

**L'INCOSCIO IN SCENA: IL TEATRO DI LUIGI ANTONELLI,  
LUIGI PIRANDELLO E I GROTTESCHI.**

**by**

**ANNACHIARA MARIANI**

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

Elizabeth Leake

and approved by

---

---

---

---

New Brunswick, New Jersey

January, 2010

## ABSTRACT OF THE DISSERTATION

The Unconscious on the Stage in the Theatrical Productions of Luigi Antonelli, Luigi

Pirandello e the “Grotesques”

By ANNACHIARA MARIANI

Dissertation Director:

Professor Elizabeth Leake

This dissertation will analyze the impact of the crucial historical and sociological implications that aligned with the theatrical productions of Italian playwrights who wrote between 1915 and 1935, through a psychoanalytic and post-structuralist approach. Their plays are filled with traumatized characters, some are suicidal and some simply evoke death. The aim of this dissertation is to investigate the various ways in which this sense of historical “dissonance” saturates many plays during this period, as present in the works of Luigi Antonelli, Luigi Pirandello and the “Grotesques”. In addition, I will prove that Luigi Pirandello, who has always been considered the precursor and exemplary “maestro” for the so-called Grotesques playwrights, has actually draw inspiration from these writers. My research reevaluates the theatrical productions of Luigi Antonelli and the other “Grotesques” whose worth has been silenced by the dominating voice of Pirandello, the supposed master of them. This dissertation is divided in four chapters, with an introduction and a conclusion, and each chapter has a specific theoretical approach. In the first chapter, I will assert that the historical and cultural happenings that occur at the beginning of the twentieth century, such as Freud’s psychoanalysis, De

Saussure's Linguistics, Bergson's findings, Einstein's relativity, and World War I, deeply influenced the playwrights of this period by creating an aura of uncertainty and harsh "dissonance", which can be perceived in their works. The second chapter I will study linguistic aspects (e.g. the relationships between meanings and referents, signifiers and signified, etc.) of specific plays of this same group of authors. I will prove that fragmentation is present in the linguistic choices of these writers and that it has both a negative connotation and a positive one. In the third chapter I will investigate the effects of "modernism" on these plays, and prove that even if the modernization is attributable of the decentralization and crisis of the self, the human psyche is ultimately responsible for it. The final chapter is more gender-charged as it will deal with the fragmentation of female characters in certain plays. My research will prove that women are even more fragmented than men characters because the male authors view them from a fallocratic perspective, which tears them apart. In conclusion, outer fragmentation and dissonance penetrate the theatrical productions of Pirandello, Antonelli and the "Grotesques" invading all aspects of their plays.

## Ringraziamenti

Innanzitutto, ringrazio la mia relatrice, la professoressa Elizabeth Leake per aver ispirato le mie ricerche grazie al suo corso sul teatro del novecento, per i preziosi consigli e la fiducia che mi ha dimostrato nel redigere il mio lavoro. Non avrei potuto redigere il presente senza la guida di una studiosa così savia e di grande esperienza accademica. Inoltre, il mio lavoro non sarebbe stato possibile senza gli utili suggerimenti e l'infinito supporto prestatomi dal professor Andrea Baldi e dei costanti consigli del professor Salvatore DiMaria e della professoressa Flavia Brizio-Skov che mi hanno accolto nel dipartimento di lingue e letterature straniere dell'Università del Tennessee dopo essermi trasferita a Knoxville (TN) con la mia famiglia.

I miei più sentiti ringraziamenti vanno ai miei professori di Rutgers, la professoressa Laura S. White, il professore Alessandro Vettori, il professore David Marsh e la professoressa Paola Gambarota, i cui corsi hanno arricchito enormemente la mia preparazione accademica.

Un ringraziamento speciale va al mio lettore esterno, il professore emerito Micheal Vena che, attraverso i suoi studi e le sue traduzioni sul teatro grottesco, ha reso possibile il mio lavoro di ricerca.

Ringrazio, in particolar modo la mia famiglia, mio marito Brendan e mia figlia Marisa che hanno sempre dimostrato fiducia e hanno incoraggiato le decisioni che ho preso nella mia vita.

Inoltre, non potrei prescindere dal ringraziare i miei amici italiani e americani che sono stati compagni di ansie, gioie e soddisfazioni negli anni di dottorato, che mi hanno

dimostrato la loro solidarietà nei momenti difficili e con cui ho condiviso bei momenti, tra cui Sandy Waters, Ilenia Pitti, Stella Maniscalco, Daniele De Feo, Monica Bilotta, Bryan Cracchiolo, Roberto Pesce, Roberto Nicosia, Lara Santoro.

Se penso ai miei anni di dottorato a Rutgers, non potrei non esprimere la mia più profonda gratitudine per l'aiuto dimostrato dalle efficientissime segretarie Carol Feinberg e Robin Rogers.

Infine, dedico questi tesi a mia madre che mi sempre guidato e sostenuto in tutti i momenti della mia vita.

## Indice

Abstract	ii
Ringraziamenti	iv
Introduzione	1
Capitolo I: La frammentazione storica ed esistenziale	10
Capitolo II: Il decentramento linguistico e formale	45
Capitolo III: La disintegrazione della modernità ed il “disinganno del mondo”	
- Primo atto	78
- Secondo atto	97
Capitolo IV: Le infinite rifrazioni femminili	117
Conclusioni	149
Bibliografia	166
Curriculum Vitae	175

## Introduzione

L'idea di scrivere una tesi sul teatro del novecento ha radici nella mia passione per questo genere letterario, nata quando avevo appena dieci anni e il mio maestro delle elementari decise di improvvisarsi direttore di scena in *Natale in casa Cupiello* di Edoardo De Filippo. Dapprima riluttante e soprattutto spaventata dall'ingente quantità di battute da memorizzare, decisi poi di accettare il ruolo di Concetta, la moglie di Luca Cupiello. Da quel momento, ebbe inizio la mia avventura come attrice dilettante, nei ruoli di Filomena, in *Filumena Maturano*, di Ermengarda nell'*Adelchi* del Manzoni, di Rosinella ne *La Patente* di Pirandello ed altre. Sebbene non abbia continuato a coltivare la mia passione per la recitazione, quella del teatro è rimasta sempre intatta e dopo aver seguito il corso sul teatro del Novecento con la professoressa Elizabeth Leake ho deciso di renderlo argomento della mia tesi di dottorato.

Inizialmente, il mio intento era quello di scrivere una tesi monografica su Luigi Antonelli<sup>1</sup>, un brillante autore abruzzese di teatro lirico- fantastico seppure dimenticato dai critici, ma dopo aver iniziato le mie ricerche, mi sono resa conto che una tesi tematica sarebbe stata di maggior interesse sia per me che per i miei lettori. L'argomento principale è la frammentazione dell'individuo, del linguaggio e della società nella produzione teatrale di Luigi Antonelli, Luigi Pirandello e i grotteschi (Luigi Chiarelli, Massimo Bontempelli, Piermaria Rosso di San Secondo, Enrico Cavacchioli, Fausto Maria Martini e Alessandro Varaldo) che hanno scritto e operato agli inizi del ventesimo secolo. Dopo aver constatato l'inesistenza di uno scritto che analizzasse l'influenza della crisi storica e sociale di inizio secolo sulla produzione teatrale di questo periodo, ho

pensato ad uno studio che potesse colmare questa lacuna critica. In particolare, leggendo numerosi testi sulla “storia del teatro del Novecento” scritti da Antonini, Antonucci, Apollonio, Calendoli, D’Amico, Ferrante, Gori, Gobetti, Livio, Pullini, Puppa, Tilgher, Verdone, mi sono resa conto del giudizio negativo nei confronti degli autori etichettati come grotteschi. In generale, la critica ha sempre riconosciuto Pirandello come portavoce della crisi di inizio secolo e dei grotteschi come mere sue ripetizioni, ma il mio lavoro vuole dimostrare che anche i grotteschi (così denigrati dalla critica<sup>2</sup>) concorrono a comunicare il clima dissonante di inizio secolo, tante volte anticipando alcuni temi tipici pirandelliani. L’unico studioso che vanta il merito di aver tradotto, analizzato e rivalutato le opere di alcuni autori grotteschi (Antonelli, Chiarelli e Cavacchioli) è il professore Micheal Vena, nel suo testo *Italian Grotesque Theater*, un lavoro di imprescindibile importanza per gli studi del teatro del primo Novecento a cui faccio riferimento nel primo capitolo. Gli studiosi Armando Arduino e Giorgio Luti fanno riferimento ai grotteschi nella loro *Storia letterario d’Italia*, e affermano che:

Le opere teatrali di Chiarelli, di Rosso, di Antonelli, di Cavacchioli, di qualche altro autore oltre a Pirandello, che solo dopo la piena “rivelazione” dei *Sei Personaggi* nel ’21, si staglia autonomamente al di sopra degli altri nella considerazione dei contemporanei, appaiono come “teatro, nel fondo antisociale e anarchico”, espressione della caduta dei valori borghesi, giunta al suo culmine con la guerra, e fenomeno di un’arte in “decomposizione” capace tuttavia, di smantellare dall’interno, a forza d’ironia corrosiva, i vecchi “sublimi” dell’età positivista e le strutture formali con cui essi si erano concretizzati nella realtà del copione drammatico e della scena.<sup>3</sup>

Loro malgrado, Arduino e Luti, non accennano al fatto che Antonelli ha anticipato la tecnica rivoluzionaria del *teatro nel teatro*, erroneamente attribuito a Pirandello dai critici. Infatti, l’atto unico *C’è qualcuno al cancello*, apparso sulla *Lettura* nell’agosto 1920 è ambientato in un teatro dove una Compagnia di attori, presente l’Autore e il



Direttore, sta provando un classico dramma borghese a triangolo (marito, moglie, amante), idea affine ai *Sei Personaggi* di Pirandello del 1921! In questa prospettiva, come si vede, la situazione non solo cambia di molto, ma è addirittura rovesciata. Si vuol dire che l'effetto creato dalla Compagnia di comici, con tanto di autore e direttore di scena, che provano sul palcoscenico e l'intersezione dei piani narrativi (la storia rappresentata in prova e il continuo interferire della realtà attraverso gli attori consapevoli) è già di Antonelli prima che di Pirandello. Il primo studioso ad aver messo in evidenza questo rapporto cronologico controverso (e dimenticato) è stato Gianni Oliva nel suo articolo "Sul Pirandellismo di Antonelli."<sup>4</sup> Secondo il critico, le risposdenze fra i *Sei personaggi* e *C'è qualcuno al cancello* sono troppo vistose e mostrano una presupposta influenza della lettura dell'atto unico antonelliano da parte di Pirandello. Oliva scrive che:

È difficile affermarlo, anche se gli echi sono evidenti, tanto più che il commediografo abruzzese era "magna pars" in quel gruppo di giovani scrittori capitati a Roma nel primo dopoguerra e che Pirandello frequentava assiduamente come maestro e amico nella redazione del *Messaggero della Domenica* (o *Messaggero Verde*), un giornale che faceva capo al conterraneo Rosso di San Secondo.<sup>5</sup>

Giudice ipotizza che gli incontri con questi giovani avventurosi danno a Pirandello il coraggio di rompere con le forme e gli schemi tradizionali e aggiunge che difficilmente, da solo, sarebbe stato capace di compiere tali rivoluzioni sceniche.<sup>6</sup> È importante sottolineare che Antonelli segue da vicino l'elaborazione dei *Sei Personaggi* in qualità di amico e recensore del maestro (Antonelli infatti ha scritto una biografia di Pirandello dal titolo, *Maschera Nuda di Pirandello*, pubblicata nel 1937) e non ne ha mai rivendicata alcuna priorità di invenzione. Secondo Oliva, non bisogna meravigliarsi di tale comportamento di Antonelli se si pensa al rapporto di stima ed amicizia tra i due, alla devozione quasi filiale di Antonelli nei confronti di Pirandello. Si può ipotizzare che

dopo il flop della prima dei *Sei Personaggi*, lo scrittore abruzzese si sia guardato bene dal rivendicare la paternità della rivoluzione del meta teatro. Ciò nonostante, dall'accurata analisi linguistica e filologica dei due testi<sup>7</sup> è indubbio uno stretto rapporto di influenza del testo di Antonelli su quello di Pirandello e il compito dei critici moderni è quello di ristabilire le priorità cronologiche attraverso attente ricerche su questo spinoso argomento. Sebbene quanto detto susciti grande interesse, io mi occupo di diverse questioni nel presente lavoro e mi propongo di approfondire il tema della genesi del *teatro nel teatro* in una futura ricerca.

Tornando alle problematiche che emergono nella mia tesi e ai drammaturghi dell'epoca, è bene chiarire che gli scrittori così definiti grotteschi non costituiscono una scuola teatrale unitaria e un vero e proprio movimento; tuttavia Chiarelli, Antonelli e Rosso ammettono che esiste un elemento in comune, seppure in negativo, che lega la loro produzione: cioè il desiderio di liberarsi dalla necessità dei vecchi schemi e di rottura nei confronti della letteratura borghese verista. L'arte non è più riproduzione della realtà della quotidianità, ma del dubbio, dell'insicurezza che porta a mettere in discussione non solo la validità del mondo esterno, ma anche la compattezza del proprio io.

Partendo da questa premessa sugli autori grotteschi e sul clima di crisi e dissonanza che caratterizza l'inizio del ventesimo secolo, nei quattro capitoli della tesi analizzo come questa frammentazione influenzi la rappresentazione dell'uomo, del linguaggio, della società e della donna (protagonista delle pièce esaminate) dimostrando la persistenza di una continua dialettica tra situazione storica, sociale e produzione drammatica. Ogni capitolo presenta un taglio critico differente che meglio si adatta al particolare aspetto della frammentazione che affronto.

Nel primo capitolo analizzo le cause e gli effetti dello sgretolamento dell'individuo che identifico nella produzione teatrale dell'inizio del ventesimo secolo, servendomi di un taglio interpretativo psicanalitico e post-strutturalista. Gli scritti che informano questo capitolo sono: *1910 The Emancipation of Dissonance* di Thomas Harrison, *Scritti* (1966) di Lacan e *The Death of the Author* (1968) di Roland Barthes, *The Language of Psycho-Analysis* di LaPlanche J. e Pontalis J.-B. Grazie a questo approccio critico, dimostro che la crisi esistenziale e ontologica è radicata nel clima intellettuale del periodo analizzato e che costituisce l'humus nel quale operano e agiscono Luigi Pirandello, Luigi Antonelli e i grotteschi. Infatti, il primo Novecento è caratterizzato da numerosi eventi storici e sociali che smantellano l'assetto mondiale e l'equilibrio psicologico degli individui. La rovina apportata dalla guerra del 1914 causa la frantumazione di ideali e idealità, la perdita dei valori e la sfiducia nelle capacità umane di fronte ad eventi apocalittici. Inoltre, l'individuo viene bombardato da numerose scoperte scientifiche (Einstein, Plank, Bergson) che provocano il naufragio di tutte le certezze acquisite fino ad allora (con il Positivismo). Questo panorama storico e intellettuale dell'epoca, brevemente accennato, viene posto in rapporto dialettico con le opere analizzate in questo capitolo: *L'uomo che incontrò se stesso* (1918), *La bottega dei sogni* (1927), *La rosa dei venti* (1928) di Luigi Antonelli, *Così è (se vi pare)* (1917) e *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) di Luigi Pirandello, *La maschera e il volto* (1916) di Luigi Chiarelli, *Nostra Dea* (1927) e *Minnie la Candida* (1928) di Massimo Bontempelli. La figura dell'uomo, che emerge dalle opere analizzate, è quella di un individuo profondamente traumatizzato e frantumato, interiormente tormentato, che cerca di combattere ma, inutilmente, per conferire un senso alla propria vita e per superare i propri

traumi. Ma la sua lotta risulta inconcludente, e testimonia l'inevitabile condizione di solitudine dell'individuo moderno di fronte ai propri drammi.

Nel secondo capitolo, dimostro che il clima di profonda insoddisfazione e di decentramento storico e sociale influisce profondamente sulle scelte linguistiche di queste opere teatrali, determinandone precise decisioni sceniche e tematiche. Le opere analizzate in questo capitolo sono: *Incontro sentimentale* (1931), *Darei la mia vita* (1929), *Avventura sulla spiaggia* (1933), *Il barone di Corbò* (1929), *Bernardo L'Eremita* (1919) e *La casa a tre piani* (1924) di Luigi Antonelli, la novella *Il treno ha fischiato* (1914) di Luigi Pirandello e *Minnie la Candida* di Massimo Bontempelli. L'analisi delle opere è condotta alla luce delle teorie linguistiche post-strutturaliste di Derrida *La scrittura e la differenza* (1967), Lacan *Scritti* (1966) e Barthes *From Work to Text* (1971). La mia analisi conduce alla constatazione che la frammentazione linguistica analizzata in questo capitolo ha un duplice valore: negativo (come perdita del centro, dispersione, incomunicabilità) e positivo (come segno di libertà dalle convenzioni e dal mondo borghese.)

Il terzo capitolo, bipartito in "primo" e "secondo atto", definisce la modernità come una "possibile" e più plausibile causa scatenante del decentramento ontologico dell'individuo, della frammentazione della realtà borghese e del "disagio della civiltà", evidenti in alcune opere di Luigi Antonelli, Pier Maria Rosso di San Secondo e Luigi Pirandello. Le opere che esamino nel "primo atto" del capitolo sono: *L'uomo che vendette la propria testa* (1933) di Luigi Antonelli e *Marionette, Che passione!* (1917) di Pier Rosso Maria di San Secondo. Le *pièces* sopraccitate sono analizzate con un approccio critico sociologico e post-strutturalista che si avvale dei seguenti testi: *L'etica*

*protestante e lo spirito del capitalismo* (1905) di Max Weber, *Il disagio della civiltà* (1929) di Sigmund Freud e *Lenin and Philosophy* (1971) di Louis Althusser.

Nel “primo atto” del terzo capitolo giungo alla conclusione che i personaggi analizzati condividono una profonda sofferenza e insoddisfazione, scaturite dalla concomitanza della modernità con la tragica condizione ontologica insita in ogni individuo. Il proponimento del “secondo atto” del capitolo, è quello di trovare una risposta a questa condizione di estrema sofferenza umana, individuando alcuni testi che presentano lo stesso problema ma che cercano (con o senza successo) di offrire al lettore un’alternativa di salvezza al nichilismo dilagante nei due testi analizzati nel primo atto del terzo capitolo. Le opere che analizzo col medesimo approccio critico sociologico e post- strutturalista in questa parte del capitolo sono: *L’Isola delle scimmie* (1922), *La fiaba dei tre maghi* (1919) di Luigi Antonelli, e *La nuova colonia* (1926) di Luigi Pirandello. Il capitolo si conclude con la constatazione che, seppure la modernità abbia i suoi capi di imputazione, soprattutto la psiche umana è ascrivibile di tale condizione di sofferenza e disagio umano: il male è insito nell’ontologia, fa parte della natura umana e diventa quasi una malattia epidemica che travolge e investe tutti i personaggi.

Il quarto capitolo prende in esame le protagoniste di *Come tu mi vuoi* (1929) e *Trovarsi* (1932) di Luigi Pirandello, *La donna in vetrina* (1930) di Luigi Antonelli, *Nostra Dea* (1925) di Massimo Bontempelli con l’intento di denudare la logica intrinseca della loro frammentarietà. Le donne sono rappresentate come entità poliedriche le cui identità si moltiplicano a seconda degli sguardi maschili ottenendo una un’infinita rifrazione di esse. Il mio proposito è quello di svelare cosa si cela dietro la rappresentazione di queste donne senza identità, sdoppiate e frammentate. *Le piéce* di

Pirandello, Bontempelli e Antonelli sono analizzate con un approccio psicanalista e femminista che si avvale dei seguenti testi: Julia Kristeva *La Révolution du langage poétique* (1974), Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) e Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979). Dalle mie ricerche, concludo che le donne esaminate in questo capitolo sono raffigurate in un'ottica fallocentrica che le vede dipendenti dal volere e dai dettami maschili. A loro, non viene prospettata una vita possibile al di là del volere maschile anche se alcune di esse tentano di staccarsi dalla parte assegnata loro dagli uomini; tuttavia chi osa farlo deve pagare un alto prezzo: la solitudine e la consapevolezza del vuoto al di là del volere maschile.

I quattro aspetti della frammentarietà che analizzo in ciascun capitolo hanno l'intento generale di dimostrare che questo senso di insoddisfazione e di frustrazione intellettuale deriva indubbiamente dal clima dissonante dell'epoca, ma è anche una qualità ontologica, insita in ciascun individuo/intellettuale. La concomitanza dei due fattori (esterno/crisi storica e interno/insoddisfazione esistenziale) ha naturalmente dato vita all'ingente quantità di scritti teatrali di cui parlo nella mia tesi, che veicolano questo senso di sgretolamento personale e sociale. Ai grotteschi, è stato sempre rimproverato di aver messo a nudo la crisi e la disperazione esistenziale e di non aver trovato una risposta esauriente e soddisfacente a tale disfacimento, di aver attuato una sterile rivolta contro il passato. Tuttavia, i critici hanno dimenticato o hanno ignorato il messaggio lasciatoci da Gaspare, un personaggio antonelliano nella sua opera *La Fiaba dei Tre Maghi*: "Credo che il nostro torto fu, lasciando la patria, di voler alimentare continuamente la nostra avidità insaziabile senza avere il tempo di guardare in alto. Se l'avessimo fatto ci saremmo accorti, per esempio, che esistono le stelle. Invece si può dire che non ne

abbiamo mai saputo nulla!” Il mago della poesia si compiace di questa brillante intuizione di Gaspare e può finalmente guidare i personaggi alla comprensione del mistero della vita. Infatti, il mago della poesia riesce a far capire gli uomini che, al di là delle sofferenze umane e del male, ci sono le stelle, l’illusione: l’unico sforzo che deve fare l’uomo è quello di “guardare in alto”. Constatata l’impossibilità di superare razionalmente la consapevolezza della tragedia e dello sgretolamento esistenziale, il mago invita gli altri personaggi della pièce a contemplare il mistero che ci offre la realtà e che solo i poeti riescono a decifrare e riconoscere.

Il nostro spirito consiste di frammenti, o meglio, di elementi distinti, più o meno in rapporto tra loro, i quali si possono disgregare e ricomporre in un nuovo aggregamento, così che ne risulti una nuova personalità, che pur fuori dalla coscienza dell'io normale, ha una propria coscienza a parte, indipendente, la quale si manifesta viva e in atto, oscurandosi la coscienza normale, o anche coesistendo con questa, nei casi di vero e proprio sdoppiamento dell'io. [...] Talché veramente può dirsi che due persone vivono, agiscono a un tempo, ciascuna per proprio conto, nel medesimo individuo.<sup>8</sup>

## **Primo capitolo**

### **La frammentazione storica ed esistenziale**

Questo capitolo affronta il tema della frammentazione e decentramento esistenziale nella trilogia teatrale di Luigi Antonelli. Le opere, che lui definisce “avventure fantastiche”, per differenziarsi dal teatro realistico- verista della fine dell’ottocento e dalle avanguardie dell’inizio del novecento, sono messe in relazione ad alcune opere di Pirandello, di Chiarelli e Bontempelli. Le pièce prese in analisi sono: *L'uomo che incontrò se stesso* (1918), *La bottega dei sogni* (1927), *La rosa dei venti* (1928) di Luigi Antonelli, *Così è (se vi pare)* (1917) e *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) di Luigi Pirandello, *La maschera e il volto* (1916) di Luigi Chiarelli, *Nostra Dea* (1927) e *Minnie la Candida* (1928) di Massimo Bontempelli. Il taglio interpretativo è psicanalitico e post-strutturalista e gli scritti che informano questo capitolo sono: *1910 The Emancipation of Dissonance* di Thomas Harrison, *Scritti* (1966) di Lacan e *The Death of the Author* (1968) di Roland Barthes, *The Language of Psycho-Analysis* di LaPlanche J. e Pontalis J.-B.

L’intento del capitolo è di argomentare le cause e gli effetti della frammentazione dell’individuo e di applicarle alla produzione teatrale dell’inizio del ventesimo secolo.

Con questo procedimento, voglio dimostrare che la crisi esistenziale e ontologica è



radicata nel clima intellettuale del periodo analizzato e ne costituisce l'humus nel quale operano e agiscono Luigi Pirandello, Luigi Antonelli e i grotteschi.

Prima di analizzare dettagliatamente le opere sopraccitate, traccio un breve excursus sulla situazione storica e sociale del primo novecento, sul clima di crisi e precarietà che influenza enormemente la produzione artistica del tempo. Il primo Novecento è caratterizzato da numerosi eventi storici e sociali che smantellano l'assetto mondiale e l'equilibrio psicologico degli individui. La rovina apportata dalla guerra del 1914 causa la frantumazione di ideali e idealità, la perdita dei valori e la sfiducia nelle capacità umane di fronte a eventi apocalittici. Alla situazione storica si affiancano studi e scoperte ideologiche che aggravano la posizione dell'uomo e le sue certezze. Alla frammentazione dell'individuo contribuiscono le scoperte scientifiche di Einstein e Plank: la teoria della relatività elaborata da Einstein e la teoria dei "quanti" elaborata da Plank pongono in crisi la fisica newtoniana e una concezione unitaria e oggettiva dell'universo. Nello stesso tempo anche le scienze sociologiche (Max Weber), la nuova scienza psicologica che Freud chiama psicanalisi e la filosofia del linguaggio (Wittgenstein) sottolineano l'elemento della relatività nella conoscenza e il carattere soggettivo e pragmatico della verità.

