: Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 2000.

Leone De Castris, Arcangelo. Storia di Pirandello. Bari: Laterza, 1972.

Leone De Castris, Arcangelo. Il Romanzo di Pirandello. A cura di Lauretta Enzo. Palermo: Palumbo, 1976.

Levi, Eugenio. "Incompatibilità del Carattere col mondo di Pirandello," in Il Comico da Teofrasto a Pirandello. Torino: Einaudi, 1959.

Lo Vecchio-Musti, Manlio. "Bibliografia di Pirandello," in Opere di Luigi Pirandello (T. 6). (Riedizione aggiornata della Bibliografia di Pirandello. Milano: Mondadori, 1937). Milano: Mondadori, 1965.

Lukács, Gyorgy. Teoria del Romanzo. Introduzione di Alberto Asor Rosa. Traduzione e note di Antonio Liberi. La Spezia: Club del Libro Fratelli Melita, 1981.

Lugnani, Lucio. Pirandello. Letteratura e Teatro. Firenze: La Nuova Italia, 1969.

Luperini, Romano. Pirandello. Roma-Bari: Laterza, 1999.

Macchia, Giovanni. "Luigi Pirandello," in Storia della Letteratura Italiana, Il Novecento. Milano: Garzanti, 1969.

Macchia, Giovanni. Pirandello o la Stanza della Tortura. Milano: Mondadori, 1981.

Mariani, Umberto. La Creazione del Vero. Il Maggior Teatro di Pirandello. Fiesole:

Cadmo, 2001.

Masiello, Vitilio. "L'Intellettuale Disorganico. Radiografie Pirandelliane," in AAVV., Letteratura e Società. Scritti per il XXV Anniversario dell'Insegnamento Universitario di Giuseppe Petronio. Palermo: Palumbo, 1980.

Mazzacurati, Giancarlo. Pirandello nel Romanzo. Torino: Einaudi, 1993.

McClintock, Lander. The Age of Pirandello. Boomington: Indiana University Press, 1951.

Mirmina, Emilia. Pirandello Novelliere. Ravenna: Longo, 1973.

Momigliano, Attilio. "Impressioni di un lettore contemporaneo," 1928, in Storia della Letteratura Italiana, terzo volume. Messina - Palermo: Principato, 1935. 240-247.

Monti, Silvana. Pirandello. Palermo: Palumbo, 1974.

Morpurgo, Giuseppe. Luigi Pirandello, Novelle. Milano: Mondadori, 1956.

Nardelli, Federico V. L'Uomo Segreto. Vita e Croci di Luigi Pirandello. Milano: Mondadori, 1932.

Navarria Aurelio. Pirandello Prima e Dopo. Milano: Quaderni dell'Osservatore, 1971.

Nietzsche, Friedrich. Umano troppo Umano e Frammenti Postumi. Milano: Adelphi, 1965.

Nietzsche, Friedrich. The Birth of Tragedy. Translated by Shaun Whiteside. London: Penguin Group, 1993.

Nietzsche, Friedrich. Al di là del Bene e del Male. Traduzione di Sossio Giametta. Milano: Fabbri Editori, 1996.

Nobili, Claudia Sebastiana. La Materia del Sogno: Pirandello tra Racconto e Visione. Pisa: Giardini, 2007.

Ojetti, Ugo. Carteggi Inediti. A cura di S. Zappulla Muscarà. Roma: Bulzoni, 1980.

Paolantonacci, Jules. Le Théatre de Luigi Pirandello. Paris: Nouvelles Editions Latines, 1951

Perrus, Claude. Pirandello 1867-1967. Paris: Minare, 1968.

Petronio, Giuseppe. Pirandello Novelliere e la Crisi del Realismo. Lucca: Lucentia, 1950.

Piroué, Georges. Pirandello. Paris: Denoel, 1967.

Pitré, Giuseppe. Curiosità di Usi Popolari. Catania: 1902.

Providenti, Elio. Pirandello Impolitico dal Radicalismo al Fascismo. Roma: Salerno, 2000.

Puppa, Paolo. Fantasmi contro Giganti. Bologna: Patron, 1978.

Puppa, Paolo. Dalle Parti di Pirandello. Roma: Bulzoni, 2004.

Querci, Giovanni. Pirandello: L'Inconsistenza dell'Oggettività. Bari: Laterza, 1992.

Renucci, Paul. « Comique de réflexion et comique de réfraction dans Six Personnages en Quête d'Auteur». Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1968. 167-178.

Romagnoli, Ettore, Lo Scimmione in Italia. Bologna: Zanichelli, 1919.

Ruozzi, Gino. Aforismi. Milano: BUR, 2007. 56-60.

Sahlfeld, Wolfgang. L'Immagine Riflessa: Pirandello e la Cultura Tedesca. Rubettino, 2004.

Sciascia, Leonardo. Pirandello e il Pirandellismo. Caltanisetta-Roma: Sciascia, 1953.