Nel 1905 un grande fisico tedesco, Albert Einstein, elabora la teoria della relatività ristretta, nella quale enuncia le leggi che correlano le misure di spazio e di tempo fatte da due osservazioni in moto uniforme l'uno rispetto all'altro. Tale teoria implica la distruzione della concezione di spazio e tempo come enti assoluti. Ciò non comporta affatto un atteggiamento nichilistico e nemmeno un relativismo assoluto: una certa oggettività è infatti garantita dalla coerenza delle leggi e dalle modalità d'approccio

in una situazione data. Con la formulazione della *relatività generale* (1916), Einstein rivoluzionò la teoria della gravitazione, sostituendo alla ipotesi newtoniana (un corpo genera un campo gravitazionale il quale attira altra materia) la propria teoria secondo la quale la materia modifica la geometria dello spazio circostante incurvandolo. La portata rivoluzionaria della nuova fisica novecentesca è stata confermata dallo stesso Max Plank che, nella sua autobiografia ha scritto: “una nuova verità scientifica non trionfa convincendo i suoi oppositori e facendo loro vedere luce, ma piuttosto perché i suoi oppositori alla fine muoiono e cresce una nuova generazione che è abituata ad essa.”<sup>9</sup>

Queste teorie scientifiche corrispondono alle trasformazioni che contemporaneamente coinvolgono l’immaginario e hanno, perciò, profonde conseguenze nella letteratura e nell’arte. Il tempo e lo spazio cessano di essere categorie oggettive per divenire categorie soggettive, relative al soggetto. Con la filosofia di Bergson e con la ricerca letteraria di Proust il tempo si trasforma: da misura oggettiva diventa manifestazione dell’interiorità del soggetto. Bergson mette in discussione la concezione canonica del tempo come una successione di istanti tutti uguali, uniformi con il tempo vissuto. Quest’ultimo è condensato nell’esperienza della coscienza ed è “durata”, unitaria e globale, qualitativa e non misurabile quantitativamente, né analizzabile e scomponibile in parti discrete. Anche il personaggio romanzesco ne esce trasformato. Il personaggio a tutto tondo, balzacchiano o manzoniano, non esiste più: subentra un personaggio disorganico, privo di identità e di coerenza, disarticolato in un pulviscolo di sensazioni: un personaggio fatto anch’esso – ha osservato Debenedetti <sup>10</sup> – di particelle discontinue, così come viene immaginato l’universo della nuova fisica novecentesca.

In campo linguistico, Ferdinand De Saussure nel suo *Corso di Linguistica generale* (1910-1911) destabilizza la sacralità e la stabilità del segno linguistico scindendolo in significante e significato e afferma che tra le due componenti vige una relazione di arbitrarietà.

Grande l'influenza sull'immaginario, sulla letteratura e sull'arte ebbe anche lo studio dell'inconscio fatto dal medico viennese, Sigmund Freud, l'inventore della psicanalisi con il suo scritto del 1901, *L'interpretazione dei sogni*. L'identità individuale e il concetto stesso di integrità del soggetto entrano in crisi. L'uomo appare nel profondo diviso fra una zona inconscia, che emerge nei sogni, nelle nevrosi, nei lapsus e in cui dominano pulsioni, per lo più rimosse, di cui non è cosciente, e una zona consapevole, in cui valgono la ragione e la volontà. Queste ultime risultano di necessità limitate e condizionate. Ciò comporta ovviamente una problematizzazione del concetto di verità e una sottolineatura nei limiti della ragione umana.

Proseguendo nell'analisi della psiche umana, Freud giunge alla scoperta dell'esistenza di vari stadi, o strati, nella coscienza: l'*Io*, che comprende l'attività cosciente del soggetto e il preconcio, costituito da elementi latenti facilmente recuperabili alla coscienza; l'*Es*, che rappresenta la parte inconscia in cui si mescolano gli impulsi irrazionali, i desideri repressi e inconsapevoli, gli istinti, le paure ecc.; e il *Super-io*, stadio che interseca sia una parte della coscienza (la morale, il dovere, le necessità) sia, e in misura maggiore, la sfera dell'inconscio, in cui si annidano le proibizioni, le inibizioni, le regole di comportamento ecc., interiorizzate dall'individuo durante la sua vita. "Un'azione dell'io – egli affermava – è corretta allorché soddisfa contemporaneamente le esigenze dell'*es*, del *super-io* e della realtà<sup>11</sup>". La ricerca di un

equilibrio fra spinte opposte e fra contraddizioni laceranti è dovuta anche al contrasto fra principio di realtà (le norme morali, sociali e civili della realtà esterna al soggetto) e principio di piacere (l'esigenza individuale di affermazione, di soddisfazione e di godimento), fra la repressione sociale, che opera la rimozione dei desideri, e la spinta delle pulsioni individuali. Insomma, la vita psichica è vista come un campo aperto di tensioni. Ciò pone fine sia alla concezione classica dell'individuo come totalità compatta e integra, e sia quella romantica che vede nell'anima il luogo dell'autenticità, della sanità e della bontà (la parte inconscia della psiche è invece per Freud, il luogo dei desideri, dell'egoistica volontà di potenza e di godimento). Inoltre, la scoperta della vita dei sogni, dell'onirismo, della logica simbolica dell'inconscio ebbe un'influenza decisiva sulle arti, sulle tecniche romanzesche del "flusso di coscienza" (con cui Joyce cerca di rappresentare direttamente i movimenti dell'inconscio e gli accostamenti analogici dei suoi procedimenti) e sulla scrittura automatica del Surrealismo. Anche in Italia, *La coscienza di Zeno* di Svevo non sarebbe stata possibile senza la conoscenza della psicoanalisi.

Altro elemento storico che contribuisce alla frammentazione esistenziale è la prima guerra mondiale. La denominazione di "Grande Guerra" implica già la coscienza di un mutamento rispetto ai precedenti conflitti. Ora la guerra tende a divenire "totale", a interessare un gran numero di nazioni non solo europee, a investire ogni campo, a estendersi alla popolazione civile, a essere combattuta anche sul terreno dell'economia e dell'alimentazione, della propaganda e delle comunicazioni di massa. Inoltre, essa si svolge ormai con le armi della tecnologia, con il telefono, la radio, gli aerei, gli autocarri per il trasporto rapido delle truppe. Perde ogni carattere eroico ed individuale, e diventa

guerra di masse anonime e spersonalizzate, mandate al macello in offensive frontali nel primo periodo della guerra, poi costrette a vivere inchiodate per mesi nel fango delle trincee in tutta la fase centrale del conflitto. La delusione degli intellettuali, che vi parteciparono come ufficiali e che vi avevano spesso cercato un motivo di riscatto e di rivincita personale, fu cocente. In guerra ritrovavano la stessa vita anonima e di massa che la modernità aveva fatto loro conoscere nelle città. La realtà infatti si presenta sempre più estranea e insensata, cosicché diventa più difficile vedere nei singoli particolari un significato universale. La condizione di angoscia tende a diventare permanente. Se l'Ottocento è il secolo del dolore, il Novecento è il secolo dell'ansia e dell'angoscia. Il dolore presuppone un coinvolgimento consapevole dell'individuo nella sua interezza e la coscienza delle cause, precise e determinate, che lo provocano; l'angoscia implica invece una situazione di disagio e di malessere continui e imprecisati, una condizione nevrotica di depressione e di ansia i cui motivi restano inconsci.

I personaggi di Antonelli ereditano questo tipo di uomo, sopravvissuto ad un evento storico disastroso, in bilico tra suicidio e pazzia, fortemente apparentato agli scrittori e artisti di inizio secolo di cui parla Thomas Harrison nel suo testo *1910: The Emancipation of Dissonance* (1996). Harrison attesta che il passaggio della cometa di Halley del maggio 1910 evoca profonde ansie e coincide con la crescita di suicidi tra la gioventù astro-ungarica: Anna Pulitzer (amica dello scrittore Scipio Slataper), Carlo Michelstaedter, Sabina Spielrein, l'amante di Carl Jung. Questo periodo, immediatamente precedente alla grande guerra, è caratterizzato dall'idealismo nichilista che non costituisce l'isolata filosofia di un gruppo di giovani studiosi, ma l'humus che nutre un'intera generazione di intellettuali. Arnold Schoenberg aveva scritto, nel suo testo

*Theory of Harmony* (1910), che questo periodo testimonia l' "emancipation of dissonance", ossia la rottura dell'ordine, dell'armonia, della forma (che erano stati fino ad allora al centro della storia e dell'estetica) che viene esplicitata nella sua musica atonale. Nel suo testo, Harrison scrive che: "To emancipate dissonance signifies revealing the illusion and the impossibility of systematic knowledge and univocal answers; it meant ultimately to unmask the limitations of rigid, categorical thinking."<sup>12</sup>

Harrison attesta che la condizione disperata di inizio secolo può essere attribuita ad un senso di insufficienza dell'esistenza che nasce dal disagio etico e metafisico, ossia dalla consapevolezza della mancanza di senso. Lo scrittore afferma:

There no longer exists any measure for the "measure of all things." Subjectivity, the only true content of objective experience, proves to be the ultimate bastion of otherness, the absolutely self-alienated object. The ideal of self-expression leads directly to suicide. But in this death begin ethics and aesthetics.<sup>13</sup>

Il personaggio di Luigi Antonelli avverte questo senso di disagio esistenziale e sente che le circostanze della vita e della storia gravano enormemente sulla sua psiche. Il Mattia Pascal pirandelliano può essere considerato il progenitore dei personaggi antonelliani e degli altri autori grotteschi<sup>14</sup>, colui che ha forgiato e anticipato Luciano, in *L'uomo che incontrò se stesso* (1918), Evaristo, in *La rosa dei venti* (1928) e Rossel ne *La bottega dei sogni* (1927)<sup>15</sup>.

Prima di passare all'analisi delle opere antonelliane, è bene fare un breve excursus critico sulla corrente letteraria del grottesco che ha inglobato in sé ed espresso artisticamente il clima di profonda crisi ed insoddisfazione che caratterizza questo periodo. Il grottesco si apre nel momento in cui si chiude l'esperienza futurista con la "regolarizzazione" della produzione di Marinetti e compagni. Per meglio intendere l'importanza critica di questo "movimento letterale", riporto di seguito alcuni giudizi sul

grottesco di alcuni famosi studiosi del teatro del novecento. Lo scrittore Luigi Ferrante, nel suo testo *Teatro Italiano Grottesco*, afferma che: “Il grottesco nasce dal comico e dal drammatico, ossia dal comico che ha radici nella malinconia, nel dolore e pur provoca il riso, è perciò forma consapevole che rivela, sotto all’oggetto del ridicolo, un fondo degno della pietà e della pena, aspra o lieve.”<sup>16</sup>

Mario Verdone scrive che il teatro grottesco “è caratterizzato da uno sconcertante urto di contrari, di tragico e di comico, in cui la realtà si scontra e si contamina e si adorna di fantasia.”<sup>17</sup> Adriano Tilgher, in *Studi sul teatro contemporaneo*, attesta che “l’intuizione drammatica del teatro italiano del grottesco, s’impenna tutta sulla lotta fra le costruzioni sotto di cui, in buona o in male fede, la vita si maschera e si nasconde, e la spontaneità dell’istinto vitale che contro di quelle di volta in volta si riafferma.”<sup>18</sup>

Guido Ruberti, in *Storia del teatro contemporaneo* sostiene che:

il grottesco trova origine in uno stato di smarrimento intellettuale. L’uomo, l’artista, sente tutta la nullità e l’assurdità dei valori convenzionali finora attribuiti alla vita e non sapendo farne tabula rasa, ne ride atrocemente, spasmodicamente, godendo, anzi, ad invelenire la piaga da se stesso creata, con la lama implacabile. È un pessimismo ancora più nero di quello dei positivisti, in quanto si esalta di se stesso e chiama a raccolta tutte le suggestioni della fantasia per meglio colorire l’abisso in cui si dibatte.<sup>19</sup>

Lo studioso Gigi Livio sostiene che la data di nascita del teatro grottesco è concordemente fissata nel 29 maggio 1916, in occasione della prima di *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli. Il successo fu strepitoso in quasi tutte le città d’Italia. Quest’opera teatrale può considerarsi il “manifesto” dei grotteschi; è, infatti, basato sulla rappresentazione di un caso paradossale, giocato sulle affermazioni verbali più che sui fatti, a dimostrazione dell’insolubile contrasto tra maschera (“il complesso di atteggiamenti esteriori che gli uomini assumono sotto lo stimolo della realtà sociale che li

circonda”, secondo la definizione gramsciana) e il volto (le ragioni del cuore e dell’istinto). In *Teatro Italiano Grottesco*, Luigi Ferrante sostiene che:

La *Maschera e il volto* è la parodia della coerenza e, di più, la grottesca rivelazione di una frattura, ormai insanabile, tra i principi e le azioni, i precetti d’una inesistente moralità e il comportamento morale, tra il diritto umano e la responsabilità. Anche l’ambiguità tra la sincerità e la buona fede, cara al comico, è amara.<sup>20</sup>

La vicenda ripropone il classico triangolo adulterino; dopo la scoperta del tradimento, il marito Paolo non uccide la moglie Savina, ma le impone di scomparire e si accusa del presunto omicidio per salvarsi dal ridicolo del marito che perdona il tradimento. La corrotta morale del tempo agevola la sua assoluzione, ma Savina, pentita e riaccesa d’amore torna di nascosto per riconquistare Paolo. Il marito la perdona e lo spettacolo grottesco si chiude sulla paradossale fuga dei due coniugi che, per coronare il loro amore, devono allontanarsi dalla società e dalle sue convenzioni che preferiscono un Paolo omicida della moglie adultera ad uno pietoso e amorevole. Con questa opera, c’è il ritorno al sentimento e cioè alla natura, all’istinto. Il merito dell’opera è quello di aver teso, fino al limite estremo di rottura, una tematica propria del teatro borghese, la capovolge nel grottesco, ne sposta il tono di lettura. Il protagonista Paolo è un classico esempio di uomo in preda all’ansia, al decentramento e all’isolamento, apparentato ai personaggi antonelliani; Paolo vive un profondo e lacerante conflitto interiore ed è consapevole che se si rinuncia alla maschera sociale, si rischia di perdere tutto quello che si ha e che si è diventati. Tuttavia, alla fine del dramma, se la strappa e rivela quello che il suo volto grida e anela, l’amore di Savina. Le battute finali ci lasciano comunque incerti sul futuro dei due. Paolo dice:

PAOLO: [...] C’è poco da decidere; bisogna scappare, e subito ... Scappare come due furfanti qualunque! ... Bisogna fare presto, presto! ... In galera? ... Non l’avranno questo gusto! ... Ah, no! ... Io non voglio più rendere conto a nessuno della mia vita, alla società, agli amici, alla legge, niente, basta; voglio diventare ...<sup>21</sup>



Chiarelli lascia al lettore la prerogativa di terminare la battuta di Paolo, che sebbene abbia ritrovato l'amore della moglie, deve rinunciare alla sua esistenza sociale. La figura di uomo che emerge dalla lettura di quest'opera è simile a quella di Antonelli, ossia quella di un essere frammentato e dimidiato, consapevole di aver perduto per sempre ed irrimediabilmente la sua unità, alla ricerca di qualcosa di stabile che possa soddisfare la sua domanda di felicità..

Infatti, Luciano, il protagonista dell'avventura fantastica<sup>22</sup> *L'uomo che incontrò se stesso*, (il dramma più noto dello scrittore abruzzese) è un personaggio disilluso e profondamente traumatizzato, che Harrison potrebbe definire “dissonante” poiché l'armonia del suo essere è stata turbata da alcuni avvenimenti accaduti negli anni passati. Venti anni prima, infatti, ha ritrovato l'amata moglie Sonia, sepolta dopo un terremoto<sup>23</sup>, in una posa agghiacciante: a letto con l'amante, nonché suo migliore amico, Rambaldo. Luciano non riesce a darsi pace dell'accaduto ed inizia un viaggio in mare che termina venti anni dopo, quando viene ritrovato sulle sponde di un'isola:

Poi un altro giorno – o una notte – un siluro a punta di scoglio o altro disastro del genere affonda il bastimento. Ho il ricordo di un grande urto, e qui c'è una lacuna nella mia memoria ... una lacuna terribile ... finché ho l'impressione di un lento risveglio ... Sento di immergermi in questo risveglio mentre mi ritrovo disteso in una barca guidata da due rematori . Ed eccomi qui.<sup>24</sup>

Questo passo ha una certa rilevanza se contestualizzato agli inizi del novecento caratterizzato dagli studi sul tempo e sullo spazio di Bergson e Proust (di cui ho accennato nell'introduzione). Già la scelta della barca come mezzo di trasporto comunica l'incertezza della destinazione, del tempo percorso, dell'arrivo stesso se pensiamo all'altissima possibilità di naufragio. A conferma delle teorie di Bergson, siamo di fronte

ad un movimento circolare, soggettivo più che lineare e oggettivo. Sembra quasi che si tratti di un viaggio che avviene nella psiche dell'individuo e che mira alla ricoperta del sé e che non si cura della destinazione concreta e dell'approdo finale (poiché la psiche è inconoscibile secondo gli studi di Freud).

Tuttavia il viaggio di Luciano trova una destinazione (seppure misteriosa) che si identifica in un'isola appartenuta ad uno strano personaggio di nome Climt, uno “scienziato -stregone di tipo faustiano”<sup>25</sup>, che, con la sua scienza, ha strappato il segreto dell'immortalità agli uomini e si è ritirato in quel posto dove poter praticare le sue arti magiche, lontano dalla gente comune (è da sottolineare che Luciano viene traghettato incosciente sull'isola dopo il naufragio della sua barca). Climt confida a Luciano di conoscere il metodo per farlo riconciliare con il suo dramma, permettendo l'incontro prodigioso di Luciano maturo, rinominato Gregory, con il suo sé venticinquenne. Climt afferma nel primo atto:

CLIMT: [...] Farò per voi una cosa che non ho ancora fatto per nessuno ... Se voi riuscirete a ricondurre la vostra giovinezza nella via di quella saggezza che avete acquistata con la vostra esperienza; se riuscirete insomma a salvarla dall'errore che la precipitò nella tragedia, io ristabilirò la perfetta identità tra voi e il vostro “io” di vent'anni fa, e voi riavrete la vostra donna per sempre. Cancellerò il dramma materialmente risalendo il corso del tempo e per conseguenza lo cancellerò dal vostro ricordo. Però amico mio, bisogna che voi riusciate!<sup>26</sup>

Jean LaPlanche e Jean-Bertrand Pontalis<sup>27</sup> chiamerebbero tale proposta una “acting out” del trauma represso al fine di raggiungere un “working-through”, ossia una catarsi finale.

Secondo il loro studio raccolto nel testo, *The Language of Psycho-Analysis* (1973), l'

“acting out” è:

An action in which the subject, in the grip of his unconscious wishes and phantasies, relives these in the present with a sensation of immediacy which is heightened by his refusal to recognize their source and their repetitive character.<sup>28</sup>

Invece, il “working through” è “a sort of psychological work which allows the subject to accept certain repressed elements.”<sup>29</sup> Volendo imporre tale metodo alla condizione psicologica di Luciano, il personaggio potrebbe ipoteticamente superare il proprio trauma grazie alla rivisitazione di esso tramite l’incontro prodigioso con il sé venticinquenne. Tale metodo catarchico, tuttavia, non ha successo e Luciano si rende conto che non gli è consentito modificare il corso del passato perché l’uomo è sordo alla verità e nega l’evidenza al fine di salvaguardare il proprio piccolo mondo incontaminato di certezze. Climt, inoltre, che si era presentato come un “transcendental signifier” in quanto sembrava fungere da punto di riferimento verso la verità<sup>30</sup>, tradisce le aspettative e abbandona Luciano, proprio nel momento di più profonda disperazione e impotenza di fronte alla sua impossibilità di ricostruirsi il passato e di superare il trauma. Il climax del dramma viene raggiunto alla fine del secondo atto quando i due Luciano si ritrovano soli sulla scena, come davanti ad uno specchio e non riuscendo a comunicare, si imbattono in un alterco pieno di odio:

GREGORY (*Luciano vecchio*): Ma tu non sai, disgraziato, che sei proprio tu che mi fai una grandissima pietà ...

LUCIANO (*con violenza*): Io invece ti odio! Ti odio! Sei il primo uomo che sento di odiare! Ti odio con tutte le mie forze e te lo dico con tutta la ribellione dei miei vent’anni! Sei il primo uomo che odio perché sei il primo che ha osato gettare un’ombra cattiva sulla mia vita! E non so perché non ti metta le mani addosso! Probabilmente perché mi hai comunicato qualche cosa della tua vigliaccheria. Ma vattene, vattene!<sup>31</sup>

L’uomo di Antonelli è un essere profondamente fragile, uno *split-subject* lacaniano<sup>32</sup>, che ha testimoniato il crollo delle certezze e che non riesce a riassemblare i pezzi della sua psiche frantumata. È anche, e soprattutto, un uomo che ha subito dei traumi profondi e che non riesce a riconciliarli nella coscienza. Il concetto di trauma può essere compreso meglio, utilizzando la definizione di Michelle Balaev, nel suo articolo “Trends in literary

trauma theory”: “Trauma, in my analysis, refers to a person's emotional response to an overwhelming event that disrupts previous ideas of an individual's sense of self and the standards by which one evaluates society.”<sup>33</sup>

Nel caso di Luciano, l’evento che ha provocato il trauma è indubbiamente individuabile nel terremoto e nella scoperta dell’adulterio della moglie con il suo migliore amico. Per meglio comprendere il significato del trauma di Luciano, è bene fare riferimento alla definizione di trauma elaborata da un’altra studiosa dell’argomento, Cathy Caruth, nel suo testo *Unclaimed Experience*: “the experience of a trauma repeats itself, exactly and unremittingly, through the unknowing acts of the survivor and against his very will.”<sup>34</sup> La scrittrice ricorda che etimologicamente la parola “trauma” significa una ferita inferta sul corpo e che Freud la estende semanticamente anche alla mente. Tuttavia, le ferite mentali non si rimarginano e scompaiono come quelle del corpo, ma si ripetono e continuano a tormentare (sanguinare) indefinitamente. Caruth afferma:

Trauma seems to be more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth cannot be linked to that it is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language.<sup>35</sup>

La ferita traumatica di cui parla la Caruth è simile a quella che tormenta Luciano e che continua a sanguinare da vent’anni, causata dalla visione della scena adultera. Al fine di rimarginare la ferita e superare il trauma, Luciano intraprende un viaggio lunghissimo in mare che può essere considerato un percorso a ritroso nell’inconscio, alla ricerca dei propri traumi repressi e Climt, il padrone dell’isola, che simboleggia l’inconscio, diventa così il terapeuta, il significante trascendente, colui che agevola *l’acting out* del represso. Ma la “talking cure” si rivela inconcludente perché colui che permette il prodigio di far

rivivere il passato a Luciano delude le aspettative. Dopo aver permesso l'incontro di Luciano con il sé giovane e con la moglie, si ritira dietro le quinte e assiste passivamente alla rappresentazione di secondo grado di una commedia borghese. Potrebbe agire e aiutare Luciano giovane a non commettere lo stesso errore che ha spinto la moglie all'adulterio, ma non lo fa. Luciano, vecchio, resta solo davanti a se stesso giovane, davanti alla sua immagine dimidiata e non riesce a comunicare, riesce solo a creare malintesi. Lo studioso del teatro grottesco, Micheal Vena<sup>36</sup>, nell'introduzione del suo testo *Italian Grottesque Theater*, ribadisce eloquentemente l'inconoscibilità diretta della natura umana da parte del soggetto:

By now Climt's objective has been accomplished; allowing Gregory to relieve his life was like placing him in front of a mirror: The "real" identity of the self cannot be seen directly but is instead indirectly reflected through an other.<sup>37</sup>

Pertanto, il processo gnoseologico fallisce, Luciano vecchio non ritrova il sé, che aveva smarrito dopo il trauma, non si identifica con il sé giovane e, dopo una risata isterica e disperata, stramazza al suolo. Questa è la didascalia che chiude il terzo atto:

(Un terribile riso, a due riprese, lo agita mentre è in piedi, fermo, dinanzi al pubblico. Poi, come atterrito dalla sua crisi, cade al suolo. E il suo beffardo sghignazzare si cambia in un singhiozzo disperato. Appena comincia a singhiozzare cala il sipario.)<sup>38</sup>

Questo "terribile riso" si può interpretare prendendo in esame la definizione offerta da Bergson nel suo saggio *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900). Bergson vede il riso come una sorta di "castigo sociale" con cui la comunità (intesa come specie) individua, respinge e corregge una serie di comportamenti percepiti come contrari allo 'slancio vitale' con cui si identifica la vita stessa. È questo impulso spontaneo, stimolo ad una continua evoluzione creatrice, a permettere il superamento, in forme sempre nuove

ed originali, degli ostacoli che si incontrano; in questo senso, il riso corregge quei comportamenti che metterebbero in pericolo la sopravvivenza della specie.

Nel caso di Luciano, il riso finale permette di liberare l'energia psichica accumulata durante l'incontro prodigioso, ma infruttuoso, con il sé giovane, con la moglie e il suo migliore amico e di superare una fase di impasse psicologico che l'avrebbe potuto portare al suicidio o alla pazzia. Il riso può anche essere interpretato come una reazione istintiva alla percezione dello "strappo del cielo di carta". Anselmo Paleari, amico di Adriano Meis in *Il fu Mattia Pascal* (1904), in un passo famosissimo del romanzo dice: "Se nel momento culminante [dell'Elettra, quando] Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta [del palcoscenico] che cosa avverrebbe?"<sup>39</sup> Adriano Meis riflette su questa domanda, e poi conclude con parole che hanno questo senso: finché non si apre il cielo di carta sugli uomini-marionette che recitano lo spettacolo della vita, tutto sembra funzionare bene, ma se il cielo si strappa, ci si accorge che esso era di carta, e se il cielo è di carta, tutto diventa di carta; ci si accorge che la vita è falsa, che ogni nostra passione non ha ragione di essere, noi rimaniamo di fronte ad una sagoma vuota della vita. Il momento in cui si strappa il cielo di carta è quello della rivelazione del nonsenso della vita, dell'alienazione dell'uomo da esso e, di fronte a questa tragedia, l'uomo reagisce ridendo.

È curioso notare che l'anno precedente alla prima rappresentazione dell'*Uomo che incontrò se stesso*, nel 1917, Pirandello aveva scritto *Così è (se vi pare)*, una pièce profondamente differente da quella di Antonelli, ma accomunata a quella da un aspetto considerevole: una sonora risata che conclude l'opera. Lamberto Laudisi (il *raisonneur*

della pièce teatrale e portavoce dell'autore stesso) è colui che ha capito il gioco e che sa che la verità non risiede né nelle parole del signor Ponza, né in quelle della signora Frola, perché nella sua visione regna il relativismo gnoseologico. Le battute di Laudisi, poste ad inizio commedia, costituiscono un'introduzione fatta dall'autore stesso per chiarire quale sia il punto cruciale di tutta la vicenda:

LAUDISI: [...] Io sono realmente come mi vede lei. — Ma ciò non toglie, cara signora mia, che io non sia anche realmente come mi vede suo marito, mia sorella, mia nipote e la signora qua — ... Vi vedo affannati a cercar di sapere chi sono gli altri e le cose come sono, quasi che gli altri e le cose per se stessi fossero così o così.<sup>40</sup>

La battuta finale della figlia della signora Ponza “Io sono colei che mi si crede” attesta che, per Pirandello, l'uomo non ha una propria essenza *a priori*, ma diventa una persona solo sotto lo sguardo degli altri, assumendo tanti ruoli e tante maschere, quante sono le persone che lo vedono. La risata di Laudisi, che sigilla la fine di ogni atto, è paragonabile a quella di Luciano; solo con essa i personaggi possono accettare il relativismo gnoseologico, la limitatezza umana e l'assurdità dell'esistenza. Leone De Castris scrive nella sua *Storia di Pirandello* che questo riso è una “smorfia tragica di un dolore che lo coinvolge” e precisa di Laudisi:

[...] immerso nel dramma di chi è sconvolto dal crollo relativistico delle proprie certezze, dei propri idoli gnoseologici, sta Laudisi, che tenta invano di spiegare la grottesca inconsistenza dei fatti e dei certificati che li sanciscono. La verità non esiste, esiste la sua vanificazione nel relativo della vita, la molteplicità e la frantumazione dell'io e del suo oggetto conoscitivo.<sup>41</sup>

L'uomo di Antonelli non ha però capito il gioco come quello pirandelliano non gode dello stesso distacco ironico e cinico di un Laudisi o di un Leone Gala<sup>42</sup>; lui è interiormente tormentato ed è ancora alla ricerca di attribuire un senso a quello che è accaduto, al suo trauma, all'adulterio di cui è stato testimone. Non si accontenta di

filosofare sulle sue vicende tragiche, a lui non basta svuotare la sua coscienza delle passioni, vuole agire per trovare una risposta, ma non la trova e resta solo nella sua disperazione e con la sua ferita sanguinante.

Stessa sorte è assegnata alla Figliastro in *I sei personaggi in cerca d'autore* (1921) di Luigi Pirandello, personaggio curiosamente accomunato a Luciano dalla sonora risata che conclude la pièce. Il dramma della figliastro e quello dei sei personaggi è quello di possedere un' esistenza e non un' essenza (ragione di vita), e di non poter metterla in atto perché la loro tragica vicenda è stata rifiutata dal loro autore. Pirandello scrive nella *Prefazione* all'opera: "Io, di quei sei, ho accolto dunque l'essere rifiutando la ragione d'essere; ho preso l'organismo affidando ad esso, invece della funzione sua propria, un'altra funzione più complessa e in cui quella propria entrava come dato di fatto."<sup>43</sup>

Mettere in atto la loro ragione d'essere permetterebbe di "acting out" cioè di rivivere il loro dramma per poterlo superare e per ottenere una catarsi (come doveva avvenire per Luciano). Per questo motivo i personaggi cercano disperatamente di spiegare le loro ragioni all'autore per permetterli di inscenare il loro dramma. Il padre specifica:

Immagini per un personaggio la disgrazia che le ho detto, d'esser nato vivo dalla fantasia d'un autore che abbia voluto poi negargli la vita [ragione d'essere], e mi dica se questo personaggio lasciato così, vivo [esistenza] e senza vita [ragione di vita], non ha ragione di mettersi a fare quel che stiamo facendo noi, ora, qua davanti a loro, dopo averlo fatto a lungo, creda, davanti a lui per persuaderlo, per spingerlo, comparendogli ora io, ora lei (*indicherà la Figliastro*), ora quella povera madre ...<sup>44</sup>

Il dramma dei personaggi è quello del "non-poter essere che vuole-essere"<sup>45</sup>, e non avere



una realtà certa, immutabile, essere stati creati da un Dio sconosciuto in una parte relativa che, ripetendosi all'infinito, li annega nel mutevole. La loro verità tragica è proprio nel loro insuperabile tormento di creature esistenziali, nate dall'Essere e impossibilitate a tornarvi, sorte dalla Fantasia e rifiutate nell'attimo della realizzazione creativa: in questo loro patire un destino che non è il silenzioso destino delle cose, ma il destino eroico e paradossale delle creature divine, portatrici dell'esterno nel mondo delle apparenze e sofferenti per quella scintilla che inutilmente portano in sé.<sup>46</sup>

In particolare, la figliastra soffre un tormento acuto perché la fantasia dell'autore la imprigiona nella casa di appuntamenti, in procinto di consumare l'incesto con il patrigno. Lei fremente di poter rappresentare il dramma per liberarsi dalla fissità in cui l'autore l'ha relegata:

Senta, per favore: ce lo faccia rappresentare subito, questo dramma, perché vedrà che a un certo punto io ... allora vedrà che io prenderò il volo! Sissignore! Prenderò il volo! Il volo! E non mi par l'ora! Creda, non mi par l'ora! Perché, dopo quello che è avvenuto di molto intimo tra te e lui non posso più vedermi in questa compagnia, ed assistere allo strazio di quella madre ...

Sto fremendo, signore, fremendo di viverla quella scena.<sup>47</sup>

La figliastra avverte il desiderio impellente di liberarsi dal dramma, di "acting-out" la tragedia che la logora, la sua ragione d'essere, ma non lo può fare da sola e non riesce a trovare nessuno che voglia rappresentare la sua tragica vicenda. Neanche la Figliastra (come Luciano) raggiunge la catarsi e sarà costretta a convivere col suo dramma per sempre. Tuttavia, la condizione di Luciano sembra ancora più tragica di quella della Figliastra, perché Luciano, pur rivivendo la sua tragedia, non riesce a sanare e superare il suo trauma lasciando la ferita per sempre aperta e sanguinante. Si può supporre, pertanto, che se ipoteticamente la Figliastra avesse rivissuto la scena ("acting-out") come accade a Luciano, ciò non l'avrebbe comunque aiutata a superare il suo dramma, sperando una delusione ancora più cocente perché consapevole di non avere soluzione.

Analoga è la storia di Evaristo, protagonista di un'altra avventura fantastica di Antonelli dal titolo *la Rosa dei venti* (1928), un altro uomo traumatizzato che, come Luciano, ottiene di riscrivere o “rifabbricare”<sup>48</sup> la propria esperienza come meglio desidera. Evaristo è un uomo profondamente turbato, essendo stato accusato ingiustamente di aver tentato di avvelenare la suocera con gli scorpioni e di aver fatto passare per vivo un insetto fabbricato da lui. La realtà diventa così opprimente e la sua vita così soffocante che decide di togliersela, buttandosi da un palco del teatro durante la noiosa visione di una commedia borghese:

EVARISTO [...] l'azione languiva, il pubblico si torceva dallo sbadiglio. E io allora, infastidito fino alle midolla dalla mia infelice esistenza e visto che mancava un vero dramma sul palcoscenico, ci misi il mio buttandomi giù dal palco.<sup>49</sup>

Il personaggio, dopo il suicidio, racconta la sua triste vicenda a Crono, altro mago-stregone “impiegato dell'eternità”, che attira al suo palazzo, ubicato al di fuori del mondo, i “naufraghi della vita”<sup>50</sup>, grazie alla sua rosa dei venti, un sorta di macchina del tempo che trasporta magicamente queste persone al suo cospetto dopo la loro morte. Crono, come aveva fatto Climt, offre a Evaristo la possibilità di “rifabbricare quello che avete così mal costruito: la vostra reputazione sociale<sup>51</sup>” e quindi permette “l'acting out”, ossia il rivivere i traumi repressi. All'inizio, tutto sembra procedere nel migliore dei modi ed Evaristo esclama: “EVARISTO: [...] Oh! Che gioia avere in pugno le fila del proprio destino e saperle muovere con la propria saggezza retrospettiva!”<sup>52</sup>

Ma, successivamente, scopre che decidere del proprio destino non è sempre auspicabile perché, agendo secondo il proprio impulso e desiderio, si finisce per danneggiare altri aspetti della propria vita. Rivivere e “rifabbricarsi” il passato può

essere disastroso, doloroso e traumatico; conseguentemente *l'acting out* si rivela inconcludente e non convoglia all'auspicabile *working through*. La moglie, infatti, stanca della celebrità del marito, finisce per odiarlo e organizza una fuga con il proprio amante. Evaristo riesce a fermarla ma per far questo rischia di uccidere la suocera. La situazione sembra sfuggire al suo controllo e la pièce si chiude con una risata disperata, come quella che caratterizza Luciano, la Figliastra e Laudisi:

(Dopo aver saltato di qua e là come cercando uno scampo, o qualche cosa contro cui combattere, ribellarsi, sfogarsi, prorompe in tre lunghi scrosci di risa, che prima gli fanno fare una rapida giravolta su se stesso e poi lo piegano, sempre in preda a una sconvolgente ilarità, in quello stesso palcoscenico contro cui la sua prima avventura lo aveva scaraventato innocente e su cui ora si abbatte urlando una colpa a cui nessuno presta fede.)<sup>53</sup>

Lo stesso dramma e la stessa impotenza che aveva testimoniato Luciano si ripetono in quest'avventura fantastica. Evaristo desidera di riscrivere la propria vicenda per superare il trauma che l'aveva condotto al suicidio, per liberarsi da quella gabbia soffocante in cui era rinchiuso da anni, ma l'esperienza che aveva accumulato nella vita precedente non lo aiuta a cambiare il corso di quella che può rivivere. Dopo aver commesso tutta una serie di ribalderie, raggiunge il suo scopo ma perde l'amore della donna che ama e finisce col disprezzarsi e assaporare l'amarrezza della perdita di ogni ideale e dell'immiserimento dell'anima, scoprendo quello che Harrison definisce "a hole called the soul."<sup>54</sup> Questo concetto di fallimento dell'esperienza può essere collegato al senso di assurdità dell'esistenza predicato dagli esistenzialisti appena dopo la prima guerra mondiale. L'Esistenzialismo considera l'uomo come un essere *finito*, "gettato nel mondo", continuamente lacerato da situazioni problematiche e assurde. L'esistenza non è un'essenza, una cosa data per natura, una realtà predeterminata e non modificabile:

l'uomo sarà quello che ha deciso di essere. Il suo modo di essere, è un poter – essere, un uscir fuori – così ha scritto Pietro Chiodi<sup>55</sup> - verso la decisione e l'autoplasmazione, un *ex-sistere*. L'esistenza è dunque un poter-essere e, pertanto, è “incertezza, problematicità, rischio, decisione, slancio in avanti”. Luciano è un testimone di questa concezione dell'essere, infatti a lui era stato concesso di “uscir fuori” dal suo essere e di poter diventare un altro. Tuttavia l'autoplasmazione non conduce alla liberazione e alla salvezza perché l'uomo si rivela limitato e incapace di trasformare positivamente la propria vita. La sua libertà lo distrugge e lo imprigiona nella disperazione. Jean-Paul Sartre, un celeberrimo esistenzialista francese, scrive: “la libertà non è *un essere*; essa è l'essere dell'uomo, cioè il suo niente d'essere”<sup>56</sup>. La libertà è costitutiva della coscienza: “Io sono condannato ad esistere per sempre al di là dei momenti e dei motivi del mio atto: io sono condannato ad essere libero.”<sup>57</sup> L'uomo, una volta gettato nella vita (o nella possibilità di rivivere la vita come Luciano ed Evaristo) è responsabile di tutto ciò che fa, del progetto fondamentale, cioè della sua vita. La sua libertà è incondizionata, non c'è determinismo, egli può mutare il suo progetto fondamentale in ogni momento, ma non può mai raggiungere la felicità perché tutte le attività umane sono votate per principio allo scacco. Pertanto, la libertà incondizionata coincide con l'esperienza metafisica del nulla. I personaggi di Antonelli non sembrano raggiungere tale consapevolezza, tuttavia molte battute e alcuni gesti dei protagonisti evidenziano un profondo malessere esistenziale e un'accesa angoscia:

LUCIANO: [...] Forse c'è una malinconia di dramma nella vostra esistenza che, per un caso strano, si riallaccia alla mia ... È vero? È vero?

LUCIANO: [...] ...considero tutti i vostri atti imprigionati dal dramma della vostra vita...

GREGORY: [...] Ah, ah! ... Sono un pazzo! Sono un pazzo! (*Sghignazza come preso veramente da un impeto di follia. Luciano crolla il capo tra sbigottito e commosso. Poi va, risolutamente, verso il fondo. Gregory vedendolo allontanare, alza le braccia disperato ...*)<sup>58</sup>

Tale drammatica condizione esistenziale è condivisa dal protagonista della seconda opera della trilogia del teatro dal titolo *La bottega dei sogni* (1927). Il protagonista Rossel, stanco della vita terrena, si è trasferito su un'isola ubicata “a due passi dal mondo” e si è circondato da creature da lui “fabbricate”, che vivono totalmente sottomesse ai suoi ordini. Oltre all'immagine del naufragio, anche quella dell'isola non troppo lontana dal mondo ricorre spesso in Antonelli. Se consideriamo il periodo storico nel quale queste due opere sono scritte, bisogna menzionare che nel 1918 (l'anno della prima de *L'uomo che incontrò se stesso*) termina la prima guerra mondiale ed inizia un periodo di grande crisi per l'Italia; il 1927 vede Mussolini già al potere e quindi l'ascesa della dittatura fascista. L'isola rappresenta la metafora della fuga spirituale, letteraria e intellettuale per lo scrittore nella quale può esprimere se stesso dissimulandosi e si trasforma nell'incoscio di Luciano e Rossel che sperano di trovarvi la risoluzione dei loro drammi. L'isola è quindi rifugio colmo di grandi aspettative che, come vedremo, tradiranno anche Rossel come avevano deluso Luciano.

Ne *La bottega dei sogni* Rossel non è soltanto il padrone dell'isola ma rappresenta anche il demiurgo, *il metteur en scène*, che riesce a inventare e a crearsi la propria realtà ideale per sfuggire alla dura realtà fisica.

ROSSEL: Qui quelle creature esistono, [...] io ho potuto materializzare il sogno senza proiettarlo fuori dagli aspetti fisici della materia [...] Io posso [...] fermare o attivare come voglio la vita delle mie creature; ma la loro esistenza è, in carne ed ossa, simile alle altre di questa terra: tranne che – e questo è tutto per me – posseggono i miei gusti, la bellezza e la grazia che mi piacciono. In altri termini la mia anima.<sup>59</sup>

In termini freudiani, Rossel vive proiettato nell'ES, ossia nel territorio delle *pulsioni* contrastanti e della continua pressione rivolta incessantemente al soddisfacimento del piacere e dei bisogni egoistici. Nell' ES non vigono le leggi della logica, non esistono giudizi di valore, non funzionano i meccanismi della memoria a tal punto che i contenuti di tale sfera non risultano modificati nel tempo. Le pulsioni inconscie di Rossel si materializzano, come avviene per tutti, nei sogni; ma, prodigiosamente, Rossel riesce a “materializzare il sogno”<sup>60</sup> con la creazione degli esseri di cui si circonda nella sua isola. Rossel, infatti, può fabbricare in carne ed ossa delle creature a suo gusto (“esse posseggono i miei gusti, la bellezza e la grazia che mi piacciono. In altri termini: la mia anima”<sup>61</sup>), può “fermare ed attivare” la loro vita a suo piacimento. Rossel spiega che queste creature sono eterne e prigioniere della sua volontà . Più specificamente, le tre donne da lui create sono: Marta, Fidalma e Grazia. La didascalia che le introduce le fa apparire come creature soprannaturali e divinità greche: “Abbigliate tutte e tre con vesti di foggia greca, tutte e tre bianche salgono le scale calzando sandali d’argento. Marta, Fidalma e Grazia entrano e s’inchinano con molta grazia dinanzi ai due uomini. E rimangono in attesa sorridendo ...”<sup>62</sup>

Rossel, quindi, vive nel mondo dei sogni circondato da creature bellissime sempre pronte a servirlo. Tuttavia, bisogna specificare che il suo palazzo non è estraneo alla realtà fisica; infatti, di tanto in tanto, degli uomini arrivano sull’isola, tratti in salvo dalle acque che circondano l’isola e vengono condotti al cospetto di Rossel. All’inizio del dramma, un certo Vega è trasportato sull’isola da Atair, il custode del luogo fantastico. Vega è un ittiologo che ha tentato il suicidio (come Luciano ed Evaristo) buttandosi in mare per sfuggire alla realtà soffocante impostagli dalla moglie Eulalia, e porre fine alla

estrema “infelicità domestica.” L’opera ci presenta pertanto due personaggi traumatizzati e “dissonanti”, che, a loro modo, avevano voluto tagliare con il mondo e agire secondo la propria volontà. La rivolta di Rossel contro il mondo nasce “dal dramma, da quel disgusto e da quell’ardente sete di una più nobile umanità”<sup>63</sup> in seguito ad una cocente delusione amorosa. Il mondo ideale da lui creato è superiore a quello reale in quanto Rossel stesso afferma: “ Il bene che fiorisce in questo mio regno è meglio che l’amore. Vi fiorisce la tenerezza che è la sublime grazia dell’innocenza.”<sup>64</sup> La professione di misantropia di Rossel è enunciata all’inizio del secondo atto, quando Rossel, Vega e le creature da lui fabbricate si apprestano alla discesa annuale nel mondo in occasione del carnevale:

ROSSEL: Eh sì! E piace anche a me, una volta all’anno, tuffarmi in questa marea, ascoltare quel che dicono, riavere la certezza della loro piatta esistenza, per sentire più viva la gioia della liberazione, la mattina dopo. Questo cerchio d’affari compiuto con destrezza di mariuoli, questo cerchio che imprigiona e induce al suicidio i pochi spiriti vivi! E le donne ... le donne attratte nel cerchio e pervertite dagli stessi uomini che poi le vorrebbero oneste e virtuose nel proprio letto, quando hanno già capovolto e barattato il loro pudore ... Con che gioia, amico mio, rialzo il ponte lavatoio e non se ne parla più per un altro anno! Tu dici che io odio il tuo prossimo? Forse perché ne amo troppo un altro: quello che vorrei che fosse il mio prossimo!<sup>65</sup>

L’allusione di Rossel al suicidio (“induce al suicidio i pochi spiriti vivi!”) ricorda il secondo capitolo del testo *Emancipation of Dissonance* di Thomas Harrison dal titolo “The Deficiency of Being”, in cui lo scrittore analizza le motivazioni e i moventi che hanno causato i suicidi dei pochi “spiriti vivi” nel 1910. Harrison, infatti, parlando del suicidio di Michelstaedter, attribuisce il movente del suicidio del giovane avvenuto il giorno del compleanno della madre, ad un intollerabile senso di colpa per la sua condotta non filiale e alla sua incapacità di essere all’altezza delle sue esigenze teoretiche e morali.

In merito allo stesso suicidio, Giuseppe Papini specifica che si tratta di un suicidio metafisico, ossia la conseguenza del riconoscimento di una verità insopportabile o non-verità del mondo che pian piano lo ha logorato e costretto al gesto estremo.<sup>66</sup> Rossel condivide questa ansia metafisica di Michelstaedter ma non pone fine violenta alla sua vita perché trova una via di scampo e la salvezza dalla disperazione quando materializza la sua idea del mondo grazie alla sua magia, alle sue creazioni poetiche.

La soluzione al dramma dell'esistenza che Antonelli ci propone fino a questo punto, è quello della creazione artistica, poetica, che ci possa offrire la possibilità di forgiare un mondo ideale, non intaccato dal male che tormenta e invade l'uomo nel mondo reale e che ha condotto al suicidio Michelstaedter e gli altri giovani astro-ungarici intorno al 1910.<sup>67</sup>

Tuttavia i progetti di Rossel vengono sconvolti quando, sceso nel mondo, si innamora perdutamente di una ragazza che, in seguito, apprende essere Grazia, una delle fanciulle da lui fabbricate. Nei loro discorsi emerge che Grazia non ama la vita che gli ha donato Rossel: "GRAZIA: [...] Ma signore, io vivo una vita immobile [...] una vita che non mi appartiene! [...] La mia vita è così. La vedo scorrere, ma non sono mai una cosa sola con lei. Mi par sempre di stare seduta a guardarla mentre se ne va!"<sup>68</sup>

Dalle parole di Grazia emerge una verità straziante per Rossel: le creature da lui create anelano una vita diversa, una vita mortale e terrena poiché la vita fabbricata da lui provoca alienazione, e estraneamento.<sup>69</sup> Improvvisamente Rossel capisce che è impossibile imprigionare il cuore e la volontà delle persone da lui "fabbricate", perché l'atto di creazione implica anche il distacco del creatore dalla creatura. Pertanto, la bottega dei sogni di Rossel si frantuma e con essa tutti i suoi progetti di eternità e



immortalità. In termini freudiani, Rossel comprende l'impossibilità di vivere realizzando concretamente i desideri e le pulsioni dell'inconscio.

Questa parte del dramma costituisce una considerazione autoreferenziale alla professione dello scrittore, del poeta, in quanto ogni creazione artistica, una volta prodotta, è slegata dalla volontà dello suo creatore. La sua volontà originaria di imporre un determinato taglio interpretativo viene nullificata dall'impatto con il lettore (ricevente dell'atto comunicativo) che determina il significato di ciò che legge. Le parole del PADRE in *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello mettono in luce questo rapporto comunicativo conflittuale tra lo scrittore e il lettore o l'ascoltatore (chi riceve l'atto comunicativo):

IL PADRE: Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci; non c'intendiamo mai!<sup>70</sup>

Pertanto, dalle parole di Pirandello, emerge un concetto basilare per l'interpretazione della letteratura moderna e post-moderna: la relatività interpretativa e linguistica come diretta conseguenza del soggettivismo. L'autorità dello scrittore come fonte primaria ed indiscutibile di significato viene messa in crisi e lascia il posto ad una interpretazione soggettiva e frammentata della sua creazione artistica.

Il breve saggio di Roland Barthes *The Death of the Author* (1968) può gettare luce sul concetto di relativismo interpretativo e sul rapporto conflittuale tra autore e creazione che emerge dalla lettura della pièce di Antonelli. Barthes rifiuta l'opinione tradizionale che concepisce l'autore come fonte indiscutibile di significato e come unica autorità

ermeneutica. Barthes afferma che i lettori sono liberi di collegare i testi a qualsiasi sistema di significato e ignorare le “intenzioni” dell’autore. Barthes afferma:

Writing is the destruction of every voice, of every point of origin. As soon as a fact is narrated no longer with a view to acting directly on reality but intransitively [...] this disconnection occurs, the voice loses its origin, the author enters into his own death, writing begins. [...] The Author, when believed in, is thought to *nourish* the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child. In complete contrast, the modern scriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written *here and now*.

The hand of the modern author does not have any voice on his own and is borne by pure gesture of inscription (and not of expression). It traces a field without origin - or which, at least, has no other origin than language itself, language which ceaselessly calls into question all origins.

[...] We know that a text is not a line of words releasing a single “theological” meaning (the message of the Author – God) but a multidimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash.<sup>71</sup>

Con queste affermazioni, Barthes mette in questione l’ideologia umanista che si fondava sull’ assunto principale del primato dell’*homo faber* autonomo e in controllo del proprio destino. Per l’umanesimo, l’uomo è al centro del significato e delle azioni e il mondo è orientato attorno all’individuo. Sebbene ogni individuo sia differente e possieda una distinta soggettività, ognuno condivide una comune natura umana. Il post-strutturalismo ha cercato di far crollare la visione dell’uomo al centro dell’universo argomentando che il soggetto e quel senso di individualità esclusiva sono costruiti dalla lingua (ordine simbolico) e dal discorso, piuttosto che essere fissi e unificati: il soggetto è scisso, instabile e frammentato.

Analogamente, Grazia, che è stata creata da Rossel, si stacca dall’ autore che vorrebbe imporre su di lei la sua volontà (il suo significato in termini post-strutturalisti);

infatti, la personalità e il cuore della donna le fanno anelare una vita negata e per questo più attraente e, per questo, si ribella alla vita impostagli dal suo creatore. Alla fine del secondo atto, Rossel cede alle motivazioni di Grazia e decide di vanificare e di cancellare la sua bottega dei sogni per restare nel mondo con questa donna, il suo inaspettato amore. In altri termini, il creatore abbandona la sua interpretazione e abbraccia e accetta quella della sua creazione. Questo assunto complica la teoria di Barthes in quanto il creatore /autore non solo abbandona la sua idea e interpretazione (rassegnandosi alla sua non-onniscienza) ma si annulla completamente per abbracciare quella della sua creazione. Si tratta di una professione di completa impotenza e di assoluta rassegnazione al controllo assoluto da parte dell'autore che dimostra di "nascere contemporaneamente con il testo" come afferma Barthes invece di esistere a priori come figura autoritaria.