Sciascia, Leonardo. Pirandello e la Sicilia. Caltanisetta: Sciascia, 1961.

Sciascia, Leonardo. "Note Pirandelliane," "La Zolfara" e "Francesco Lanza" in La Corda Pazza. Scrittori e cose della Sicilia. Torino: Einaudi, 1970.

Sciascia, Leonardo. Pirandello e il Pirandellismo. Opere 1984-1989. Milano: Bompiani, 1991.

Stanislavskij, Kostantin, S. Il Lavoro dell'Attore sul Personaggio. Firenze: Laterza, 1975.

Stanislavskij, Kostantin. Creating a Role. New York: Routledge, 1989.

Stanislavskij, Kostantin. Building a Character. New York: Routledge, 1994.

Starkie, Walter. Luigi Pirandello, 1867-1936. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

Stipčević, Niksa. "Gramsci su Pirandello," in Gramsci e i Problemi Letterari. Milano: Mursia, 1968. 89-146.

Strehler, Giorgio. "Les Géants de la Montagne," in Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault, Théâtre des Nations 1967. Paris: Gallimard, 1967.

Terracini, Benvenuto. Capitolo VII "Le "Novelle per un Anno" di Luigi Pirandello," in Analisi Stilistica. Teoria, Storia, Problemi. Milano: Feltrinelli, 1966.

Tellini, Gino. Il Romanzo Italiano dell'Ottocento e Novecento. Milano: Mondadori, 1998.

Tilgher, Adriano. Voci del Tempo. Roma: Libreria di Scienze e Lettere, 1921.

Tilgher, Adriano. Studio sul Teatro Contemporaneo. Roma: Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

Tilgher, Adriano. La Scena e la Vita. Roma: Libreria di Scienze e Lettere,1925.

Venè, Gian Franco. Pirandello Fascista. Milano: Sugar, 1971.

Vicentini, Claudio. L'Estetica di Pirandello. Milano: Mursia, 1970.

Vittorini, Domenico. The Drama of Luigi Pirandello. New York: Dover, 1957.

Zangrilli, Franco. "La fortuna critica del Pirandello novelliere," in Italica, vol. 58. no. 4, '900. Columbus: Ohio State University, 1981. 281-300.

Zangrilli, Franco. L'Arte Novellistica di Pirandello. Ravenna: Longo, 1983.

Zangrilli, Franco. Il Bestiario di Pirandello. Fossombrone: Metauro, 2001.

Zangrilli, Franco. Pirandello e il Giornalismo. Caltanisetta: S. Sciascia, 2003.

Zappulla Muscarà, Sarah. Pirandello e il Teatro Siciliano. Catania: Maimone: 1986.

Zoja, Nella. Pirandello. Brescia: Morcelliana, 1954.

Testi consultati e studi critici sul doppio:

AAVV. "Le triangle du double", Dolezel Lubomir, Du Thème in Litérature, Revue Poétique, 64, Paris: Le Seuil, 1985.

AAVV. Quaderni di Psiche: Il Doppio. Psicanalisi del compagno segreto. Como: Red, 1990.

Abraham, Giorgio. "Coppia gemellare e coppia elettiva: confronti psicosessuologici," in I Gemelli. Il Vissuto del Doppio, a cura di Liana Valente Torre. Firenze: La Nuova Italia, 1989.

Artaud, Antonin. Le Théâtre et son Double. Paris: Gallimard, 1964.

Binet, Alfred. Les Altérations de la Personnalité. Paris: L'Harmattan, 2000.

Calder, Jenni. "Introduction" to Robert Louis Stevenson, Dr. Jekyll and Mr. Hyde and other Stories. Middlesex: Penguin Books, 1979.

Clair, Jean. "Le dichiarazioni programmatiche di identità e alterità," in Flash Art, no. 185, giugno 1995. 41-44.

Carotenuto, Aldo. Amare Tradire. Milano: Bompiani, 2000.

Carotenuto, Aldo. I Sotterranei dell'Anima. Milano: Bompiani, 1999.

Donaggio, Alberto. "Identità e alterità," in Art Dossier, no. 102, giugno 1995. Firenze: Giunti, 1995. 6-11.

Ferrari, Stefano. La psicologia del Ritratto nell'Arte e nella Letteratura. Roma-Bari: Laterza, 1998.

Ferrari, Stefano. Lo Specchio dell'Io. Autoritratto e Psicologia. Bari - Roma: Laterza, 2002.

Ferrari, Stefano. Scrittura come Riparazione. Saggio su letteratura e psicanalisi. Roma-Bari: Laterza, 2003.

Foucault, Michel. Les Mots et les Choses, iv, «La représentation redoublée." Paris: Gallimard, 1966.

Frazier, James, G. Il Ramod'Oro. "L'anima come ombra e come riflesso," cap. XVIII. Torino: Boringhieri, 1958.

Frenzel, Elisabeth. Motive der Weltliteratur. Stüggart: Kröner, 1976.