Tuttavia, l'abbandono della volontà dell'autore (nel caso de *La bottega dei sogni*, del mondo dei sogni fabbricato da Rossel), conduce ad uno scenario desolante nel terzo atto della pièce: dalle sale del lussuoso palazzo riccamente coperte di stoffe, arazzi e di quadri, avvolte da un' atmosfera argentea del primo atto, si passa al giardinetto modesto di una casa di montagna. Nella quarta scena ritroviamo Rossel e Grazia immersi in un dramma atroce: la malattia del loro bambino. Le battute dei due insistono sul tema del dolore come tappa necessaria per la felicità:

ROSSEL: [...] Capii che, se una bellezza è in noi, essa è il frutto miracoloso del nostro patire, e che ero stato ben misero a costringere nella piccola bottega i miei sogni.

GRAZIA: Noi siamo inginocchiati dietro la porta del dolore, eppure il nostro cuore esulta! La nostra paura è divorata dall'estasi! Forse dimentichiamo di soffrire tutto il male!

ROSSEL: Noi siamo andati per il mondo a patire come gli emigranti poveri che non sanno il dolore che li ospita.

ROSSEL: Credi pure che per meritarsele le proprie creature, bisogna che esse siano figlie del nostro dolore!<sup>72</sup>

Alla fine del dramma, attraverso l'urlo di una vagabonda che vorrebbe cullare il bambino, si apprende che il piccolo è già morto da tempo. I genitori, non avendo mai accettato la tragica morte, lo tengono in casa e lo trattano come se fosse vivo. Loro, pertanto, hanno rimosso la morte del figlio come autodifesa psicologica contro un evento inspiegabile e tragico. Antonelli sembra proporci questa soluzione contro il male che avvolge il mondo reale: vivere nel fantastico, nell'immaginazione, in una dimensione fittizia ma sopportabile perché artefatta ma, non per questo, meno tragica. Infatti, fin quando Rossel viveva nella sua isola, con gli esseri da lui fabbricati, la sua vita era in suo controllo e riusciva a trovare il suo equilibrio. Il contatto con il mondo moderno, con la modernità, ha corrotto la sua volontà e lo ha sedotto. Mi soffermerò sul binomio modernità / corruzione nel terzo capitolo.

Il concetto di esseri fabbricati collega obbligatoriamente *La bottega dei sogni* ad un'opera teatrale coeva di Massimo Bontempelli, *Minnie la Candida* (1927). In questa pièce, contrariamente a quella di Antonelli, Bontempelli ci mostra come la presunta e inquietante esistenza di esseri fabbricati può distruggere e annichilire psicologicamente l'uomo. La vicenda racconta delle ossessioni psichiche della protagonista Minnie, una ragazza russa apolide che è persuasa a credere per gioco nell'esistenza di animali e persone finte, fabbricate. Nonostante un'immediata ammissione che il segreto raccontato era soltanto per burlarsi della ragazza, la candida anima della giovane resta contagiata dal sospetto-ossessione di incontrare persone false, esseri costruiti. Sulla scena cala progressivamente "un senso di accampamento e di decadimento", mentre Minnie sprofonda in uno stato catatonico; la giovane donna riemerge dal suo letargismo abulico solo per cadere in un sonno sempre più greve e morboso; l'ultimo suo incubo è quello di

sfondare la superficie dello specchio che le rivela d'essere lei stessa fabbricata, artificiale: poi un volo suicida nel vuoto.

Con sorprendente analogia, Grazia, realmente fabbricata, rifiuta il suo stato artificiale e reclama una vita mortale ma reale che, alla fine, le causa solo sofferenza e dolore. La conclusione sembra guidarci verso l'ammissione che le donne reali sono destinate alla sofferenza e al suicidio mentre quelle fabbricate, se lasciate nella loro dimensione fittizia, godono di un'esistenza monotona ma pacifica. È forse, quindi, auspicabile una vita da automi, da burattini? Questo quesito rimette in gioco il frazionamento e il dilemma umano fra due voleri e due alternative opposte (vita reale o finta) che non mostrano nessuna soluzione definitiva: all'uomo non è data un'alternativa vincente, sia l'una che l'altra opzione porta alla disperazione e alla sconfitta. È soltanto la condizione di solitudine e disperazione di fronte alle circostanze e alla vita che si stacca prepotentemente e si impone sulla lettura delle opere analizzate.

Nelle tre opere di Antonelli che ho analizzato, ho messo in evidenza la figura dei tre demiurghi -burattinai di anime: Climt, Crono e Rossel. All'inizio, sembra che i tre personaggi fungano da guide (significanti trascendenti) per i personaggi sperduti che approdano nelle loro isole, alla fine, invece, li abbandonano, noncuranti dei loro traumi e delle loro situazioni tragiche. La circostanza è differente per Rossel, il mago-stregone delle pièce *La bottega dei sogni*. Infatti, in quest'ultima "avventura fantastica", il principe Rossel, non mostra la stessa certezza e determinazione degli altri due maghi-stregoni impiegati dell'eternità. A differenza degli altri due personaggi, Rossel ha anche il potere di fabbricare le persone che lo circondano (gli altri due potevano solo far rivivere magicamente il passato). Il potere superiore conferito a Rossel lo rende

paradossalmente anche più vulnerabile, sensibile e umano rispetto ai due personaggi delle altre opere. Egli rinuncia all'immortalità, abbandona il suo stato privilegiato e la sua bottega dei sogni per cercare di vivere nel mondo con la donna che ama, ma giunge all'amara constatazione che l'uomo è condannato a soffrire e la vita è costellata di dolore e affanno. È pur possibile vivere ma in una dimensione ovattata, nel sogno, immaginando una realtà diversa e imponendola sulla realtà sensibile. È quello che faranno Grazia e Rossel alla morte del loro figlioletto, non riuscendo ad accettare tanto dolore, si convincono che sia ancora vivo e lo tengono in casa in uno stato di decomposizione. Antonelli sembra alludere, da una parte all'immaginazione e alla fantasia, dall'altra alla pazzia come uniche condizioni psicologiche possibili per affrontare l'insensatezza dell'esistenza (rievocando le opere di Pirandello, *Il berretto a sonagli* del 1917 ed *Enrico IV* del 1922).

L'immagine di uomo che emerge dalla lettura de *La bottega dei sogni* è affine a quella delle altre due opere del trittico fantastico di Antonelli: un essere frammentato, che si dibatte fra ideale (immortalità) e reale (mortalità). Sceglie il reale, ma si scontra con la realtà di sofferenza e morte e si rende conto che per amare veramente bisogna saper soffrire: "ROSSEL: [...] Ma non lo eri prima di allora, perché io non avevo ancora abbastanza sofferto per te."<sup>73</sup>

È peraltro un uomo in costante lotta tra il desiderio di vera felicità e l'impossibilità di trovarla nel mondo. L'unica condizione possibile è la dimensione onirica, quella non-realtà cara a Climt, Crono e Rossel che ha permesso loro, se non altro, di prendere in mano le redini del proprio destino e di agire indipendentemente. Rossel ci ha comunque mostrato che neanche quella realtà immaginaria soddisfa pienamente, e la

volontà di evadere, di vivere veramente, eccede quella statica dell'immortalità. Una battuta di Climt, in *L'uomo che incontrò se stesso*, anticipa questo tema:

CLIMT: [...] La vita umana non è che una piccola avventura nel tempo e nello spazio. E l'uomo non deve credere di fermarsi nel suo piccolo cimitero! Vivere, bisogna intanto! Fermarsi al passato, come fate voi, è come custodire un cimitero.<sup>74</sup>

Questa costituisce chiaramente un'autocritica di Climt: il "piccolo cimitero" a cui allude è la sua isola e l'immortalità da lui tanto agognata lo ha relegato in un'eterna tomba. Tuttavia, il compito di spezzare l'aurea immortale non è dato a Climt ma a Rossel, il quale riscontra che tutte e due le realtà lasciano l'uomo infelice e tormentato: non c'è via di scampo. Tale sembra essere il messaggio ereditato da Antonelli dopo la lettura della sua trilogia del fantastico.

L'infelicità, il tormento e la dissonanza sono le caratteristiche che descrivono i personaggi antonelliani della trilogia teatrale di inizio secolo. È lecito porsi una domanda prima di concludere il capitolo: ipotizzando una vita futura, al di là della tela finale, cosa ha in serbo il destino per questi personaggi (Luciano, Evaristo e Rossel)? Dopo lo smacco finale, cosa faranno i nostri disillusi personaggi?

A mio avviso, la Dea di Bontempelli (dalla commedia *Nostra Dea* di Massimo Bontembelli del 1925) raccoglie l'eredità dell'assurdità di cui è imperniato questo periodo storico. La plastica descrizione di Dea della didascalia iniziale presagisce visivamente quello che accadrà a Luciano, Evaristo e Rossel: "Dea è in <combinazione>". Sta ritta in mezzo alla scena con la faccia al pubblico, le braccia cadenti lungo i fianchi,

inerte, lo sguardo assolutamente inespressivo: ha qualche cosa di abbandonato e insieme rigido, come i manichini.”<sup>75</sup>

Potrebbe sembrare una risoluzione estrema e poco confortante ma i personaggi antonelliani della trilogia lasciano poche speranze di superamento del trauma. Stesso destino spetta a Dea, donna manichino, priva di personalità, che assume di volta in volta il carattere che le dona l’abito che indossa. Da come emerge dal paragrafo che ho appena riportato, la commedia si apre con una Dea inerte, senza’anima: sono gli abiti a dar vita ad una donna sempre diversa, attorno alla quale ruotano tutti gli altri personaggi, “schiavi” del suo umore e della sua personalità camaleontica. In un abito grigio “color tortora”, essa appare dolce, ingenua e timida ma capace di far innamorare di sé Vulcano. Conquista Marcolfo in un tailleur rosso fuoco dal taglio mascolino e la sua personalità muta ancora indossando l’aderentissimo abito con squame verdi e luccicanti o il saio di un frate. Di volta in volta trasformata, travestita, la Dea- bambolina sceglie una maschera sempre diversa per “riempirsi”, per esistere, per essere “una, nessuna, centomila”. Quest’opera testimonia, nuovamente, lo sgretolamento dell’Io che in Dea è addirittura annullato, allo stato fluido, che si solidifica solo nell’abito che indossa. La battuta di Vulcano riassume magistralmente il dramma e la condizione di Dea:

VULCANO (solo): Infatti. (Saluta alcuni dei vestiti) Cara Dea, signora Dea, donna Dea... Quante Dea! (Spalanca l’armadio) Dea, Dea, Dea, Dea... Quante dee. A scelta. A profusione. A volontà. Basta aver quattrini per pagare donna Fiora artista sarta. Cinico! Perché cinico? Lo dite voi, cinico... (*Al vestito color tortora*) voi, che ieri no, l’altro ieri: oh, quando vi ho veduta la prima volta, al tè della contessa, era soltanto l’altro ieri? E ora tutto è finito? Sarà – voi, che l’altro ieri m’avevate quasi fatto innamorare. Voi, cara Dea, senza saper cosa vuol dire, mi chiamate «cinico»: ma lei – dov’è? Eccola – (*al tailleur rosso*) lei, donna Dea, la mattina dopo me l’ha subito fatta ritrovare la mia testa. A me, che vuole? piacciono le donne dolci, benefiche e sottomesse; lei – mi permetta che la consigli



– deve attenersi agli uomini un po' candidi, agli uomini un po' pupi, come Marcolfo; Marcolfo: ah, che dite voi? (*all'abito color tortora*) che anche a voi Marcolfo ha fatto grandi dichiarazioni, più tardi nel pomeriggio, e diciamo così, al secondo atto? Non vuol dire: lui s'adattava; per lui non ci volete voi, cara Dea, lui continuava a pensare a donna Dea... (*accenna al tailleur*) la quale – questo stavo dicendo – la quale non mi chiamerebbe “cinico” soltanto perché ho detto... Non so che cosa ho detto: perché debbo ricordarmene? Perché obbligarmi ad essere conseguente? In mezzo a questo vostro profumo che mi dà alla testa. Il profumo, ecco la vostra unità. Olimpo. Olimpo di dee belle, davanti a cui mi viene voglia di mettermi in ginocchio, sebbene, sebbene, sebbene, sì, lo sappia, chi siete voi (al tortora) chi è lei (*a un vestito giallo con tralcio di pampini cucito alla gonna*) ..<sup>76</sup>

Per questo, Dea sembra incarnare la fase successiva allo smacco di Luciano, di Evaristo, di Rossel e di Paolo: di fronte all'assurdità della vita e delle circostanze, l'unica via di salvezza è quella di annullarsi e vivere senza esistere. Come dicevano gli esistenzialisti, l'esistenza è un poter-essere e, pertanto, è “incertezza, problematicità, rischio, decisione, slancio in avanti”. L'uomo non ha nessun controllo sulla sua vita e non può contare sull'aiuto di nessuno.

La figura dell'uomo, che emerge dalle opere analizzate, è quella di un individuo profondamente traumatizzato e frantumato, interiormente tormentato che cerca di combattere ma inutilmente, per conferire un senso alla propria vita. Ma la sua lotta risulta inconcludente, e testimonia l'inevitabile condizione di solitudine dell'individuo di fronte ai propri drammi. Infatti Climt e Crono, le presunte e fatue guide o significanti trascendenti, permettono ai personaggi di rivivere i propri traumi per “rifabbricare” la propria vita, ma non intervengono nel processo in modo attivo e li abbandonano alle proprie scelte. Delusi e lasciati soli, i personaggi antonelliani, in preda alla disperazione, scoppiano in un riso liberatorio ma che mostra la ferita profonda inferta dalla vita, che non potrà mai rimarginarsi, come afferma De Castris: “non riso davvero, ma smorfia tragica di un dolore che lo coinvolge”. Tale condizione esistenziale è condivisa da altri

personaggi delle opere cosiddette “grottesche” di Chiarelli e Bontembelli, e si pone in diretta dialettica con il clima di crisi del primo novecento, immediatamente successivo alla Grande Guerra.

La frammentazione esistenziale, discussa in questo capitolo, abbraccerà e condurrà al decentramento linguistico nelle opere antonelliane, materia del prossimo capitolo. Nel secondo capitolo, dimostro come lo scrittore rende plasticamente, stilisticamente, questa dissonanza dell'esistenza.

This concept of centred structure is contradictorily coherent [...] in the absence of a centre or origin, everything became discourse – that is to say, a system in which the central signifies, the original or transcendental signified, is never present outside a system of differences. The absence of the transcendental signified extends the domain and the play of signification infinitely.<sup>77</sup>

## **Secondo capitolo**

### **Il decentramento linguistico e formale**

Nel capitolo precedente, ho esaminato la trilogia delle opere teatrali di Antonelli *L'uomo che incontrò se stesso*, *La bottega dei sogni* e *La rosa dei venti*, alcune opere di Pirandello, Chiarelli e Bontempelli alla luce del clima di profonda crisi intellettuale e di decentramento esistenziale avvenuto e sviluppatosi all'inizio del ventesimo secolo. Prendendo in esame il testo di Thomas Harrison, *1910 The Emancipation of Dissonance*, e accennando ad altre opere che determinarono la crisi del periodo analizzato come, *Cours de Linguistique Générale* di Ferdinand de Saussure, *Introductory Lectures on Psychoanalysis* di Sigmund Freud, *Duration and Simultaneity* di Henry Bergson, e *Theory of Harmony* di Arnold Schoenberg, ho dimostrato che la trilogia di Antonelli presenta caratteristiche e offre spunti rintracciabili nelle opere sopraccitate e nel clima “dissonante” di inizio secolo.

In questo capitolo, attraverso l'analisi delle seguenti opere di Antonelli: l'atto unico *Incontro sentimentale* (1931), le avventure in tre atti *Darei la mia vita* (1929), *Avventura sulla spiaggia* (1933), la commedia in tre atti *Il barone di Corbò* (1929), *Bernardo L'Eremita* (1919) e *La casa a tre piani* (1924), dimostro che il clima di profonda insoddisfazione e di decentramento storico e sociale influisce profondamente sulle scelte linguistiche di queste opere teatrali, determinandone precise decisioni

sceniche e tematiche. Altri scritti che analizzo in questo capitolo e che rapporto alle opere di Antonelli sono: la novella *Il treno ha fischiato* (1914) di Luigi Pirandello e il dramma *Minnie la Candida* (1927) di Massimo Bontempelli. In queste opere, si nota il fallimento dei personaggi di Antonelli, Pirandello e Bontempelli rispetto al *cogito* cartesiano, di qualsiasi privilegio gnoseologico o assiologico, o di un'ontologia comunicativa. La comunicazione dei personaggi è ostacolata da una problematica "impotenza" dei personaggi, non rispetta regole oggettive ma si affida completamente alle decisioni casuali del soggetto. Parlo quindi di una comunicazione unilaterale, che parte dall'emittente ma non arriva al ricevente, si blocca appena parte l'enunciato. Mancando la retroazione, il processo comunicativo fallisce perché tradisce la sua natura bidirezionale e si blocca poiché viene a mancare la corrispondenza biunivoca tra significante e significato, il segno linguistico rivela la sua instabilità, tradisce la logica saussuriana e si sgretola in una miriade di interpretazioni. Infatti, Saussure, nel suo *Cours de Linguistique Générale*, stabilisce che il rapporto tra significante e significato è arbitrario, in quanto non esiste alcun motivo logico, né linguistico, né naturale per cui a un determinato grafema si debba associare la sua immagine. Il sistema funziona proprio in virtù dell'arbitrarietà del rapporto tra significante e significato. L'arbitrarietà del segno sta alla base del funzionamento di una lingua. Tuttavia, secondo Saussure questo rapporto, seppure arbitrario esiste. In questo capitolo, riferendomi alla teoria linguistica di Lacan, dimostro che il rapporto significante / significato è talmente intricato nei testi analizzati che cessa di esistere negando la saussuriana linearità della catena significante (caposaldo della sua linguistica sincronica). L'analisi delle opere è condotta alla luce

delle teorie linguistiche post-strutturaliste di Derrida *La scrittura e la differenza* (1967), Lacan *Scritti* (1966) e Barthes *From Work to Text* (1971).

Elemento comune delle teorie di questi autori è la negazione della struttura logocentrica della scrittura che conduce gradualmente alla dispersione del senso linguistico. Derrida ribadisce che: "L'avvenimento della scrittura è l'avvenimento del gioco; il gioco oggi si riconsegna a se stesso, cancellando il limite a partire dal quale si è creduto di poter regolare la circolazione dei segni, e trascinando con sé tutti i significati rassicuranti, costringendo alla resa tutte le piazzeforti, tutti i rifugi del fuori-gioco che vegliavano sul campo del linguaggio"<sup>78</sup>. Egli, inoltre afferma che il linguaggio è un sistema nel quale il significato centrale e i significanti trascendenti non sono mai presenti in assoluto fuori da un sistema di differenze. Pertanto, proprio l'assenza del significato trascendente estende il dominio e il gioco dei significati all'infinito. L'atto unico di Antonelli del 1931 e rappresentato nel 1933, dal titolo *Incontro sentimentale*, esemplifica il concetto derridiano di assenza di significato trascendente e inoppugnabile. La breve opera racconta l'incontro di un signore e di una signora (lasciati anonimi dallo scrittore) che portano a spasso i loro cani sul viale di un parco. Le loro conversazioni sono caratterizzate da un continuo interscambio tra la razza umana e quella canina che finisce per accomunare e confondere le due.

IL SIGNORE: ... Dicevo che il genio degli uomini e il fiuto dei cani portano a una stessa ansietà comune.

LA SIGNORA: Ed è?

IL SIGNORE: L'inquietudine!

LA SIGNORA: Però le femmine meno.

IL SIGNORE: Sì, le femmine meno! Le femmine meno! E lei è madre?

LA SIGNORA: (*spaventata*) Chi?

IL SIGNORE: La cagnetta.<sup>79</sup>

Da quanto riportato, si può notare che persiste un incessante gioco di referenza che trae in inganno anche il lettore più vigile. Il complesso interscambio tra significanti, significati e referenti rendono l'interpretazione del dialogo instabile e approssimativo, attestando quello che Derrida sostiene del significato come il risultato di una differenza che è a sua volta differito.

IL SIGNORE: Quando una donna sconosciuta arrossisce dinanzi ad un uomo sconosciuto che la guarda, essa gli ha già dato irrimediabilmente qualche cosa.  
 LA SIGNORA: (*Ridendo*) Lei crede?  
 IL SIGNORE: Proprio così. E ... dica, dica: lei è la custode della sua purezza?  
 LA SIGNORA: Sì: io sono la custode della purezza di Sara.  
 IL SIGNORE: Questa volta non ha arrossito.<sup>80</sup>

La penultima battuta riportata provoca una brusca svolta rispetto al referente presupposto e accentua la metamorfosi linguistica tra uomo e cane già accennata all'inizio dell'atto unico (i due personaggi non lavorano e viaggiano molto). Le battute seguenti sottolineano tale concetto:

IL SIGNORE: ... verrà il giorno fatale in cui la signorina Sara [la cagnolina] avrà un marito?  
 LA SIGNORA: Certo che verrà!  
 IL SIGNORE:(*con una certa foga e solennità*) Ebbene, signora, eccomi qua! (*La invita a sedere*) Prego!  
 LA SIGNORA: Grazie. Ma vorrei sapere che c'entra Lei.  
 IL SIGNORE: Non rappresento il mio cane? Prego, signora, si accomodi.<sup>81</sup>

Con lo scorrere della vicenda, la metamorfosi si accentua sempre più finché si arriva ad una identificazione completa.

LA SIGNORA: Scriverò a Sara [la cagnetta] delle belle lettere?  
 IL SIGNORE: (*allegramente*) Bellissime! Ci metterò tutta l'anima mia.  
 LA SIGNORA: E io le leggerò. Risponderò! Ci scriveremo lettere d'amore!<sup>82</sup>

Ad un certo punto, c'è un brusco stacco dell'identificazione tra i due referenti e l'uomo reclama la sua separazione dal cane, e una regolarità linguistica (tra significato e referente).

LA SIGNORA: Ma se ci rivedremo alle nozze!  
 IL SIGNORE: Le nozze di chi?  
 LA SIGNORA: Dei figlioli.  
 IL SIGNORE: (*Indignato*) Ah, basta!  
 LA SIGNORA: Come basta?  
 IL SIGNORE: Basta, eh? Non mi parli più di quei due mostri.  
 LA SIGNORA: Ma come?<sup>83</sup>

Tuttavia, tale regolarità non perdura a lungo e la vicenda si conclude col ritorno alla metamorfosi tra uomo e cane:

LA SIGNORA: Grazie. Dove andiamo?  
 IL SIGNORE: E chi lo sa.  
 LA SIGNORA: (*scoppiando a ridere*) Come indirizzo preciso non c'è male. Eppure avevate detto che la felicità abitava in quel sedile.  
 IL SIGNORE: Sì. Ma adesso si è alzata! Per sapere dove sta di casa bisogna vedere dove va, seguirla, mettersi al suo fianco, non abbandonarla un minuto!  
 LA SIGNORA: (*languida*) Ah sì?  
*Si avviano estatici. I due cani sono stati dimenticati sul sedile. Pausa. Il sipario indugia un momento mentre i cani prima accennano un piccolo movimento con la coda e poi si mettono decisamente a scodinzolare.*<sup>84</sup>

La conclusione di questo breve atto unico ripropone la metamorfosi totale e ribadisce i concetti di instabilità gnoseologica e sfiducia nei confronti del medium linguistico. Anche la referenza ha un carattere di precarietà, perché i giochi linguistici possono simulare il falso e dissimulare il vero e ribaltare completamente i significati e i referenti del discorso. Seppure il personaggio, in un momento di lucidità, avrebbe voluto ricondurre il linguaggio in una dimensione logocentrica, la caratteristica caotica del linguaggio e della realtà prende di nuovo il sopravvento dimostrando che la volontà umana ha poca autorità rispetto al potere del caso e alla dispersione linguistica.

Anche Jacques Lacan, nei suoi *Scritti*, aveva parlato di precarietà linguistica e dell'impossibilità di controllare il significato del linguaggio perché quest'ultimo fa parte dell'ordine simbolico in cui l'identità dipende dalle differenze piuttosto che da una caratteristica intrinseca. Lacan afferma che il linguaggio non è semplicemente il risultato

della coppia significante e significato poiché il significante non ci garantisce un significato stabile e immutabile causando una destabilizzazione linguistica.<sup>85</sup>

L'avventura in tre atti *Darei la mia vita*, rappresentata nel 1929, costituisce un pregevole esempio dell'instabilità tra significante e significato e di destabilizzazione linguistica. La vicenda si snoda in una casa sul mare dove vive uno scrittore, Ubaldo, che sta per morire per una trombosi ed è circondato da infermieri e dottori. Al suo capezzale, si trovano una donna/amante, Clara e un amico/collaboratore Moscone.

Nella quinta scena del primo atto si innesta l'elemento fantastico quando la scena si fa oscura, appena illuminata da una lampadina colorata ed un uomo alquanto singolare appare in casa di Ubaldo, che viene denominato dallo scrittore "L'uomo che compie miracoli". Il lettore è quindi indirizzato a connettere logicamente tale personaggio ad un presunto miracolo necessario per salvare Ubaldo, permettendo la congiunzione tra significante e significato. Alle domande concitate di Clara sulla sua identità, "L'uomo che compie miracoli" risponde in maniera molto vaga:

CLARA: Mi dica almeno se è Belzebù!

L'UOMO CHE COMPIE MIRACOLI: Io? Come faccio a saperlo?

CLARA: (*sbalordita*) Non sa chi è?

L'UOMO CHE COMPIE MIRACOLI: Lo so, ma come faccio a dirglielo è difficile.

CLARA: Non sa chi è? O meglio, non lo vuol dire? ... Se lei non è Belzebù, è sempre uno di quelle parti, insomma ...

L'UOMO CHE COMPIE MIRACOLI: Non lo so ... vediamo un poco ...  
Vediamo insieme ...<sup>86</sup>

Il linguaggio risulta insufficiente ad esprimere l'identità di una persona<sup>87</sup> (quando mancano le certezze metafisiche) per cui il lettore rimane sospeso nell'interpretazione e nell'identificazione di questo bizzarro personaggio.



Clara confida all'uomo che farebbe qualsiasi cosa per salvare il suo amico Ubaldo, darebbe anche la sua vita per lui. A queste parole, l'uomo che compie miracoli afferma che se veramente le parole di Clara sono sincere, lui aggancerà la sorte di Ubaldo a quella di Clara e lui morirà quando morirà lei. Clara rimane esterrefatta e incredula alle parole dell'uomo e gli chiede perché abbia scelto proprio loro per questo prodigio e lui risponde:

L'UOMO CHE COMPIE MIRACOLI: Prima di tutto, io passeggiavo sulla spiaggia e, come Lei ho detto, ho sentito cantare, e ho saputo che i canti venivano dalla stanza di un moribondo. Questo mi è parso originale. E poi, perché la vita di quest'uomo è per sé stessa ricca di fatti straordinari. La sua letteratura è piena di gente che rinasce, torna indietro con gli anni e rifabbrica il proprio destino. E allora, Lei capisce, è giusto che io gli regali un'avventura degna della sua fantasia.<sup>88</sup>

Questa battuta complica il gioco di identità della pièce: l'uomo misterioso potrebbe essere un lettore di Ubaldo, il quale, a sua volta, coincide con lo scrittore Antonelli (la battuta costituisce senza dubbio un'auto-citazione alle opere della trilogia di Antonelli, di cui ho discusso nel primo capitolo<sup>89</sup>). Inoltre, le parole dell'uomo materializzano magicamente l'autore sul palco incarnandolo in un suo personaggio creando una dinamica complessa e intricata.

Il linguaggio non delucida comunque l'identità dell'uomo e lascia nel lettore il quesito ancora aperto. Prima di scomparire, l'uomo lancia un piccolo indizio ribadendo che l'interpretazione è soggettiva e conferma il suo odio nei confronti dei luoghi comuni (le interpretazioni troppo immediate dei fatti): "L'UOMO CHE COMPIE MIRACOLI: Oh! Lei! Regalare ancora al mondo questo luogo comune! Non avrei più stima in Lei! Io odio i luoghi comuni ..."<sup>90</sup>

Quando l'uomo si dilegua, Ubaldo si sente miracolosamente bene e ha voglia di alzarsi, andare a pesca. I due si interrogano ancora sull'identità di quello strano individuo, ma la felicità per la ritrovata salute è talmente accesa che prende il sopravvento su ogni altro ragionamento. Tuttavia, quando Ubaldo esce di scena, Clara ammette di non essere contenta come dovrebbe essere perché c'è qualcosa che non riesce a capire. Il dubbio gnoseologico colpisce Clara e la rende vulnerabile di fronte alla ritrovata salute del suo amico-amante Ubaldo.

Dopo la lieta e sorpresa scoperta della rinvenuta buona condizione, le preoccupazioni di Ubaldo si concentrano ossessivamente sulla salute di Clara (che ha in mano la sua vita) e la confusione identitaria fra i due si accentua quando il medico vorrebbe visitare Ubaldo ma quest'ultimo invece insiste nel controllare e salvaguardare la salute di Clara, la cui sorte è indissolubilmente legata alla sua (secondo le parole dell'Uomo che compie miracoli):

UBALDO: Che ne dice di una cura ricostituente? No, per lei, per lei.

*(Accennando a Clara)*

CLARA: Sì, dottore, per me! Si occupi di me!

[..]

IL DOTTORE: È una cura che andrebbe per tutti e due.

UBALDO: No. Per lei.

CLARA: Per me dottore. Si occupi di me.

CLARA e UBALDO: È lo stesso.<sup>91</sup>

Attraverso questi scambi linguistici, si nota chiaramente come l'identità dei due amici si fonda e diventi interscambiabile. È individuabile, di nuovo, un accento sull'interscambio di identità che nel primo atto ha testimoniato la fusione tra autore e Ubaldo e tra Clara e Ubaldo creando un intreccio molto arduo da districare e determinare.

Nel secondo atto, l'azione si sposta in una casa di cura dove Clara si è trasferita sotto esortazione di Ubaldo per apprendere uno stile di vita salutare. Intanto, Ubaldo è in

giro per il mondo e si fa conoscere per le sue imprese eroiche e temerarie, alle quali si salva per miracolo. Emerge subito il paradossale contrasto tra la vita appagante e libera di Ubaldo e quella piena di costrizioni di Clara. La situazione si complica quando Ubaldo si vorrebbe unire ad una donna da lui salvata in una delle sue avventure e si reca con lei da Clara nella casa di cura. Gli equivoci e i doppi sensi si intersecano nelle conversazioni tra Miss Evelyn (l'amante) ignara del destino che lega i due, Clara e Ubaldo.

MISS EVELYN: Io vi assicuro che voi siete la sua vita.

CLARA: Ecco, avete ragione. Qui siete veramente perspicace, miss! Ma ahimé! Io non sono niente altro che la sua vita!

MISS EVELYN: Oh! È molto! Che volete di più?

CLARA; Sì, a intenderlo a modo vostro.<sup>92</sup>

Viene qui ancora reiterato il concetto della soggettività linguistica e della molteplicità ermeneutica dei punti di vista. L'uomo comprende gli avvenimenti che accadono nella sua vita in base alla limitata conoscenza che ha della realtà e dei fatti in questione, per cui, in mancanza di alcune informazioni, la comprensione delle questioni risulta limitata, deformata ed erronea.

La comprensione di Clara della dinamica dei fatti la porta ad odiare e disprezzare Ubaldo perché si rende conto che a lui interessa solo tenerla in vita e alla fine del secondo atto, presa dall'ira, minaccia Ubaldo di ammazzarsi.

La relatività della conoscenza è riproposta all'inizio del terzo atto quando Clara, che risiede nella stessa casa sul mare del primo atto, finge di essere moribonda con la complicità di un'infermiera, solo per il gusto di tormentare Ubaldo:

CLARA: M'interesserà vedere che faccia farà il dottore quando mi saprà moribonda.

L'INFERMIERA: Ma si accorgerà che state bene!

CLARA: Oh! Non è facile! Non è facile accorgersi se uno sta bene o male. Se uno dice: io sto bene, allora non se ne parla. Ma se dice: io sto male, e non si trova

niente, il male che non si trova, c'è. L'incertezza della scienza ammette l'inspiegabile.<sup>93</sup>

Non vi è una netta demarcazione tra il male e il bene, tutto è possibile a seconda della conoscenza (imperfetta) che si ha della realtà. Il colpo di scena avviene quando “L'uomo che compie miracoli” riappare al cospetto di Ubaldo e Clara e ammette una verità sconcertante: non c'è stato nessun miracolo, perché lui è un uomo qualunque e il fatto che Ubaldo sia riuscito a sopravvivere di fronte agli azzardi più pericolosi, appartiene solo al caso, alla fortuna: “L'UOMO CHE COMPIE I MIRACOLI: Il miracolo era nella certezza che ti avevo data della tua incolumità”.<sup>94</sup> Secondo l'opinione dell'uomo misterioso, la conoscenza della realtà è quindi affidata ad una convinzione personale (una certezza soggettiva) e non ad un avvenimento oggettivo.

I due personaggi avevano erroneamente attribuito un significato (Belzebù) al significante (L'uomo che compie miracoli) che gli era apparso davanti, ma, con gran sorpresa, hanno constatato che le apparenze ingannano e l'interpretazione della realtà non è predeterminata ma affidata al caso. L'avventura si chiude a lieto fine, con la riappacificazione dei due amanti, ma con una nota fuori chiave che lascia il dubbio nel lettore:

CLARA: Ma sì, caro! Tu eri smarrito ... Tu avevi perduto di vista le grandi e le piccole cose fragili che ci legano l'anima e danno un prezzo alla vita. E hai ritrovato oggi la tua pena ... ed io potrò sempre chinarmi a raccoglierla e riscaldarla col mio fiato, quando ancora si smarrirà ...<sup>95</sup>

I due personaggi, quindi, riscoprono la precarietà della vita, la consapevolezza di dover soffrire e la possibilità di potersi smarrire ancora perché si sentono immersi nella relatività e nel dubbio gnoseologico. Hanno appreso che le interpretazioni possono

condurre all'errore e sono lasciati soli senza punti di riferimento, in preda alla instabilità dell'esistenza.

La vicenda di Clara e Ubaldo ripropone lo stesso dramma di Luciano ne *L'uomo che incontrò se stesso*, nel quale si testimonia lo smacco e la falsità di un significante trascendente (caposaldo del pensiero decostruzionista di Derrida) che conduce inevitabilmente alla dispersione semantica e al dubbio gnoseologico. Per comprendere meglio queste due tematiche (la pluralità del significato e l'errore interpretativo) onnipresenti nelle opere analizzate di Antonelli (e ovviamente di Pirandello e dei grotteschi), è bene offrire una breve spiegazione del saggio di Roland Barthes dal titolo *From Work to Text* (1971) che delucida teoricamente come avviene questa disseminazione semantica nei testi.

In questo saggio, Barthes dichiara che: "in a Text, meaning is disseminated and irreducibly plural". Pertanto il testo non guida ad un'interpretazione del suo significato, ma conduce ad una sua esplosione dovuta al fatto che è composto da una rete di significati e da un'intertestualità senza origine o destinazione. Barthes sostiene che: "The Text is plural. This does not mean just that it has several meanings, but rather that it achieves plurality of meaning, an *irreducible* plurality. . . . The Text's plurality does not depend on the ambiguity of its contents, but rather on what could be called the *stereographic plurality* of the signifiers that weave it (etymologically the text is a cloth; *textus*, from which text derives, means "woven.")"<sup>96</sup>

La dispersione linguistica, teorizzata da Lacan e Barthes, può essere individuata in altre opere teatrali di Antonelli, tra cui *L'amore dove sta* e *Avventura sulla spiaggia*, due "avventure" in tre atti costruite sulla stessa trama<sup>97</sup>. Il titolo dell'opera

cronologicamente antecedente, *L'amore dove sta* (1931), presenta in modo inequivocabile il tema del relativismo e dell'incertezza gnoseologica e implica altre subtematiche inscrivibili al codice borghese: amore adultero, triangolo borghese, incertezza sentimentale. La mia analisi si basa soprattutto sull'opera scritta due anni dopo, *Avventura sulla spiaggia*, la quale estremizza la sperimentazione e la dispersione linguistica di Antonelli.

La trama della pièce è alquanto lineare: il protagonista Amilcare, un personaggio sognatore e piuttosto idealista, trova nella sabbia due scarpe spaiate, una da donna e una da uomo. Poco dopo, apprende che quelle da donna appartengono a sua moglie, di cui è molto innamorato. Inizia da questo momento la smania ossessiva di Amilcare alla ricerca del proprietario della scarpa e quindi del presunto amante della moglie. Dopo uno snodarsi infinto di fraintendimenti, equivoci, barriere linguistiche, impossibilità di comprensione, molteplicità semantiche, Amilcare giunge alla verità: la scarpa che ha trovato nella sabbia è la sua: "AMILCARE: [...]: Ho guardato da per tutto ... Ma lo sforzo piccolissimo di volgere gli occhi un momento dinanzi a me, proprio dinanzi ai miei piedi ... Ma lo sapete che c'è da impazzire?".<sup>98</sup> La moglie Nora, quando scopre che Amilcare crede che lei l'abbia tradito, sta al gioco e fa credere al marito che il suo amante sia Gabriele, un caro amico di Amilcare al fine di scuoterlo, cambiarlo e provare l'emozione di vederlo geloso. Al lettore, però, non appare tutto così semplice. Infatti, all'inizio, non si capisce con certezza se la moglie abbia o non abbia un amante. Da un punto di vista semiotico, il segno, ossia la scarpa, sembrerebbe puntare indubbiamente al tradimento, ma alla fine del primo atto non risulta palese se la moglie ammetta il tradimento solo per ingelosire suo marito o per puro piacere masochistico, citando

palesemente la vicenda tra Paola e Savina in *La maschera e il volto* di Chiarelli<sup>99</sup>. Nora ammette:

NORA: Sono così felici .. Sono così sconcertata! Non so quel che mi dica!  
 AMILCARE: (*improvvisamente irato la scuote violentemente*) Una svergognata! Ecco: una svergognata!  
 NORA: (*vorrebbe essere ancora scossa. È beata*) Ancora! Amilcare, fammi male. Me lo merito! Io voglio essere battuta subito!  
 AMILCARE: Non batto donne.  
 NORA: Sento che se mi battessi mi farebbe male.<sup>100</sup>

La fine del primo atto pullula di espressioni, ed è disseminato di segni che ci indirizzano verso un'interpretazione, ma che ci fanno riflettere sul loro esatto opposto, il che depista il lettore e lo conduce ad una pluralità di ipotesi ed interpretazioni. Come ribadisce Bathes nel saggio *From Work to Text*, l'interpretazione è impossibile, poiché in un testo non emerge solo una voce specifica, ma una moltitudine di voci. Barthes spiega che: "The Text is plural, which is not simply to say that it has several meanings, but that it accomplishes the very plurality of meaning: an irreducible (and not merely acceptable) plural. The Text is not a co-existence of meanings but a passage, an overcrossing; thus it answers not to an interpretation, even a liberal one, but to an explosion, a dissemination."<sup>101</sup>

Stesso procedimento di moltiplicazione gnoseologica è adottato nel secondo atto quando non si riesce a capire a chi appartenga la scarpa trovata nella sabbia da Amilcare. Per accertarsi che la scarpa appartenga al presunto amante della moglie, nonché suo migliore amico, Amilcare manda due dei suoi marinai incappucciati a casa di Gabriele per provargli di nascosto la scarpa. Questa è la conversazione che avviene tra Amilcare e i due marinai al loro ritorno:

AMILCARE: Com'è entrata?  
 II MARINAIO : Facilmente, piuttosto facilmente.

AMILCARE: Tanto da parere che fosse larga?  
 I e II MARINAIO: (insieme) Sì, No.<sup>102</sup>

La trama si sviluppa su un moltiplicarsi infinito di punti di vista che sembra così intricato da prospettare un'impossibile soluzione:

AMILCARE: Come fai a sapere che era la tua [scarpa]?  
 LOLA: Dal suo punto di vista è così.  
 GABRIELE: Ma quanti punti di vista ci possono essere? Perché ti fermi a questo particolare?<sup>103</sup>

La possibilità di interpretazioni sfugge dal centro per via di forze centrifughe che ne scatenano reazioni avverse e contrastanti. Come Barthes scrive: "Language is structured but off-centered, without closure"<sup>104</sup>. Non c'è quindi, nessun significato oggettivo *per sé*, poiché non c'è nessun centro, nessun *locus* di significato da trovare. Il significato non è quindi prodotto dalla presenza ma dall'assenza, dalla dilazione del significato, perciò inerentemente incontrollabile. Nel teatro antonelliano, nessun personaggio è capace di affermare la propria verità o la Verità oggettiva poiché nessuno è in grado di interpretare e decodificare la miriade di segni e input scatenati dalla realtà.

Proprio questa incapacità di interpretazione e questo essere "forestieri della vita" (forte eco pirandelliana), conduce i personaggi di queste due avventure ad una condizione di alterità e perpetua incertezza:

LETIZIA: Forse il mio amore stava dalla sua parte.  
 AMILCARE: Chi sa mai dove sta. Se si sapesse dove sta l'amore, bisognerebbe tutti i momenti cambiargli domicilio. E dia retta a me. Si sposi il primo discreto uomo che la vuole. Tanto, il compagno vero della sua vita è sempre un altro.<sup>105</sup>

La fine del secondo atto ripropone il tema dell'alienazione e introduce quello della sostituzione quando si scopre che Nora, la moglie di Amilcare seppure non abbia realmente un amante, riesce a convincere l'amico del marito, Gabriele, a fingere di



esserlo, solo per far ingelosire Amilcare e vedere la sua reazione nei confronti della moglie adultera. L'alterità dei personaggi ripropone una scissione esistenziale<sup>106</sup>, testimoniata dalle parole di Nora, la cui sintassi spezzata riproduce tale frammentazione: "Oh, non è bello neanche quello che faccio con voi. Ci si perde sempre qualche cosa. Io stessa sento che voi ora siete già un altro, dinanzi a me ... e io stessa ... io stessa, dinanzi a voi, sono un'altra ..."<sup>107</sup>

L'enigma sembra così risolto alla fine del secondo atto, ma un colpo di scena complica la risoluzione della vicenda. Infatti, l'entrata in scena di un nuovo personaggio preoccupa Amilcare, che sembra sospettare di lui in qualità di amante di sua moglie. Ancora una volta, i segni interpretativi puntano verso molteplici direzioni e il lettore si smarrisce, si perde dietro tracce fuorvianti proprio come è descritto nella didascalia che conclude il secondo atto:

Ma ecco: un signore molto grasso attraversa la scena in senso opposto ad Amilcare. Allora egli abbandona l'ingegnere per seguire quest'altro. Mentre lo segue, attraversa la scena un ragazzo scalzo. Sempre distratto, Amilcare abbandona il signore grasso per seguire la nuova traccia. Ma subito si accorge dell'errore e stizzito se ne va, ossessionato dai piedi del prossimo.<sup>108</sup>

Nel terzo atto, la barriera gnoseologica prende una forma plastica: Amilcare e Nora dividono con una linea ideale, "una specie di nastro nero,"<sup>109</sup> la loro abitazione e non possono comunicare verbalmente ma solo indirettamente attraverso lo scambio di biglietti. Da questo punto, assistiamo ad un crescendo di equivoci e gli scambi diventano sempre più intricati fin quando si giunge all'apice della confusione conversazionale: nella stessa stanza divisa, Amilcare parla con Lola (la donna che corteggia), e Gabriele con Nora. Normalmente, le due coppie dovrebbero parlare da sole di diversi argomenti in realtà tutti e quattro si ascoltano a vicenda e si rispondono indirettamente e partecipano

alla stessa conversazione creando un'atmosfera grottesca che rasenta l'assurdità. Thomas Harrison avrebbe definito tale scambio una melodia dissonante, decentrata, senza uno scopo e una finalità precisata<sup>110</sup>. L'avventura si conclude con la soluzione (vera o apparente) dell'enigma: la scarpa che Amilcare aveva trovato nella sabbia vicino a quella di sua moglie apparteneva a lui. La soluzione non risolve la tragicità e la paradossalità della vicenda: i segni disseminati nella storia mandano in direzioni opposte, gli equivoci depistano la soluzione del mistero e l'ovvietà sfugge:

AMILCARE: [...] Ho guardato da per tutto ... Ma lo sforzo piccolissimo di volgere gli occhi un momento dinanzi a me, proprio dinanzi ai miei piedi ... Ma lo sapete che c'è da impazzire? [ ... ] Intanto quel piccolo sforzo che ci voleva per chinarsi, guardarsi ... niente!<sup>111</sup>

È qui teorizzata ed esplicitata la dispersione linguistica antonelliana, generata principalmente dalla cecità degli uomini di non riuscire a riconoscere e decodificare i segni nella loro realtà e autenticità. Perduto il punto di riferimento universale o significante trascendente, come afferma Derrida, la conversazione si sgretola in mille diverse interpretazioni originando numerose forze centrifughe che si concretizzano in una perfetta ma caotica armonia dissonante.

Tuttavia la conclusione dell'avventura non conduce alla convenzionale soluzione della vicenda, infatti, sebbene il terzo atto si chiuda con la riappacificazione della coppia, il lettore non è assolutamente convinto del lieto fine ma è assalito da numerosi quesiti (ancora una volta i significanti conducono a una pluralità di significati e interpretazioni): la scarpa appartiene davvero ad Amilcare, o la moglie l'ha scambiata per mascherare l'adulterio? La presunta amante di Amilcare è una complice della moglie? Leggendo l'opera, vi è l'impressione che ci siano due livelli interpretativi e di significato: uno superficiale, accessibile a tutti, anche al lettore più distratto, ed uno più profondo, celato

dai significati convenzionali e che rivela delle soluzioni alternative. Pertanto, a dispetto dell'apparenza, quest'opera offre al lettore un finale aperto e propone una miriade di interpretazioni, come avevo evidenziato per il finale di *Darei la mia vita*.

Tale pluralità interpretativa è rintracciabile in un'altra pièce di Antonelli, la commedia a tre atti intitolata *Il barone di Corbò* (1929). La storia si svolge in un vecchio castello isolato sulla cima di una montagna, dove vivono: Teodorico ( il padre), Didone (la madre) e i loro quattro figli. Una notte, la piatta esistenza della famigliola borghese viene turbata dalla notizia delle fuga di trenta pazzi criminali dal reclusorio degli assassini situato vicino al castello di Teodorico e dall'arrivo di due persone, la sua amante Gabriella, e l'eccentrico barone di Corbò. Gabriella giustifica a Teodorico il suo arrivo dall'ardente desiderio di rivederlo; il Barone di Corbò invece chiede ospitalità alla famiglia perché confessa di aver avuto un guasto alla macchina e di averla mandata dal meccanico grazie al suo autista. Il lettore vorrebbe collegare l'identità del Barone a quella di un pazzo in fuga, ma il nesso non risulta così palese o facile da stabilire.

Convenientemente, Teodorico fa credere alla sua famiglia che il Barone e Gabriella sono arrivati insieme e sono marito e moglie. Dopo alcuni scambi eccentrici fra Corbò e i familiari di Teodorico, la coppia adultera nutre con terrore il sospetto che Corbò sia un evaso, ma ovviamente non possono rivelarlo perché in tal caso si scoprirebbe il loro segreto. Gli scambi all'inizio del secondo atto tra la cameriera e Corbò sembrano guidarci verso la riprova che lui sia davvero un evaso:

LA CAMERIERA: Vede? Di lassù sono fuggiti i detenuti.

CORBÒ: (*turbato*) Lasciamo stare, signorina! Lasciamo stare!

LA CAMERIERA (*un po' mortificata*) Come vuole. Scusi. Ecco: sale le scale la signorina Lulù.<sup>112</sup>

Anche alcuni segni sovrasegmentali, descritti in una didascalia del secondo atto, ci confermano i nostri sospetti sulla follia di Corbò: “Se ne va anche lui a destra, gesticolante e soliloquente, mentre Teodorico e Gabriella appaiono dalla sinistra e si fermano a guardare atterriti.”<sup>113</sup>

All’arrivo di un ispettore che sembra mettere in guardia la famiglia dai pazzi, ma che appare lui stesso uno squilibrato simulatore, l’autore interseca una serie di indizi e attua un gioco raffinatissimo di identità che lascia il lettore alquanto disorientato e confuso e conduce alle seguenti domande: chi è il Barone di Corbò? Chi è il pazzo evaso? Chi è il primo ispettore? Qual è la verità? Il lettore è lasciato in sospenso sull’interpretazione dei fatti e sull’identificazione della verità. Le relazioni tra i personaggi e la loro posizione nella vicenda presentano delle realtà intricate e artefatte che conducono inevitabilmente all’impossibilità di trovare un’interpretazione univoca e una soluzione finale. Le conversazioni tra Gabriella e Didone, ad esempio, sono sempre basate sulla finzione, sull’invenzione, la verità non è mai presente.

DIDONE: ... Che c’è di vero?

GABRIELLA: Vi dirò come va il fatto.

DIDONE: (*manda un sospiro*) Oh!

GABRIELLA: Altra modificazione. Così a furia di essere modificato questo fatto non lo riconoscerà più nessuno. Diventerà la descrizione di una gara di Tennis.

DIDONE: Basta dire la verità.

GABRIELLA: Sì, ma vedete come sarà difficile. Io ve la dico, ma tutto sta a crederla. ...<sup>114</sup>

Questo scambio ha forte eco pirandelliana perché sottolinea il relativismo gnoseologico: la verità è quella che si crede, non quella che è, come aveva affermato la signora Ponza alla fine di *Così è se vi pare*<sup>115</sup>. È importante, comunque, sottolineare una differenza basilare tra la Signora Ponza e Gabriella: il personaggio antonelliano cerca di pronunciare una qualunque verità e non sappiamo se sia consapevole e convinta del relativismo

cognitivo. La signora Ponza è, invece, assolutamente consapevole dell'inconsistenza della verità tanto da incarnarla. La posizione e la consapevolezza della signora Ponza risultano pertanto più estreme di quelle di Gabriella, per la quale è possibile inventarsi una qualsivoglia verità che regoli la spiegazione dei fatti. Tuttavia, la verità in Antonelli, è sempre di difficile riconoscimento e viene complicata, linguisticamente, dalla presenza di scambi basati sul contrasto, e da cospicue dicotomie che rivelano la paradossalità e l'incoerenza dei loro discorsi.

DIDONE: (*ridendo*) Sì, eh? Mi piacete! Siete divertente! Per lo meno siete sincera! Ah! L'ingannate, eh?

[...]

TEODORICO: (*a Didone*) Io dico che questa signorina ...

DIDONE: ... ragiona molto bene ... (*Le stringe la mano*)

GABRIELLA: Com'è bello ... intenderci.<sup>116</sup>

Questo scambio mostra molti livelli di lettura e può essere interpretato in svariati modi a seconda dell'emittente e del ricevente dell'atto linguistico, causando un disorientamento nel lettore.

La confusione del lettore si accentua soprattutto nella metà del terzo atto, quando un nuovo ispettore arriva nella villa di Teodorico. L'ingresso in scena di questo nuovo personaggio conduce alla disseminazione di nuove spie che puntano verso la follia del barone di Corbò e dell'ispettore stesso:

II ISPETTORE: Ah! Egli era qui, Corbò?

LULÙ: Lo conosce?

II ISPETTORE: Sì! Sono un suo ottimo amico.

LULÙ: Ma davvero?

II ISPETTORE: Perbacco! Lo conosco da molti anni. È qui?<sup>117</sup>

La commedia si chiude con un' appassionata dichiarazione d'amore di Corbò a Lulù, la figlia di Teodorico che potrebbe ripristinare un clima di normalità nella vicenda, tuttavia nel lettore resta sempre il dubbio sull'identità del barone: "LULÙ: [...] Io poi non so con

che nome chiamarvi. Spero che non sia Dadà. CORBÒ: Ma che Dadà! Il mio nome se l'è preso il pazzo!"<sup>118</sup>

Il tutto è sigillato da una sonora risata di Gabriella che si può accomunare a quella di Luciano nell'*Uomo che incontrò se stesso*, della Figliastra nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, e di Laudisi in *Così è (se vi pare)*, di cui ho parlato nel primo capitolo.

La commedia presenta una lettura complessa e, come le altre opere analizzate, un finale aperto. Corbò potrebbe essere stato un pazzo e essersi appropriato di un'identità diversa dalla sua, e, poi, rinsavito, aver mantenuto lo stesso nome, come l'*Enrico IV* (1921) pirandelliano<sup>119</sup>. Infatti, il lettore ignora il vero nome dei due personaggi: Corbò ed Enrico non possiedono un'identità autentica al di là della maschera che indossano, in quanto la maschera diventa volto. Ma proprio per la loro esistenza slegata dalle convenzioni sociali, riescono a dire delle verità e compiere delle azioni che sarebbero proibite a tutti gli altri personaggi. In generale, si può affermare che le due opere condividono lo stesso tema centrale che si identifica nell'apoteosi della pazzia e che presenta diramazioni affini come: il relativismo percettivo e linguistico, la nozione di vita come gioco nella quale ogni persona riveste un ruolo assegnatole e l'idea dell'esistenza come prigionia. Sia Enrico IV che il Barone di Corbò riescono nel loro intento finale (l'uccisione di Belcredi per il primo e la mano di Lulù per il secondo) ma ciò comporta un alto prezzo da pagare: restare imprigionati nel loro ruolo di pazzia "per sempre" (come pronuncia Enrico IV alla fine dell'omonima tragedia di Pirandello.)

Pertanto, la tematica della pazzia, protagonista dell'opera di Antonelli, la situa, con le altre già analizzate nel clima di frammentarietà linguistica che provoca un senso di disorientamento e dissonanza nel lettore. Come le altre opere, la pièce *Il barone di Corbò*

è aperta a molteplici interpretazioni riguardo l'identità del barone, quella degli ispettori, le intenzioni di Gabriella. Qual è la verità? Il quesito resta irrisolvibile finora.

Riguardo al dubbio interpretativo ed ermeneutico, si può citare un passo di Roland Barthes tratto dal saggio *The Death of the Author* (1967):

a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the message of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of cultures.<sup>120</sup>

Stabilita l'impossibilità di stabilire una rapporto gerarchico tra autore e scrittura, Barthes afferma che il significato degli scritti non può essere stabilito da una volontà superiore decisionale. Pertanto, non può esistere un'entità teologica che stabilisce il significato ed esso si sgretola in mille interpretazioni a seconda di chi fruisce l'opera. Questo concetto si innesta bene con la vicenda del Barone di Corbò, in quanto sia l'identità che le intenzioni dei personaggi non vengono specificate e sono lasciate in balia dell'interpretazione soggettiva e personale di ciascun lettore. Di conseguenza, il lettore non ha mai la certezza assoluta e confortante che quello che pensa sia la giusta interpretazione lasciandolo in una condizione di perenne esitazione e inquietudine.

Relativismo gnoseologico, scambio di identità e gioco combinatorio sono ancora materia di un'altra commedia in tre atti di Antonelli, *Bernardo L'Eremita* (1919, edita nel 1927) riscrittura di una commedia del 1914 da titolo *Il Convegno*<sup>121</sup>. La commedia si apre con una futile disquisizione in una sala d'albergo di Roma sull'*aver naso*, sui nasi naturali o artificiali, e sulla necessità di cambiare il naso originario. Nella conversazione sono coinvolti un certo Luciano (un famoso pittore dallo pseudonimo Bernardo L'Eremita), il suo amico Ricci, un pittore futurista e una miniaturista, la signora Gorio.

Fin dall'inizio della commedia, i personaggi si divertono a celare e scambiarsi l'identità. È soprattutto Luciano che si diletta a lasciar nascosta la sua identità e a denigrare se stesso con i suoi interlocutori.

LUCIANO: Ma chi è Bernardo L'Eremita?

IL PITTORE FUTURISTA: Un grande artista.

LUCIANO: Io credevo fosse il nome di un frate! (Tutti protestano)

[...]

LUCIANO: Allora è un ladro. Sarà gambero, ma ladro.<sup>122</sup>

Terminata la conversazione, incontra Lucio Arsicola, uno scrittore di provincia, che si è recato a Roma per conoscere la sua fidanzata che non ha mai visto ma che conosce attraverso uno scambio epistolare. Lo scambio di persona si rinnova quando Lucio, avendo preso gli orecchioni ed essendo sfigurato in viso, prega Luciano di presentarsi dalla sconosciuta fidanzata fingendosi lui stesso. Luciano, dapprima riluttante, decide di assecondare il volere del nuovo amico e si presenta dalla ragazza, Nora, come Lucio Arsicola, il suo amante epistolare. Da questo momento, l'identità di Luciano si confonde e si interseca con quella del sostituto e così anche il suo linguaggio (già la scelta onomastica – Lucio e Luciano - è indicatrice di tale confluenza di personalità e di lingua.) Sebbene Nora rimanga affascinata dal suo presunto fidanzato, non può non negare di comprendere a pieno la sua dialettica.

NORA: A che pensate?

LUCIANO: Penso ad un piccolo uomo che è legittimo proprietario di una casa che io sono andato a svaligiare. Non è la prima. Ma è quella che m'imprigiona.

[...]

LUCIANO: Povera creatura, se poteste immaginare quanta verità e quanto bisogno disperato di confessione è in quello che dico, avreste paura di me.

NORA: Che vuol dire?

LUCIANO: Perdonate. Vi spiegherò dopo.

[...]

LUCIANO: [...] Nei momenti critici, io parlo con le piante. È un vizio che ho preso da ragazzo.

NORA: Ma che vuol dire?



LUCIANO: Vuol dire questo signorina. Sedete qui: in questo momento la mia tenerezza per voi è così grande e la pietà verso di me è tale ch'io mi sento il coraggio di rimanere qui ancora cinque minuti ...

NORA: Ma non vi tormentate così! Non vi capisco! Parlate come un disperato e avete l'aria di scherzare!

[...]

NORA: Sentite caro voi siete molto simpatico. Ma troppo difficile da capire.<sup>123</sup>

Dalle battute riportate, si può notare come la comunicazione manchi di retroazione per l'assenza di cognizione esatta da parte di Nora (avevo notato la stessa caratteristica di una comunicazione bloccata anche nella pièce *L'avventura sulla spiaggia*). L'iterazione delle proposizioni interrogative ed esclamative *Ma che vuol dire? Non vi capisco!* rendono la comunicazione unilaterale e univoca, quindi frammentata. Probabilmente Luciano, incoscientemente, provoca questa incomunicabilità, dal momento che non vuole che Nora capisca che lui non è l'uomo con cui ha corrisposto per anni. Infatti, Luciano, dopo aver meglio conosciuto Nora, vorrebbe cancellare l'esistenza di Lucio e trasformarsi (si può ancora parlare di metamorfosi come avviene nell'atto unico *Incontro sentimentale*) in un altro uomo, plasmato dalla confluenza dei due uomini.

LUCIANO: Allora viene un uomo, passeggiando per caso e incappando con una vicenda, ne diventa il padrone. Ne diventa, cioè, il suo legittimo possessore materiale. È qui l'errore. Direi il delitto. Direi l'usurpazione. Il più delle volte quell'uomo è stonato, disadattato. È il proprietario di quella casa perché ci è entrato per primo, ma viceversa quella casa è mia perché io soltanto la so abitare e metterla in valore. Allora succede che chi possiede per isbaglio è l'incubo, chi dovrebbe possedere per elezione è il succubo. Ma chi è il ladro? Chi rubò prima o chi ruberebbe dopo? ... Quell'uomo che aspetta lì fuori è il mio incubo. Nel mio caso è un individuo fasciato perché ha un male passeggero, ma è quasi sempre fasciato di qualche cosa: di perplessità, di cattivo gusto, di pusillanimità, d'ignoranza, d'inaderenza ... perché bisogna avere l'aderenza della propria epidermide alle cose e alle persone che si posseggono, altrimenti si è estranei! ... Ecco perché vi dico che c'è un individuo fasciato per ogni uomo.

NORA: Per mostrarvi di essere intelligente fingerò di aver capito.<sup>124</sup>

Le parole di Luciano hanno un doppio spessore ermeneutico e vantano di una duplice lettura: dal punto di vista di Nora, le sue parole non hanno senso perché non vi è un nesso

fra quello che dice e il contesto della conversazione così come si sta evolvendo, dal punto di vista privilegiato del lettore che conosce l'antefatto, questa battuta è pregnante di significato. Gli individui "fasciati" sono le persone che indossano una maschera (che non rivelano la loro autenticità) e che sono estranei al loro vero volto (non aderiscono alla loro epidermide). La maschera che indossa Luciano ha un significato più complesso, infatti essa non è stata imposta da lui stesso o dalla società, non è artefatta o "artificiale" (come i nasi di cui si parla all'inizio della commedia) ma è una maschera vera, perché è un'altra identità. Quando lui accetta fortuitamente questa identità, la rende sua e, come per metamorfosi, entra in Luciano. Luciano fonde la sua identità con quella di Lucio, per cui ne crea una nuova. Luciano è una nuova persona e quindi non è più il sostituto del conoscente. Tutto questo groviglio di identità è reso magistralmente con una confusione linguistica che mostra e indica la frammentazione del linguaggio teatrale convenzionale.

Ad un certo punto, Lucio si reca a casa di Nora per parlare con Luciano e quest'ultimo cerca di spiegare chi sia quest'uomo a Nora:

NORA: Lo voglio vedere. [si riferisce a Lucio]

LUCIANO: (*gridando*) No! (*con altra voce*) Eh no! Sarebbe il colmo!

NORA: Perché?

LUCIANO: Perché io e lui siamo antitetici. Lui esiste quando io sono assente. E io esisto quando è assente lui. Tutti e due formeremmo, dinanzi a voi, una mostruosità.<sup>125</sup>

Alla fine del secondo atto, Luciano rivela che Lucio è il suo vero fidanzato epistolare. Ormai lui è un altro uomo (rinato dall'amore che prova per Nora) e può staccarsi la maschera impostagli da Lucio perché non deve più fingere di essere un altro per esistere. La sua ritrovata personalità fusa con quella di Lucio è forte, sebbene sofferente perché consapevole che deve rinunciare all'amore di Nora. Dopo la rivelazione, il linguaggio di Luciano si scioglie e si semplifica, non ha più ragione di essere convoluto ora che la sua

identità si è consolidata. Quindi, il primo atto era iniziato con la presenza di Luciano nelle vesti di un beffardo artista (Bernardo l'eremita) e il secondo atto si conclude con la solidificazione della sua personalità in un uomo totalmente diverso, non più beffeggiatore ma sofferente d'amore.

Nel terzo atto, i due corteggiatori si presentano insieme a casa di Nora per chiarire il malinteso e notiamo il nuovo Luciano, che ha acquisito un'identità nuova e ibrida:

LUCIO: Ma no! E poi non è Lei Bernardo l'Eremita?

LUCIANO: (*irritato*) Ma che Bernardo l'Eremita! È ora di finirla con questo Bernardo! Mi sono messo una conchiglia addosso! So io che conchiglia! Beh! Sarà quel che sarà ...<sup>126</sup>

Il nuovo Luciano vorrebbe farsi da parte e cedere Nora a Lucio, il fidanzato originario, ma la situazione si complica quando Nora mostra interesse verso Luciano e diffidenza verso un goffo e grossolano Lucio. In realtà, subito dopo si scopre che Lucio stava soltanto recitando la parte di sempliciotto per assecondare l'amore tra Luciano e Nora. Anche Lucio, quindi, finge di essere un altro, alterando momentaneamente la sua vera personalità quando capisce il prodigio metamorfico avvenuto a Luciano:

LUCIO: Ma guardi il miracolo: è bastato che una piccola luce di bontà arrivasse a illuminare l'anima di quell'uomo per trasformarla, per trasfigurarla! Quell'uomo era stato spaventoso predone di tutte le sue gioie ... Non aveva fatto che muovere fantocci del mondo per la sua delizia. Ed ecco che una marionetta gli diventa tragica fra le mani ...

[...]

LUCIO: [...] Bernardo l'Eremita è rimasto chiuso nell'ultima conchiglia che ha rubato!<sup>127</sup>

Alla fine della commedia, si apprende che anche Lucio è diverso e che è avvenuto un processo di osmosi tra i due uomini. Luciano dice a Nora: "LUCIANO: [...] se egli mi ha prestato il suo nome, io gli ho prestato la mia faccia, il mio cervello, la mia inquietudine, e infine gli ho regalata per sempre la mia tranquillità."<sup>128</sup>

La commedia termina a lieto fine con la rivelazione dell'amore tra Luciano e Nora:

LUCIANO: Tacete! Tacete! Mi pare di essere un altro! Mi pare di essere così leggero e divino e felice! Mi sembra di camminare sopra un suolo che respira! ...  
 NORA: Rimpiangete la vostra tremenda libertà?  
 LUCIANO: Taci! Taci! Taci!<sup>129</sup>

L'ultima battuta ivi riportata, invalida il lieto fine della vicenda; Luciano, infatti, rinuncia alla sua libertà di artista per sposare una signorina borghese e le sue ultime parole invitano concitatamente a tacere, lasciando nel lettore l'interrogativo irrisolto del rimpianto della sua libertà e conseguentemente della sua decisione di sposarsi.

Imprigionato nella realtà borghese, nell'istituzione del matrimonio, l'uomo non è più libero di volare con la fantasia e esprimersi apertamente (anche disarticolatamente come era successo a Luciano), tornando al mutismo delle convenzioni. I temi qui accennati (nocività della realtà borghese e dissonanza che essa comporta) vengono ampiamente approfonditi nel capitolo successivo della tesi.

La frammentazione linguistica, così come è emersa dall'analisi di questa commedia, ha un duplice valore: negativo come incomunicabilità, perdita del centro e dispersione, e positivo, come segno di libertà dalle convenzioni e dal mondo borghese. A questo proposito, una nota novella di Pirandello, *Il treno ha fischiato* (1914), esprime magistralmente questo concetto della disarticolazione linguistica, che diventa quasi delirio, come condizione estrema di libertà dell'uomo nei confronti della realtà borghese vista come gabbia soffocante:

E come mai? Che hai combinato tutt'oggi?  
 Belluca lo aveva guardato sorridente, quasi con un'aria d'impudenza, aprendo le mani.  
 Che significa? aveva allora esclamato il capo ufficio, accostandogli e prendendolo per una spalla e scrollandolo. Ohé, Belluca!  
 Niente, aveva risposto Belluca, sempre con quel sorriso tra d'impudenza e d'imbecillità su le labbra. Il treno, signor Cavaliere.

Il treno? Che treno?

- Ha fischiato.

Ma che diavolo dici?

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!

Gli altri impiegati, alle grida del capo ufficio imbestialito, erano entrati nella stanza e, sentendo parlare così Belluca, giù risate da pazzi.

Allora il capo ufficio che quella sera doveva essere il malumore urtato da quelle risate, era montato su tutte le furie e aveva malmenato la mansueta vittima di tanti suoi scherzi crudeli.<sup>130</sup>

Belluca è un impiegato sottomesso dalla vita e costretto a lavorare di giorno e di notte per ovviare alle esigenze della famiglia. La sua esistenza è frustrante, alienante, una specie di gabbia e prigione. Una sera, il fischio del treno, diventa un evento apparentemente significativo, che evoca la profondità dell'io, rigenera l'autocoscienza della propria identità di creatura aperta sull'infinito, su una realtà totale. Finalmente Belluca si libera dalla sua vita gretta e si libera, diventa consapevole dell'esistenza che lo circonda. Fino a quel momento Belluca aveva vissuto in una condizione di non realtà, che aveva annullato la sua identità e che lo aveva accomunato ad una macchina che produce soltanto, senza chiedersi il vero motivo delle sue azioni. Il treno, invece, provoca uno scossone nella sua vita che, prodigiosamente, illumina la sua esistenza. Come vero personaggio pirandelliano, Belluca viene considerato pazzo, e viene mandato al manicomio; ciononostante, è contento perché è diventato consapevole del fatto che al di là della sua vita alienante, c'è qualcosa di bello per cui vale la pena sperare. Il treno per Belluca ha la stessa funzione di Nora per Luciano in *Bernardo l' Eremita*, in quanto sia il treno che Nora costituiscono dei segni (degli imprevisti) che producono dei cambiamenti fondamentali ed inaspettati nei personaggi. Se non fosse stato per il fischio del treno o l'incontro con Nora, Belluca e Luciano avrebbero continuato a condurre la loro vita

alienante, anestetizzata e piatta. In entrambe le opere, il passaggio dalla cecità delle convenzioni alla consapevolezza del cambiamento, è marcata dalla frammentazione del linguaggio di Belluca e di Luciano che può essere interpretata positivamente come libertà dalle convenzioni borghesi (il linguaggio codificato è innanzitutto convenzione) e espressione di libertà assoluta.

Stessa peculiare disarticolazione linguistica è presente nel linguaggio di Minnie, in *Minnie La Candida* (1927) di Massimo Bontempelli:

MINNIE: Prego. Non ero nata io qua e là, io ero nata tutta insieme in un luogo solo, che è in una città di Siberia. Ma se ho detto “sono io di Siberia”, qualcuno comincia a parlare lingua siberiana, e poi domanda, ha veduto questo, ha veduto quello, e io invece niente sapevo, perché ero venuta via molto piccolina.<sup>131</sup>

Da quanto emerge chiaramente dal passo riportato, il linguaggio di Minnie è senza norme, sgrammaticato, come le sue origini che non sono mai specificate (origini sgrammaticate). Il significato del suo modo di comunicare risulta tuttavia molto chiaro. Esso ci manifesta il contrasto fra l'autenticità di Minnie e la finzione degli altri e opera come condanna della borghesia e della modernità, della società disumanizzata e disumanizzante.

Il dramma testimonia la progressiva schizofrenia di Minnie da quando il suo amico Tirreno, per scherzo, le rivela che i pesci dell'acquario sono fabbricati e le svela la presenza di dodici uomini finti che abitano nel mondo assolutamente indistinguibili da quelli reali.

La progressione psicologica verso la pazzia è magistralmente evidenziata dal linguaggio di Minnie che diventa sempre più frammentato:

MINNIE: (*s'alza, lasciando la vestaglia sul letto, in camicia di velo: afferra a toletta lo specchio, si butta a terra nel punto più illuminato della stanza*). Qui quello (*accenna a una lampada portatile con un lungo filo che è sulla tavola: i*

*due gliela portano*). Voi non venite. No. Lontani! (*li scosta con le braccia*) Uuh! (*con una specie di russare come quando dormiva, si guarda avidamente allo specchio: poi comincia a tremare*) Ecco è certo. Sì, ora sì, vedo chiaro, sono io, io. Non sono vera, io, no, no ... sono una di loro, quelle povere ... fabbricate. Lontano state, lontani ... abbiate paura, abbiate paura di me. E non lo sapevo ... Vedere (*Si fisa ancora, poi il suo sguardo dallo specchio si trova a mirare come un punto lontano*) Ma però, però ... io mi ricordo tante cose vecchie. E allora? Sì, mi ricordo, la mia madre ricordo, e mi parlava della penisola Italia: io piccola ero. Ma, ma anche ricordare può essere finto. Sì, sì: così hanno messo dentro, dentro, dentro insieme questo ricordare, quelli che m'hanno fabbricata, per ingannarmi di più.<sup>132</sup>

Il delirio di Minnie si acuisce davanti allo specchio, quando, con lo sdoppiamento della sua immagine, la ragazza si sente dimidiata e alienata; l'evolversi della follia è espresso con lo sgretolamento della sintassi e la sospensione delle frasi. Da quanto affermato, emergono delle profonde differenze tra la dissonanza linguistica di Minnie e quella di Belluca in *Il treno ha fischiato*. Mentre nella donna, il linguaggio sgrammaticato e dissonante si accentua con la progressiva consapevolezza dell'inconsistenza della vita (falsa e fabbricata), in Belluca avviene il contrario. Infatti, l'illuminazione sulla possibilità di significato della sua esistenza giunge così inaspettato da stordire Belluca e provocare una disgregazione del proprio linguaggio. La frammentazione linguistica conosce quindi delle cause opposte e collaterali: disperazione assoluta di Minnie e possibilità di salvezza di fronte all'insensatezza dell'esistenza di Belluca.

La disperazione di Minnie la conduce al suicidio, che indica sia la sua sconfitta di fronte ad un mondo che non riusciva più a capire, e sia un atto di volontà di attivismo eroico di chi vuole impartire un insegnamento agli uomini. Allo stesso tempo, Belluca continua nella pazzia e con un linguaggio sgrammaticato e allucinato a mostrare ai lettori che se si attende pazienti, forse, si può ricevere l'illuminazione che schiude il mondo davanti agli occhi e che può far vedere "azzurre fronti di montagne nevose, levate al

cielo; ... viscidici cetacei che, voluminosi, sul fondo dei mari, con la coda facevan la virgola. Cose, ... inaudite.”<sup>133</sup> Quindi, la frammentazione linguistica degli ultimi personaggi analizzati, Minnie e Belluca, costituisce una risposta all’insensatezza e all’alienazione dell’esistenza e del mondo di cui fanno esperienza i nostri personaggi, ma mentre per Minnie l’unica soluzione possibile è il suicidio (linguistico e fisico), per Belluca si intravede una possibilità di sopravvivenza nell’immaginazione.

Un personaggio antonelliano apparentato a Minnie e Belluca è la protagonista di una pièce intitolata *La casa a tre piani* del 1924. Infatti, la protagonista, chiamata La Spiritata, presenta un linguaggio allucinato e disarticolato e, condivide con Minnie, in particolare, la sua tragica fine (in questo caso, però, la protagonista muore avvolta in un’atmosfera di realismo magico, e al lettore non è chiaro se si suicidi o muoia di altre cause). La studiosa Marilena Giammarco scrive di questa commedia: ”la *pièce* si propone come uno dei capolavori di Antonelli, fusione e *summa* della tematica esistenziale suggerita sia dalla narrativa che dalla ricerca teatrale condotta nelle forme del metateatro magico.”<sup>134</sup>

Il primo atto si svolge in un appartamento del primo piano, dove si sta festeggiando il centenario della costruzione del palazzo e della nonna, “simbolo per antonomasia della Vecchiaia e della vita trascorsa, relitto fisiologico che non parla e non ode più.” I personaggi presenti alla festa e abitanti del palazzo, secondo Sammartano, rappresentano degli esseri “sperduti nel buio della propria maschera”<sup>135</sup> accomunabili a quelli di *Marionette, che passione!* Di Rosso di San Secondo.

Le designazione dei personaggi è al di fuori d’ogni specificazione anagrafica, e richiama una condizione spirituale o morale cristallizzata dal riconoscimento sociale: “il



cinico”, “il maniaco”, “il gaudente”, “la civetta”, “la signorina per bene”, “la Spiritata”, ma anche “lo studente”, “la studentessa”, “il dottore”, “l’avvocato”, “la moglie dell’avvocato” che richiama il teatro da camera strindberghiano.

L’attenzione è tutta rivolta verso l’assenza della signorina che vive al terzo piano, che Antonelli chiama La Spiritata, conosciuta e temuta per la sua stranezza e le sue profezie. Il dottore la considera una “creatura privilegiata” in cui la vita spirituale è dominante. Chiamata dal dottore, La Spiritata scende e getta scompiglio tra gli ospiti, predicando che qualcuno entro otto giorni lascerà per sempre la casa. Peculiare è il suo linguaggio, slegato dalla sintassi tradizionale e noncurante dei nessi logici, allusivo e indeterminato:

LA SPIRITATA: Ah! Ecco. Voi me lo comandate e già mi pare di distaccarmi con gioia da qualche cosa ... da tutte le cose che premono, che premono contro di me, e io so di possedere un cuore troppo piccolo! Anche i girasoli della mia terrazza sono da liberare, perché tutte le cellette si stringono intorno al cuore che non può reggere a lungo ... e sono gonfie da scoppiare. Io col mio spillone volevo liberarlo: ma non si può. Bisogna che maturino!<sup>136</sup>

[...]

LA SPIRITATA: Vedo che di noi che siamo qui raccolti qualcuno è in pena ... Qualcuno è in pena e non sa perché. Ma forse la sua pena è un’allegrezza ... Si libera dal suo peso ... Vedo qualcuno che è rincorso non si sa da chi ... Se ne va! ... Lascia la casa per sempre ... (*quasi sillabando queste parole*) Qualcuno – entro otto giorni – deve morire in questa casa. (*Ride ancora con dei sussulti che la scuotono dolorosamente*)<sup>137</sup>

Dal momento della profezia, aleggia l’attesa della morte e si rivela uno stacco netto tra i personaggi che vivono nel palazzo, ancorati ad una gretta realtà borghese, interessati solo ai propri interessi egoistici e preoccupatissimi per la loro sorte e la Spiritata che sembra appartenere ad una realtà diversa e spirituale. Dal punto di vista linguistico, le battute degli abitanti del palazzo sono brevi, concitate, ansiose, mentre quelle della Spiritata sono

ampie, ricche di esclamative, allusive e lasciate in sospeso (caratterizzate dai puntini sospensivi).

La commedia rappresenta un'ascesi verso l'alto, la purezza, la leggerezza, tutto quello che rappresenta la Spiritata. Infatti, il secondo atto si svolge nel secondo piano, nell'abitazione del dottore e il terzo nella terrazza della Spiritata e della nonna. Dopo aver rivelato il suo amore al dottore e aver capito che nella realtà borghese non esiste un amore puro e spirituale come lei vorrebbe, la Spiritata attende l'arrivo della morte (in un clima di realismo magico), vista come liberazione dell'anima e libertà dalla pesantezza della realtà borghese. Il linguaggio che caratterizza le ultime battute della protagonista è sempre allusivo e quasi mistico che sembra già innalzarsi verso l'alto.

La morte è vista in quest'opera come catarsi, purificazione da un'esistenza che le aveva causato solo dolore, incomprensioni e sofferenza, accostandola a quella di Minnie, in *Minnie la Candida* di Bontempelli. La frammentazione linguistica, analizzata in questo capitolo in alcune opere di Antonelli, Pirandello e Bontempelli ha un duplice valore: negativo (come perdita del centro, dispersione, incomunicabilità) e positivo (come segno di libertà dalle convenzioni e dal mondo borghese, concetto che approfondirò nel capitolo seguente). La spiritata antonellinana, Minnie bontempelliana e Belluca pirandelliano rappresentano il polo positivo della frammentazione e dissonanza linguistiche come distacco da una realtà degenerata e degenerante, come slancio verso l'alto, quasi esperienza mistica.

Gli altri personaggi analizzati (Amilcare e Nora in *L'amore dove sta*, Corbò e Gabriella in *Il barone di Corbò*, Luciano e Lucio in *Bernardo L'Eremita*) rappresentano invece il polo negativo della frammentazione linguistica, come comunicazione

unilaterale, bloccata dall'emittente, sintomo di una discordanza che conduce all'incomunicabilità. Pirandello scrive nel 1921 in una delle sue note "Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose!" mettendo in evidenza un aspetto seppur scontato, cruciale della linguistica: la lingua è innanzitutto un medium soggettivo col quale ogni uomo si esprime dall'inizio dei tempi. Ognuno esperisce la realtà in modo diverso, ogni giorno è arricchito di nuovi incontri, pertanto, la sua lingua è un riflesso di tutto questo e risulta, inevitabilmente, frammentata, soggettiva e personale (in termini linguistici si chiama idioletto) e contrasta con quella degli altri uomini.

It is this way with all of us concerning language: we believe that we know something about the things themselves when we speak of trees, colors, snow, and flowers; and yet we possess nothing but metaphors for things – metaphors which corresponds in no way to the original entities. ... Thus the genesis of language does not proceed logically in any case, and all the material within which the man of truth, the scientist, and the philosopher later work and built, if not derived from never-never land, is at least not derived from the essence of things.<sup>138</sup>

### Terzo capitolo

#### La disintegrazione della modernità ed il “disinganno del mondo”

##### *Primo atto*

Nel capitolo precedente, ho analizzato il decentramento linguistico e stilistico in alcune opere teatrali di Luigi Antonelli e le ho rapportate alla novella di Luigi Pirandello *Il treno ha fischiato* e al dramma di Massimo Bontempelli *Minnie la Candida*. L’analisi delle opere è stata condotta alla luce delle teorie linguistiche, psico-analitiche e post-strutturaliste di Jacques Derrida *La scrittura e la differenza* (1967), Jacques Lacan *Scritti* (1966) e Roland Barthes *From Work to Text* (1971).

Questo capitolo prende in esame la modernità come “possibile” causa scatenante del decentramento ontologico dell’individuo, della frammentazione della realtà borghese e “il disagio della civiltà”, evidenti in alcune opere di Luigi Antonelli, Pier Maria Rosso di San Secondo e Luigi Pirandello. Questo concetto di *malaise* apportato dalla civiltà moderna è espresso magistralmente da Bryan Turner che, nel suo testo *Theories of Modernity and Post-Modernity* (1990), argomenta che: “Modernization brings with it the erosion of meaning, the endless conflict of polytheistic values, and the threat of iron cage of bureaucracy. Rationalization makes the world orderly and reliable, but it cannot make the world meaningful.”<sup>139</sup>

La modernità a cui faccio riferimento in questo capitolo è quel fenomeno storico, sociale e letterario legato e scatenato da alcuni eventi storici importantissimi: l'industrializzazione in Francia durante il XIX secolo seguita da quella tedesca e italiana, l'inurbamento e lo spopolamento delle campagne, la produzione di massa, le due guerre mondiali, episodi politici nodali (per esempio, nel 1848 e nel 1870), alcune notevoli invenzioni tecnologiche, dalla macchina a vapore all'elettricità e la combustione interna del motore. Questi ingenti cambiamenti storici e sociali sono accompagnati da nuovi movimenti letterari, chiamati "Avant-garde" (avanguardia) che sovvertono i canoni e i generi letterari tradizionali. L'avanguardia si costituisce come risposta dell'arte alla società borghese e al predominio della mentalità utilitaria e mercantile, nel momento in cui diventa chiaro che il mercato assorbe anche l'arte stessa. Nello sforzo di evitare la *vendibilità*, l'antagonismo dell'avanguardia si sviluppa su diversi livelli: a livello politico, con un atteggiamento sostanzialmente anarchico; a livello psicologico, con la consapevolezza della divisione del soggetto; a livello propriamente artistico, con il rifiuto dei modelli letterari tradizionali.

In questo capitolo bipartito in "primo" e "secondo atto"<sup>140</sup> analizzo il ruolo della modernità (poc'anzi definita) in alcune opere teatrali di Luigi Antonelli, Pier Rosso di San Secondo e Luigi Pirandello, del suo impatto sui personaggi e sulla rappresentazione del teatro stesso, volendo dimostrare quale sia la causa più plausibile della frammentazione del mondo e dell'uomo ivi rappresentato. Le opere che esamino nel "primo atto" del capitolo sono: *L'uomo che vendette la propria testa* (1933) di Luigi Antonelli e *Marionette, Che passione!* (1917) di Pier Rosso Maria di San Secondo. Le *pièce* sopraccitate sono analizzate con un approccio critico sociologico e post-

strutturalista che si avvale dei seguenti testi: *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1905) di Max Weber, *Il disagio della civiltà* (1929) di Sigmund Freud e *Lenin and Philosophy* (1971) di Louis Althusser. I tre scritti, sebbene appartenenti a periodi storici diversi e in molti aspetti divergenti, condividono la stessa idea della modernità e dell'ideologia (borghese in questo caso) come eventi e forze negative che hanno corrotto l'uomo e ostacolato la propria libertà.

Nel testo *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Max Weber argomenta che il declino delle religioni, l'ascesa del capitalismo, la burocratizzazione generalizzata delle attività, la socializzazione della scienza impongono il prevalere della visione razionalista (cognitivo- strumentale) su quella magico- sacramentale offerta dalle confessioni religiose. Da questo cambiamento, ha origine la modernità che conduce al “disinganno del mondo”, la “perdita di un senso unificato del cosmo”, la crisi morale e culturale che si manifesta col cosiddetto “politeismo dei valori” alla fine del XIX secolo. Il seguente passo di Weber tratto da *From Max Weber: Essays in Sociology* (1946), riassume le motivazioni nodali che conducono al disinganno del mondo causato dalla modernità:

Science has created a cosmos of natural causality and has seemed unable to answer with certainty the question of its own ultimate presuppositions. Nevertheless science, in the name of “intellectual integrity”, has come forward with the claim of representing the only possible form of a reasoned view of the world ... something has adhered to this cultural value which was bound to depreciate it with still greater finality, namely, senselessness ... all “culture” appears as man’s emancipation from the organically prescribed cycle of natural life. For this reason culture’s every step forward seems condemned to lead to an ever more devastating senselessness. The advancement of cultural values, however, seems to become a senseless hustle in the service of worthless, moreover self-contradictory, and mutually antagonistic ends.<sup>141</sup>

I progressi scientifici e tecnici non comportano automaticamente un progresso della morale, della cultura o del senso della vita, o della felicità degli uomini: essere civili, talora, significa soffrire a un livello più alto. Anche Freud, nel *Disagio della civiltà*, parla della sofferenza e afferma che:

La sofferenza ci minaccia da tre parti: dal nostro corpo che, destinato a deperire e a disfarsi, non può eludere quei segnali di allarme che sono il dolore e l'angoscia, dal mondo esterno che contro noi può infierire con strapotenti spietate forze distruttive, e, infine, dalle nostre relazioni con altri uomini.<sup>142</sup>

La sofferenza in termini weberiani e freudiani è un concetto ben conosciuto e condiviso dai personaggi di *Marionette, che passione!* (1818) di Rosso di San Secondo. Prima di analizzare l'opera teatrale, è bene soffermarci sul termine "passione", la cui plurisemanticità antonimica è sfruttata a pieno da Rosso. La passione può essere sia un trasporto amoroso incontenibile (*eros*), sia un grave patimento fisico (*thanatos*), e dalla lettura dell'opera, entrambi i significati vengono sfruttati dallo scrittore senza svelare (prima del finale) quale sia quello che lui predilige come interpretativo del titolo dell'opera. È chiaro come, ancora una volta, sia convalidato l'assunto post-strutturalista dell'impossibilità di un'interpretazione univoca e inequivocabile (di cui ho parlato ampiamente nel primo capitolo) che ha contribuito enormemente al propagarsi del disincanto della modernità.

Sin dal preludio, lo scrittore descrive la crisi dell'uomo moderno, la sua condizione di vagabondaggio, di alienazione e di profondo dolore, immettendola nell'ambiente moderno del telegrafo, della borsa, e della posta. Data l'ambientazione e l'insistenza sulla sua descrizione, sembra che Rosso voglia collegare e giustificare la crisi dell'uomo alla modernità, ma tale constatazione potrebbe trarci in inganno, smantellando, o quantomeno, complicando la teoria di Max Weber.

Nella sala del telegrafo di Milano, in un uggioso pomeriggio domenicale, si intersecano le vite di tre personaggi lasciati anonimi e definiti solo dai loro vestiti (quindi dall'apparenza): la signora dalla volpe azzurra, il signore in grigio e il signore in lutto<sup>143</sup>. La didascalia iniziale del primo atto sembra accomunare la natura del posto (a cui associamo la velocità) alla condizione patologica del signore in grigio:

*(... Alla tavola grande siede il Signore in grigio dalla capigliatura folta gittata indietro che tormenta ora con l'una ora con l'altra mano nervosamente, accompagnando la mossa con moti delle gambe che s'accavallano volta a volta l'una sull'altra. Depone la penna che teneva in mano, accende una sigaretta, fuma a grandi boccate, butta la sigaretta, si prova di nuovo a scrivere, depone ancora la penna, si rovescia da un lato, poi dall'altro, fissa il pavimento, la punta delle scarpe; si tocca la fronte, il naso, il mento, si stringe le mani; ha cenni e moti, scrollate di spalle di uno che discorra su se stesso ...)*<sup>144</sup>

Dalla descrizione ivi riportata, è facilmente riscontrabile una patologia nevrotica del signore in grigio che può essere attribuita alla modernizzazione della città (al capitalismo come direbbe Weber). Anche Freud associa la nevrosi al processo di civilizzazione:

Se l'evoluzione della civiltà è tanto simile a quella dell'individuo e se usa gli stessi mezzi, non saremmo giustificati nel fornire la diagnosi che alcune civiltà, o epoche civili, - forse l'intero genere umano, - sono divenuti "nevrotici" per effetto del loro stesso sforzo di civiltà?<sup>145</sup>

La velocità come effetto del processo di civilizzazione sembra provocare una certa angoscia nella signora dalla volpe azzurra (personaggio che non esula dalla nevrosi imperante negli altri personaggi) la quale appare turbata dalla procedura postale:

IL SIGNORE A LUTTO: E dire che sarebbe così facile scriverlo, consegnarlo, pagarlo ... Fra un'ora sarebbe a destinazione.  
 LA SIGNORA DALLA VOLPE AZZURRA (*sempre a voce bassa; come idiota*):  
 Fra un'ora? È sufficiente un'ora?  
 IL SIGNORE A LUTTO: Sicuro, facendolo urgente ...  
 LA SIGNORA DALLA VOLPE AZZURRA: Come?  
 IL SIGNORE A LUTTO: Ecco: al posto dove dice "Indicazioni" scriva: "Urgente". Si paga di più ma tra un'ora ...  
 LA SIGNORA DALLA VOLPE AZZURRA: Già ... tra un'ora ...  
 (*pausa*)



IL SIGNORE A LUTTO: (*con la testa tra le mani*) E invece, vede, non lo si scrive. E non un'ora passa; ma intere giornate.<sup>146</sup>

Da questi scambi, è facile riscontrare come la modernità causi una sorta di paralisi psicologica negli uomini, ossia un'incapacità (impotenza) ad adeguarsi ai nuovi ritmi di vita e un conseguente arresto o paralisi di fronte a tali cambiamenti. Tuttavia, col progredire dell'atto, il lettore percepisce che l'angoscia dei personaggi è, altresì, un fatto esistenziale, ontologico, insito nell'animo dei personaggi. Il dolore è scaturito dal fatto stesso di vivere, poiché la vita è concepita come un "trascinare la catena"<sup>147</sup> quindi come un'azione imposta da un qualcuno che costringe gli individui alla passione e alla sofferenza. In *Preludio* si narra della loro pena e se ne individua la radice nella "eterna febbre della carne che aizza e morde."<sup>148</sup> Il tragico umorismo dovrebbe nascere dall'incapacità dei personaggi a liberarsi dalla febbre e dai morsi della passione, divenendone succubi e marionette: da qui il loro muoversi alla ricerca di un impensabile equilibrio, di una «impossibile santità».

I personaggi di Rosso si rendono conto che, tuttavia, non sono isolati nel loro male poiché la loro desolazione è condivisa anche da altre persone e cercano disperatamente di coalizzarsi contro questa malefica epidemia di disfacimento: "IL SIGNORE A LUTTO: ... Lei è stata calpestata al pari di me. Diventiamo amici. Meglio di me, nessuno potrà comprendere il suo dolore. Meglio di lei. Nessuno potrà comprendere il mio. Salviamoci."<sup>149</sup>

Come soluzione alla sofferenza imperante nei personaggi, il signore a lutto propone una fuga dalla società borghese e il rifugio consolante nella finzione, pertanto in una non-realtà, in una dimensione artefatta e prodotta dall'artificio umano: "IL SIGNORE A LUTTO: ... Fingeremo d'essere stati sempre insieme. Fingeremo dinanzi a

noi stessi... C'imporremo di amarci ... salviamoci ...."<sup>150</sup> Secondo lui, la risposta sarebbe vivere completamente immersi nell'ES freudiano, in preda all'istinto sfrenato (se ricordiamo bene anche l'isola del dottor Climt, in *L'uomo che incontrò se stesso*, è l'espressione tangibile dell'ES) ma, a richiamare i due personaggi alla coscienza, sopravviene il signore in grigio, che, fungendo da EGO, riconduce i due personaggi alle loro realtà insopportabili e dolorose e fa capire che la risposta al loro dolore non sta nell'illusione, poiché "la passione è invincibile, ..bisogna lasciarla logorare piano piano."<sup>151</sup>

Nel secondo atto, ritroviamo i personaggi in un salottino (è la casa della cantante in cui era ospite la signora dalla volpe azzurra), lungi dall'identificarsi con quello borghese, che aveva ospitato tanti personaggi del teatro precedente. Infatti, il salottino "dà, a prima vista, la sensazione del raccattato, del logoro per troppo uso: poltroncine, sofà, tende, tappeti sbiaditi. Mobili senza stile,"<sup>152</sup> giunge il signore in grigio le cui parole verbalizzano la disperazione e la scissione dell'io:

IL SIGNORE IN GRIGIO: Io? Macché! Non sono io. Quell'altro che mi porta dove vuole. L'accompagno perché non posso farne a meno. Ma lo compatisco, mi creda. Non si rassegna ...e cerca. Io so che non troverà nulla. Ma ... che vuole ... lo lascio cercare.<sup>153</sup>

È qui tematizzata la divisione dell'uomo, una sorte di schizofrenia che frammenta la sua volontà dalle azioni.

IL SIGNORE IN GRIGIO: E se invece le dicessi che soffro, che spasimo, che mi torco, né più né meno come la sua amica, come quell'altro Signore a lutto, e che con il pretesto che le ho detto, son venuto qua come un mendicante, come uno sciagurato a tender la mano, per supplicare, per scongiurare: «Signore, fate la carità a questo povero assetato, dategli un po' di passione, dategli un po' di piacere, storditelo con un po' di ebbrezza, perché dimentichi quell'altra, l'assassina, la perfida, la infernale. Questo povero disgraziato non ne può più, va strappandosi il petto con le unghie. Liberatelo, liberatelo, muore questo sciagurato». Ah! Ah! Ah! (*convertendo il singhiozzo in risata*) ...<sup>154</sup>

Il signore in grigio è, ovviamente, in cerca di qualcosa, vuole liberarsi dalla sua disperata situazione esistenziale e si pone come mendicante di fronte al mondo, al suo pubblico. Tuttavia, non è alla ricerca di qualcosa di stabile, definitivo, ma di qualcosa di illusorio, di un palliativo che lo frastorni e lo faccia “sopravvivere” solo nel contingente. In questo passo, vi si scorge una palese sfiducia nei confronti della modernità, della realtà nella quale i personaggi si muovono e agiscono, ma ancora una volta, è chiaro che il motivo scatenante di tali angosce è la psiche. Altro segno di disturbo psichico è il repentino passaggio dal riso al pianto dei personaggi, che la cantante interpreta come pazzia attribuita all’angoscia che li “divora.”<sup>155</sup>

Il terzo atto testimonia il trionfo della pulsione autodistruttrice<sup>156</sup>, di thanatos, nel momento in cui il signore in grigio e il signore a lutto vedono andare via la signora dalla volpe azzurra, presa di forza da suo marito. L’opera propone nuovamente il dualismo semantico della parola “passione” con la vittoria del significato di valenza negativa, cioè del grave patimento fisico. Una didascalia della scena sesta ci induce a tale interpretazione: “IL SIGNORE A LUTTO (*casando a sedere come una marionetta cui sia stato reciso il filo*) - Sì, sì ... è vero ... (*scoppia in un pianto disperato*)”<sup>157</sup>

Il filo a cui allude Rosso di San Secondo, è quella della passione amorosa (di eros), una volta reciso, resta solo il dolore, l’enorme sofferenza che lo condurrà a vagheggiare la morte. Il signore in grigio ha quel coraggio di “spezzare la terribile esistenza”<sup>158</sup> e si allontana dalla scena dopo aver ingerito una quantità fatale di veleno.

La modernità, li ha, indubbiamente, condotti alla sofferenza, alla disperazione, all’ansia nevrotica, ma, in quest’opera, la presenza della civiltà come forza negativa va scemandosi con l’avanzare degli atti e scompare quasi totalmente nel terzo atto,

invalidando l'assunto di Marx Weber che identifica la causa della psicosi degli uomini nella modernità, nella civiltà. Per Rosso, invece, la causa di tale angoscia è solo in parte associata alla modernità, ma è soprattutto una condizione esistenziale, di insoddisfazione insita nell'ontologia dei personaggi. Sarebbe più opportuno aggiungere una postilla all'analisi di Max Weber e stabilire che la tecnologia e la modernizzazione hanno prodotto "il disinganno del mondo" proprio perché l'uomo ha avuto modo di riflettere sulla sua condizione spirituale e verificare l'esistenza del nulla dentro di sé. Per contrastare la velocità imperante nel mondo apportata dalla meccanizzazione della civiltà moderna, l'uomo ha avuto modo di pensare alla propria vita e al significato della propria esistenza e non ha trovato nessuna risposta che potesse soddisfarlo, il che ha causato disperazione e angoscia. Qual è il punto di arresto di questo "disinganno del mondo" in Rosso? Tutta l'opera è pervasa da un senso di languore e morte che è continuamente presente nelle parole dei personaggi, nei loro silenzi densi e sottintesi, nei colori dei vestiti dei due protagonisti maschili: il nero e il grigio. Il senso di morte viene introdotto dallo scrittore stesso ancor prima dell'inizio del primo atto, nel Preludio. In questa specie di prologo rinascimentale, lo scrittore ci introduce il tono dell'opera attraverso la descrizione dei toni cupi e tristi ("cielo grigio desolato sullo squallore della città"), dell'ambientazione, della penombra nella quale è sprofondata la grande sala ("In fondo, s'indovina, più che non si veda, la porta d'entrata"), del silenzio glaciale, del torpore snervante, che regnano nel locale ("Silenzio e sonnolenza [...]. All'alzarsi della tela, la Guardia sonnecchia alla tavola, tratto, tratto [...] si riscuote; ma torna ad appisolarsi."), dalle parole balbettate dai protagonisti nella semioscurità ("L'intero atto sarà recitato a bassa voce..."<sup>159</sup>). Quindi, il quadro del mondo moderno offerto da Rosso nella sua

opera è marcatamente desolante, in quanto ogni aspetto della realtà sembra evocare la morte. All'uomo è concessa solo la disperazione e la solitudine nell'attesa del termine della vita preferibilmente deciso e determinato dall'individuo stesso. Pertanto, mettendo insieme tutti i dati dell'equazione, la modernità porta alla morte, ma non semplicemente alla morte naturale a cui tutti un giorno o l'altro devono sottostare, ma ad una morte evocata e inflitta dall'individuo stesso per porre fine alle condizioni opprimenti e deprimenti della vita moderna.

Rosso porta così alle estreme conseguenze il concetto di civilizzazione, mettendo in scena il binomio: modernità- morte. Il contemporaneo Luigi Antonelli in una sua commedia in tre atti<sup>160</sup> dal titolo *L'uomo che vendette la propria testa* del 1933 tratta dello stesso effetto nocivo della modernità sull'uomo pur non condividendo la soluzione estrema proposta dal binomio di Rosso. Tuttavia, questa pièce convalida la postilla che completa e integra il concetto di “disinganno del mondo” enunciato e proposto da Weber di cui ho discusso nell'analisi di *Marionette! Che passione!*.

La *pièce* è ambientata sulla montagna d'Abruzzo, in una ricca casa di pastori, di nuovo lontana dal fastoso salotto borghese delle *pièces* fine ottocentesche e inizio-novecentesche. I protagonisti sono: Rocco (un giovane la cui testa ha attratto l'interesse di alcuni scienziati), suo padre Antonio, sua sorella Rubina, il dottor Climt (omonimo del personaggio ne *L'uomo che incontrò se stesso*), sua figlia Regina e il suo fidanzato Corrado.

Rocco ha vissuto tutta la sua vita relegato sulla montagna abruzzese da quando alcuni studiosi hanno rilevato che la sua testa ha qualcosa di eccezionale: essa, infatti, contiene più fosforo che altre e per questo è atavica (Rocco possiede il cranio del

preuomo). Da quel momento, Rocco è costretto a vivere sotto stretta osservazione e isolato dal resto del mondo, e accetta di vendere la propria testa alla sua morte e donarla ad un museo dove figurerà come una rarità. In realtà, Rocco si sente attratto dalla civiltà borghese e vorrebbe riscoprire la sua libertà viaggiando per il mondo: “RUBINA: Gli è venuta una terribile curiosità di conoscere il mondo. E dire che non si è mai mosso dalla montagna! Ma egli ha visto dalla cima le città lontane, e ha visto il mare.”<sup>161</sup>

D’altro canto, quelli che vengono a trovare Rocco, provenienti dalla città, esprimono il loro odio e disagio nei confronti della civiltà: “CORRADO: [...] Intorno a me la sensazione della città che urla e strepita e non dà riposo.”<sup>162</sup>

Quando Corrado (il fidanzato di Regina, la figlia dello scienziato) raggiunge la montagna col gruppo di scienziati, si rende conto di essere vissuto in una realtà altamente corrotta e aliena dalla vita vera e autentica che si respira in quel posto privilegiato e sente il disgusto verso gli scienziati che vogliono servirsi di un essere umano a scopo di lucro e celebrità.

CORRADO: Io ho invidiato la sua [di Rocco] parentela con la terra, e così, corrotto come sono, e misero, avrei voluto sprofondarmi, scomparire ... Che cosa sono io vicino a questi esseri e a queste cose? Noi portiamo il peso della nostra stanchezza millenaria, mentre lui è lì che può salire sulla montagna come un semidio, confondersi con le creature dei boschi, giocare d’astuzia con loro, vincerle con la forza. Ecco un uomo. Ecco veramente un uomo!<sup>163</sup>

Da quanto riportato, è evidente una dicotomia che si snoda nella commedia tra attrazione e repulsione tra città e civiltà, amore e odio, bene e male.

Nella metà del primo atto, apprendiamo che Rocco si sente attratto dalla civiltà, ma principalmente, vuole lasciare la montagna per un odio che sente nei confronti del padre. È importante notare che nel 1923 Sigmund Freud scrive *L’Io e l’Es* nel quale teorizza il complesso di Edipo, secondo il quale si sviluppa nel bambino un

atteggiamento ambivalente di desiderio di morte e sostituzione nei confronti del genitore dello stesso sesso e di desiderio di possesso esclusivo nei confronti del genitore di sesso opposto. L'eco di quanto proposto da Freud sembra, pertanto, echeggiare nell'opera di Antonelli in questo passo, nel quale Rocco spiega la ragione per cui lascia la montagna:

ROCCO: Sì, papà ... Io non ti amavo. Io avevo un rancore contro di te. Mi pareva che per il mio carattere e per la vita che menavo tu non mi volessi bene ... Forse è vero, questo ... Mi sentivo abbandonato ... Venivo di nascosto di notte a baciare mamma, e avevo paura che tu mi vedessi, che ti accorgessi del mio rancore... Quando sono andato via dalla casa questo rancore lo sentivo ... A poco a poco ho capito, si è sciolto dal mio cuore come un grosso nodo.<sup>164</sup>

Quindi Rocco deve andare via perché l'autorità del Padre lo opprime e non lo lascia libero di prendere le sue decisioni e di formarsi come uomo indipendente. Si può stabilire, a questo punto, un interessante parallelo tra l'Edipo freudiano e la modernità di cui parlavo ad inizio capitolo. Infatti, come il padre Edipo anche la modernità si impone sugli individui e ne regola e trasforma la vita a suo piacimento. Entrambi rappresentano l'autorità e provocano un rifiuto nelle persone soggette ad essi e una volontà di omicidio o fuga. Per questo, Rocco cerca di sfuggire al padre e alla modernità rifugiandosi sulla montagna (che rappresenta la libertà dalle imposizioni).

La raffigurazione dicotomica tra montagna sinonimo di libertà e città associata alla corruzione, intuuta da Rocco, diventa ancora più evidente alla fine del primo atto, quando Regina rivela e grida la sua ammirazione nei confronti di Rocco, che ancora rappresenta l'autenticità, l'integrità e la morigeratezza.

REGINA (*come animata dalla sua stessa pena, dice queste parole con una certa violenza*) [a Rocco]: [...] Provo un'impressione curiosa a parlare con te che non comprendi e che sei di un'altra umanità! A te che sei vivo e assente! Se non avessi paura, verrei con te sulla montagna per scoprire il mondo con i tuoi occhi, e non vedere più intorno gente stanca e disillusa, e neanche me stessa disillusa e senza neanche una luce nell'anima!<sup>165</sup>

La civiltà borghese e la vita nel mondo moderno svuotano l'uomo e lo rendono miserabile, disilluso e disingannato (direbbe Weber), mentre l'isolamento arricchisce e proietta gli individui in una dimensione privilegiata e genuina. Tuttavia, vedremo che anche la seconda soluzione non è risolutiva perché Rocco sente il desiderio di lasciare la montagna (abbandonare una condizione di libertà) e conoscere la città (la corruzione apportata dalla modernità), svelando una cospicua ironia mascherata dall'apparente contrasto. Antonelli è ironico perché sembra indirizzare il lettore verso una condanna accanita della modernità e una santificazione dell'innocenza sulla montagna, ma di fatto, quando apprendiamo l'odio di Rocco per il padre e la sua grettezza capiamo che non esiste un' assoluto stato di perfezione e di purezza nel mondo, in qualsiasi parte viviamo. La corruzione è insita nell'ontologia umana e il condizionamento esterno può solo rafforzare tale predisposizione (convalidando l'ipotesi poc' anzi avanzata nell'analisi di *Marionette, Che passione!* di Rosso.)

Il secondo atto è ambientato in un lussuoso albergo di una grande città, lasciata volutamente anonima dall'autore, perché simboleggia la modernità, la civiltà borghese che non ha bisogno di ulteriori denominazioni. Rocco, travestito nei panni del fratello maggiore Riccardo e sua sorella Rubina, sono in viaggio da due anni per conoscere il mondo e per istruirsi. In realtà, Rocco decide di lasciare la montagna per allontanarsi dal padre e per raggiungere Regina, la figlia del dottor Climt, di cui è innamorato platonicamente. Al lettore risulta evidente il profondo cambiamento che è avvenuto in quel lasso di tempo a Rocco (il periodo virtuale che intercorre tra il primo ed il secondo atto). Una didascalia all'inizio del secondo atto testimonia questa trasformazione:

Mentre i due si allontanano a sinistra, Rocco arriva dalla destra. Egli è in abito grigio. Senza più la leggera ombra di baffi e con la testa ben ravviata, non sembra



più lo stesso uomo. Dopo essersi guardato intorno, va a spingere in fretta un campanello elettrico.<sup>166</sup>

L'uomo metamorfizzato e la modernità (simboleggiata dal campanello elettrico) vengono abbinati in questa didascalia e legati da un rapporto di causalità. La modernità fa apprendere a Rocco l'amarezza, la diffidenza e l'astuzia e inevitabilmente conduce alla perdita dell'innocenza: "ROCCO: Non ho più innocenza. E poi tu sai che anche sulla montagna studiavo, a modo mio. Stamane ero solo al parco. Ho inseguito una farfalla. Pensavo: <Se la prendo riafferro la mia innocenza>. Macché! È salita, è salita. Se n'è andata."<sup>167</sup>

Il dramma di Rocco si accentua quando teme che la donna che lui ama, Regina, disprezzi l'uomo che lui è diventato nel mondo; pertanto, il suo animo è profondamente dimidiato dalla nostalgia del passato e la malinconia del presente:

ROCCO: Dunque quello che lei ha nel cuore per lui non riguarda me! Non mi serve il suo bene per lui [il Rocco della montagna]. Tra me e lui non c'è parentela. Tutto quello che si è trasformato in me non è servito dunque che ad allontanarmi dai suoi occhi. Ecco che cosa ci ho guadagnato a venire in mezzo agli uomini! Rocco è distrutto. Ho perduto il suo passo, la sua leggerezza, la sua innocenza. Forse lei gli voleva bene!<sup>168</sup>

Infatti, Regina, confida a Rubina, che quando si erano recati sulla montagna, era rimasta profondamente affascinata dalla purezza di Rocco e grazie al suo benefico influsso, era riuscita a liberarsi dall'amore borghese di Corrado. Quindi, Regina vorrebbe tornare a trovare Rocco, sulla montagna e spiega:

REGINA: È la sua vita che mi piace. La vastità in cui spaziano i suoi occhi. [...] Ma sento solo che se egli mi prende la mano e mi porta lassù io potrò essere salva.  
RICCARDO (in realtà ROCCO): (*con uno scatto*) Lei? E da che vuole salvarsi?  
REGINA: Da questa terribile sensazione di vuoto. Da questa solitudine.<sup>169</sup>

Regina ha quindi capito che la modernità conduce al vuoto, alla solitudine e l'innocenza può essere solo ritrovata, distaccandosi da essa e ritirandosi lontano dalla città. In questo

senso, la commedia condivide alcuni temi della trilogia del teatro di Antonelli, di cui ho discusso nel primo capitolo, quali la volontà di ritirarsi dal mondo, il rifiuto della mentalità borghese, la risolutezza nel controllare la propria vita.<sup>170</sup> Infatti, nell’“avventura fantastica”, *L’uomo che incontrò se stesso*, Climt decide spontaneamente di ritirarsi dal mondo perché disgustato dalla pochezza borghese e diventa il demiurgo della propria realtà che plasma a proprio piacimento. Climt non soffre di nostalgia nei confronti della vita che ha lasciato sulla terra diversamente da Rossel, il protagonista de *La bottega dei sogni*, il quale, dopo essere fuggito dal mondo, vi ritorna per appagare l’amore di una donna bellissima. Analogamente a quanto avvenuto a Rossel, anche Rocco abbandona l’isolamento sulla montagna e decide di “scendere” nel mondo per seguire una donna che lo aveva avvinto. La “discesa” nel mondo borghese, civilizzato, ha un impatto enorme in Rocco e la metamorfosi che subisce a contatto con la modernità lo convince che l’innocenza sterile della segregazione non serve e che bisognerebbe conquistare tale rettitudine nel mondo, quando “un uomo è messo a decidere tra il bene e il male.”<sup>171</sup> Tuttavia, i continui riferimenti al movimento discendente, alla calata in un mondo maligno che rende gli uomini “disillusi e senza neanche una luce nell’anima” ci lascia intuire l’impossibilità di riscoprire la moralità in quel mondo associato al regno del maligno (l’Inferno). Regina, che ha capito che il male regna nel mondo, vorrebbe salire in alto e raggiungere Rocco sulla montagna (il Purgatorio) ma, con grande dolore, apprende, alla fine del secondo atto, che l’uomo che l’aveva profondamente colpita in montagna, è disceso nel mondo borghese ed è stato profondamente cambiato dall’incontro tragico con la modernità:

ROCCO: Sono imprigionato! Rocco è rimasto lassù! Sulla montagna! L’uomo che sta dinanzi a te in questo momento, con gli occhi che non ti guarderanno più, è

come dice tuo padre ... Non è Rocco! Io sono la sua disperazione! Il suo cervello rimesso a nuovo! Il suo salto nel cielo! Addio signorina!<sup>172</sup>

Rocco ha quindi subito il fascino della civiltà ma constata amaramente che la società lo ha irreversibilmente corrotto, che anche lui si sta metamorfizzando in un uomo che non riconosce più, e che questo processo è inarrestabile.<sup>173</sup>

Tuttavia, l'uomo che incarna l'apice della contaminazione negativa della modernità è il dottor Climt, infatti, lui rappresenta il solo interesse borghese, l'uomo che teme il ridicolo e persegue a tutti i costi la sua idea senza preoccuparsi di ferire i sentimenti degli altri. Per queste motivazioni, lui compra a caro prezzo la testa di Rocco, ma lo denigra e lo umilia perché lo considera un ebete. Il dottore è interessato unicamente alla fama che gli ha elargito la sua scoperta e a lui non interessa se tale atto annulli e denigri la vita di un uomo.

Il climax della commedia si raggiunge alla fine del terzo atto quando Rocco rivela al dottor Climt di non essere Riccardo ma l'uomo che lui ha sempre creduto sulla montagna e di voler sposare sua figlia Regina. Alla disperazione, si aggiunge la rabbia e la consapevolezza di essere stato beffato da un uomo che lui considerava brutto ed atavico. Con quella rivelazione, il dottor Climt perde la sua reputazione e la sua attendibilità, da quel momento in poi, tutti gli altri scienziati crederanno che lui sia un menzognero e il suo libro sarà messo al bando. L'unico pensiero che conforta il cinico dottore è la consapevolezza che Rocco abbia abbandonato il suo stato di innocenza per trovare il degrado morale e la desolazione della modernità: "DOTTOR CLIMT: Mi conforta una cosa sola: che tu veda l'abisso umano! Che ci sei venuto a fare?"<sup>174</sup>

Se fino ad ora la *pièce* sembra convalidare quasi a pieno la teoria di Max Weber (della modernità come causa unica del male dell'uomo) questa battuta finale la mette di nuovo

in questione perché il dottor Climt parla di “abisso umano”, individuando nella psiche la originaria causa generatrice di disperazione e corruzione. Pertanto, tale battuta mostra il disprezzo per la mentalità borghese da parte di Rocco ma, allo stesso tempo, dichiara la sua disperazione che nasce dalla consapevolezza di sentirsi circondato da persone che soffrono e percepiscono il male esistenziale e che non riescono ad opporsi ad esso:

“ROCCO: Piango perché mi vergogno di te! Mi vergogno degli uomini come te che offendono il mondo! Via via via via! ...”<sup>175</sup>

L’analisi della pièce di Antonelli pone l’attenzione sulla negatività dell’ideologia borghese, che acceca e plagia gli individui (come afferma Max Weber nel suo scritto *L’etica protestante e lo spirito del capitalismo*) ma non la reputa l’unica responsabile della miseria degli uomini, perché anche l’abisso umano, ossia la psiche, guida e conduce l’uomo alla disperazione e alla sofferenza<sup>176</sup>.

Questo concetto di ideologia borghese come forza che condiziona negativamente l’uomo, che impone una realtà desolante, che omologa e rende incapaci di pensiero autonomo può essere paragonata al potere dell’*Ideological Status Apparatus* di cui parla Althusser nella sua opera *Lenin and Philosophy* del 1971. Il dottor Climt e gli scienziati vivono in sintonia con gli ideali borghesi, ossia con una serie di credenze e pratiche subdole e inconsce, come afferma lo scrittore, che assoggetta gli individui alla società. Louis Althusser argomenta che noi tutti siamo soggetti dell’ideologia che è così definita: “Ideology is a representation of the imaginary relationship of individuals to their real conditions of existence.”<sup>177</sup>

L’ideologia ci assegna un posto nella società e opera attraverso gli “state apparatuses” (religione, la legge, l’educazione, etc..) . La coscienza “immaginaria” che

l'ideologia induce, offre una rappresentazione del modo in cui gli individui si relazionano alla loro condizione reale di esistenza, ma siccome quest'ultima costituisce un'immagine utopica e armoniosa, in realtà reprime le vere relazioni tra gli individui e la struttura sociale.

Seppure isolato, anche Rocco è soggetto all'ideologia borghese (attraverso la visita del Dott. Climt, degli altri scienziati e di Regina) e decide di scendere nel mondo per viverla e provarla poiché, come tutti, è ammaliato da essa. Tuttavia, l'immagine utopica che ha dell'amore si scontra inevitabilmente con la crudeltà del mondo e trae solo disperazione e sconforto dal duro incontro con la civiltà.

A modo di conclusione, è bene ribadire la stretta somiglianza che lega curiosamente i protagonisti dell'opera di Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!*, a quelli di Antonelli in *L'uomo che vendette la propria testa*. Tutti i personaggi principali delle due pièce (il signore in grigio, la signora dalla volpe azzurra, il signore in lutto, Rocco e Regina) avvertono un senso di sofferenza dell'esistenza a contatto con la modernità, che li frammenta e li conduce alla disperazione, conformemente a quanto presupposto da Max Weber e da Sigmund Freud. Tuttavia, da alcune battute, il lettore intuisce che la modernità è solo un fattore concomitante al sentimento di angoscia imperante in questi personaggi. Il problema ha origini più profonde, radicate nella psiche umana che produce un senso di innata insoddisfazione, inquietudine aggravata dal contatto con la civiltà, che Freud spiega in questo passaggio:

Nelle ultime generazioni gli uomini hanno compiuto progressi straordinari nelle scienze naturali e nella loro applicazione tecnica, hanno stabilito il loro dominio sopra la natura in un modo prima inimmaginabile. I particolari di questo progresso sono noti a tutti ed è superfluo enumerarli. Gli uomini vanno fieri di queste acquisizioni e a ragione. Ma credono di aver notato che il comando da poco raggiunto nello spazio e sul tempo, questo assoggettamento delle forze della

natura che appaga un'aspirazione vecchia di migliaia di anni, non ha aumentato la quantità di piacevole soddisfacimento che si attendono dalla vita, non li ha resi, stando alle loro considerazioni, più felici. Dovrebbe bastarci di trarre da ciò la conclusione che il potere sopra la natura non è la sola condizione della felicità umana – non così come non è l'unica meta degli sforzi d'incivilimento – e non perciò dedurre che il progresso tecnico è privo di valore per l'economia della nostra felicità.<sup>178</sup>

Pertanto, il binomio modernità- morte di cui ho discusso nell'analisi di *Marionette, che passione!*, e la dicotomia città – campagna (o meglio città – montagna) generata dalla lettura di *L'uomo che vendetta la propria testa* sono, in ultima analisi, sono prodotte dalla psiche umana (definita da Antonelli “abisso umano”) la quale, a contatto con la modernità, si rende conto che la civiltà tradisce le sue aspettative e che la felicità tanto agognata, non può essere raggiunta dalla tecnologia, dalla velocità e da tutte le prerogative apportate dalla modernità. Tuttavia, la sconfitta della civilizzazione, non offre un'altra alternativa di salvezza ai personaggi e il lettore termina la lettura di queste *pièce* domandandosi se sia possibile conciliare i desideri della psiche umana nella realtà moderna.

*Fine primo atto*

### *Secondo atto*

Nel “primo atto” del terzo capitolo, ho messo a confronto i protagonisti di un’opera di Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!* con quelli di Luigi Antonelli, *L’uomo che vendetta la propria testa*, arrivando alla conclusione che i personaggi analizzati condividono una profonda sofferenza e insoddisfazione scaturita dalla concomitanza della modernità con la tragica condizione ontologica insita in ogni individuo.

Il proponimento del “secondo atto” del capitolo, è quello di trovare una risposta a questa condizione di estrema sofferenza umana, individuando alcuni testi che presentano lo stesso problema ma che cercano (con o senza successo) di offrire al lettore un’alternativa di salvezza al nichilismo dilagante nei due testi analizzati nel primo atto del terzo capitolo.

Le opere che analizzo nel “secondo atto” sono: *L’Isola delle scimmie*<sup>179</sup> (1922), *La fiaba dei tre maghi* (1919 di Luigi Antonelli, e *La nuova colonia* (1926) di Luigi Pirandello e l’approccio teorico è il medesimo del “primo atto” del capitolo (un approccio critico sociologico e post-strutturalista).

*L’Isola delle scimmie* di Antonelli ripropone il tema dell’abbraccio tragico tra civiltà (modernità) e primitività discusso nell’opera *L’uomo che vendetta la propria testa* del medesimo autore. La particolarità di questa *pièce* consiste nel prologo recitato dal primo attore in frac, col telone abbassato. Questa inusuale *overture*<sup>180</sup> illustra e giustifica la presenza delle scimmie sul palcoscenico come protagoniste. Esse si sostituiscono agli uomini perché sono creature non ancora contaminate dalla civiltà e possiedono una

caratteristica ormai perduta negli uomini: la gioia dell'istinto e, di conseguenza, la felicità di esistere (non hanno ancora testimoniato il disincanto della civiltà):

Per sperare ancora qualche cosa dagli uomini e per credere nel loro avvenire, bisogna mettersi a urlare per tutto quello che essi hanno distrutto e si apparecchiato a distruggere. Tutto il bene che essi possedevano era nella gioia dell'istinto! Se questo istinto non l'avessero abbruttito, possederebbero ancora oggi la felicità di esistere.<sup>181</sup>

La favola è ambientata su un'isola, in una "grande foresta dall'aspetto eterno"<sup>182</sup> dove alcune scimmie stanno discorrendo di Alicano che, viaggiando per il mondo, specialmente in Italia, ha scoperto tutti i mali della modernità quali: la sofferenza, la servitù, l'inganno, il dolore e la civiltà, che ha involontariamente portato sull'isola.<sup>183</sup> La negatività della modernità può essere rapportata agli effetti nocivi degli ideali borghesi negli uomini, di cui parla Louis Althusser nella sua opera *Lenin and Philosophy* (1971). Infatti, Althusser spiega che questi ideali si insinuano subdolamente nella coscienza umana e diventano parte integrante della mentalità comune. Analogamente, la realtà con cui Alicano è entrato in contatto sulla terra, viene infusa inconsciamente nell'isola. Inizialmente, le scimmie si sentono minacciate da questi terribili aspetti della civiltà umana e concordano che Alicano le ha rovinate, perché anche loro adesso cominciano a sentire le esigenze degli uomini: "ARGIA: Per mio conto sostengo che Alicano ci ha rovinate (*LE SCIMMIE protestano*) Eh, sì! Infine, avevamo dei boschi, avevamo degli appetiti ... Ci bastava. Ora non ci basta più niente!"<sup>184</sup>

Le scimmie hanno appreso il significato di perenne insoddisfazione che caratterizza il genere umano. Tuttavia, Alicano è consapevole del male che caratterizza il mondo ed è turbato alla notizia che quattro compagni si siano recati sulla terra abitata



dagli uomini e ne abbiano catturato alcuni (trovati fuori un teatro) da portare sull'isola delle scimmie.

ALICANO: Oggi l'uomo sta per posare il piede in questa terra incontaminata! ... Se io patii le ingiurie, se io fui presentato per tutte le fiere alle folle sghignazzanti e ubriache, se io fui contaminato dalla loro eredità di morte, se io fui detestato, pagato, venduto, sputacchiato dalle donne incinte perché non somigliassero a me i loro nascituri, se io fui comunque rinnegato come bestia e assomigliato per dilleggio agli uomini, chiedo che gli uomini non mettano piede qui dentro. Lo chiedo ad alta voce, perché sento la vostra ostilità, sento, vedo che la malattia dell'uomo, la curiosità dell'uomo vi accende gli occhi di cupidigia.<sup>185</sup>

Nonostante l'incitazione accorata di Alicano, le scimmie concordano nel far entrare gli uomini nella loro isola, giustificando così la loro decisione: "GUENONE: ... Ci hai dato la curiosità dell'uomo senza appagarla! Ed è questo stato di cose che ha creato in noi un'ansietà bizzarra, tutta fatta di mistero, la quale supera la possibilità animalesca della nostra razza."<sup>186</sup>

Alicano aveva già fatto presagire il sapore della "civiltà", aveva, in altre parole, aperto il vaso di pandora con tutti i vizi e pregi del mondo, ma aveva tenuto nascosta la razza umana e adesso, presentandosene la possibilità, le scimmie desiderano ardentemente conoscerla.

Ecco, quindi, entrare in scena due uomini e una donna: un professore di morale, un viveur, e una ballerina (campione ben assortito del mondo borghese). Da subito, i tre si propongono di far emancipare le scimmie insegnando loro le buone maniere dell'anima (dal professore di morale), quelle del corpo (dal viveur), l'amore e il pudore (dalla ballerina) ma, in realtà, vogliono, quasi per vendetta e piacere perverso, rendere le scimmie come gli uomini e corrompere permanentemente la loro purezza. I tre "umani" vengono dalla civiltà, da una realtà che li ha disincantati e nullificati, e sapendo che le scimmie sono ignare di tale degrado, sentono il sadico piacere di "inziarle" ai beni ed ai

mali dell' umanità. Il sadismo provato dai personaggi borghesi nei confronti dei personaggi ancora "incontaminati" può essere interpretato come una reazione vendicativa degli uomini borghesi contro le scimmie ancora innocenti. I personaggi borghesi di Antonelli sono gli ideali portavoce delle teorie sulla modernità elaborate da Freud e Weber, a cui ho accennato ad inizio capitolo. Infatti, questi studiosi sostengono che la modernità conduce progressivamente al "disinganno del mondo", alla "perdita di un senso unificato del cosmo" e alla crisi morale e culturale (Weber), al dolore e all'angoscia che può sfociare in rapporti distruttivi con gli altri uomini (Freud). Quindi, i tre uomini vendicano la loro disperata e alienante condizione causata dalla modernità sulle scimmie che sono ancora ignare del male a cui stanno per essere introdotti, e lo fanno con acceso sadismo, provando piacere a iniziarli ad un mondo che arrecherà solo dolore e sofferenza eterna. Ignare della cattiveria dei tre uomini borghesi, le scimmie abbracciano con entusiasmo gli insegnamenti dei tre "umani" e si sentono già incredibilmente attratti dalla civiltà e dall'ideologia borghesi.

Nel secondo atto, si apprende quello che gli uomini hanno insegnato alle scimmie: il peccato, il matrimonio, l'adulterio, il divorzio, lo scandalo della nudità, la grazia, il decoro, i duelli, le bugie, i segreti, la furbizia. L'ideologia borghese, così come la definisce Althusser nel suo scritto *Ideological State Apparatuses* (1971), è una coscienza immaginaria che si è ormai insinuata nell'isola delle scimmie e li ha cambiati radicalmente. Ad esempio, Dolcina, nota per la sua purezza precedente l'arrivo degli uomini, dice: "DOLCINA: Sai che Guenone riveste oggi una grande carica? Quasi quasi me lo potrei sposare per interesse. È diventato un importante funzionario."<sup>187</sup>

Subdolamente, l'ideologia è penetrata nella mentalità delle scimmie innocenti rendendole interessate, malvagie e spietate. Il passaggio e la metamorfosi delle scimmie in uomini non avvengono repentinamente, infatti si nota, nel secondo atto, che seppure ammaliate dai loro insegnanti della civiltà, oppongono alcune resistenze. Gli scambi che intercorrono tra di loro conservano ancora la loro identità animalesca ma semplice e autentica:

DOLCINA: Davvero sei molto malato?

ALICANO: (*stupito*) Sì. E che te ne importa?

DOLCINA: Vuoi che abbandoni tutto per venire a curarti?

ALICANO: Tu?!

DOLCINA: Sì.

ALICANO: Lo faresti?

DOLCINA: Sì

ALICANO: Ma che sacrificio? Non mentire.

DOLCINA: Sì, con sacrificio.

ALICANO: Perché ti dispiacerebbe lasciare gli uomini ...

DOLCINA: Sì

ALICANO: Sei attratta dal loro vizio, dalla loro complicazione, dalla loro menzogna?

DOLCINA: Sì

ALICANO: E allora perché li lasceresti?

DOLCINA: Perché ti ammiro. E perché sei malato. E perché non mi posso dimenticare di te. Ma prendimi in fretta altrimenti non lo potrò più.

ALICANO: (*disperato*) Non ti credo più! Non capisci il dolore che io provo di non poterti più credere? <sup>188</sup>

Dolcina conserva ancora quell'innata bontà e compassione che la contraddistingueva prima dell'arrivo degli uomini sull'isola, ma Alicano non può crederle perché anche lui è contaminato dalla modernità nella quale non esiste la pietà e genuinità e tutti agiscono secondo un proprio tornaconto. Alicano si vede quindi scisso tra la sua volontà di credere ancora in un'innocenza possibile in Dolcina e l'amara consapevolezza che la società l'ha ormai corrotta e quindi l'ha impossibilitata alla sincerità.

Nel terzo atto, invece, la metamorfosi è completa e, fin dall'inizio, seppure il lettore sia consapevole che gli interlocutori sono le scimmie, è facile confonderli con gli uomini, dai loro argomenti borghesi e dalla loro dialettica. Infatti, si apprende che Dolcina, durante la spedizione del marito (come commissario dei buoni costumi) in una comunità di cannibali, è rimasta incinta da un'altra scimmia e cerca disperatamente un escamotage per salvare la sua reputazione, davanti all'opinione pubblica.

DOLCINA: (*con voce di pianto*) Pensa che mio marito fra mezz'ora sarà qui ricevuto con tanti onori dopo la sua spedizione