Freud, Sigmund. Il perturbante, in Opere, X. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

Freud, Sigmund. L'Io e l'Es, in Opere, VII. Torino: Bollati Boringhieri, 1989.

Freud, Sigmund. Saggi sull'Arte, la Letteratura e il Linguaggio. Torino: Bollati Boringhieri, 1990.

Funari, Enzo. "Lo specchio, l'immagine e l'Altro," in Sigmund Freud: Il Piccolo Hans, Opere, IV. Torino: Bollati Boringhieri, 1976.

Funari, Enzo. "Riflessioni psicoanalitiche sul tema: i gemelli, il vissuto e il doppio," in Liana Valente Torre: I Gemelli, il Vissuto e il Doppio. Firenze: La Nuova Italia, 1989.

Funari, Enzo. La chimera e il buon compagno. Le varianti del doppio e il suo significato. Milano: Cortina, 1991.

Fusillo, Massimo. L'Altro e lo stesso. Teoria e Storia del Doppio. Firenze: La Nuova Italia, 1998.

Gudi-Buffarini, L., La Via, V. "Introduzione," Otto Rank, Il Doppio. Milano: Sugarco, 1994.

La saga di Gilgamesh, a cura di Giovanni Pettinato (Milano: Rusconi 1992).

Jentsch, Ernst. "On the Psychology of the Uncanny" (1906). Angelaki. London & New York: Routledge: 1995.

Jung, Carl Gustav. Sogni, Ricordi e Riflessioni. Parma: Rizzoli, 1961.

Klein, Melanie. "Sull'identificazione," in AAVV, New Directions in Psycho-Analysis, trad. it. in

Nuove vie della Psicanalisi. Milano: Il Saggiatore, 1966.

Marchesini, Giovanni. Le Finzioni dell'Anima. Bari: Laterza, 1905.

Metken, Gunter. "Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995, in AAVV, Identità e Alterità. Catalogo della mostra. Venezia: Marsilio, 1995. 33-37, 39-43, 53-57.

Oliviero Ferraris, Anna. "La costituzione dell'identità," in Psicologia Contemporanea, No. 157, Gennaio-Febbraio 2000. Firenze: Giunti, 2000. 18-25.

Ovidio, Publio Nasone. Le Metamorfosi, III, trad. it. di F. Bernini. Bologna: Zanichelli, 1961.

Paratore, Ettore. Storia del Teatro Latino, in AAVV., Storia del Teatro, a cura di Mario Praz (Milano: Vallardi, 1957).

Pascoli, Giovanni. "Il Fanciullino," Limpido Rivo. Milano: Mondadori, 1966.

Platone. Simposio. Milano: Mondadori, 1987.

Prinzhorn, Hans. L'Arte dei Folli. Milano: Mimesis, 2004.

Rank, Otto. Il Doppio: il Significato di Sosia nella Letteratura e nel Folklore. Milano: Sugarco, 1979.

Richter, Jean Paul. Siebenkäs. München: Carl Hanser Velag, 1975.

Rohde, Erwin. Psiche. Culto delle Anime e Fede nell'Immortalità presso i Greci Bari: Laterza, 2006.

Roda, Vittorio. *Homo Duplex*. Scomposizioni dell'Io nella Letteratura Moderna. Bologna: Il Mulino, 1991.

Salvini, Alessandro. "Personalità multipla," in Psicologia Contemporanea, No. 127-128, Gennaio-Febbraio 1995. Firenze: Giunti. 4-11, 19-25.

Sini, Carlo. Idoli della Conoscenza. Milano: Cortina, 2000.

Séailles, Gabriel. Essai sur le Génie dans l'Art. Paris: Alcan, 1883.

Trevi, Mario. "Introduzione," R. L. Stevenson, Lo Strano Caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde. Milano: Feltrinelli, 1991.

Trione, Vincenzo. "Il volto infranto," in AAVV, L'Anima e il Volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon. Catalogo mostra. Milano: Electa, 1998. 591-601.

Valente Torre, Liana. "La singolarità del doppio," in I Gemelli. Il Vissuto del Doppio.

Firenze: La Nuova Italia, 1989.

I passi citati da opere critiche in lingua francese, inglese e tedesco sono tradotti da me.

Curriculum Vitae

Eny V. Di Iorio

1949	Born July 13 in Venticano (AV), Italy.

Education

1973	B.A., Jersey City State College, Jersey City, New Jersey.
1974-75	Magistère es Lettres, Université de la Sorbonne, University of Paris, France.
1975-76	Graduate studies in French, New York University.
1975-76	Graduate studies in Italian, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey.
2001	M.A. Italian, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey.
2002	M.A. French, New York University.

Appointments

1976-2005	Full career in fashion business, working predominantly as marketing director.
1992-present	Writer and translator for Fashion Box (Overath: mode information), six-monthly forecasting books.

Academic awards

1975-76	University Fellowship, New York University.
1975-76	University Scholarship, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey.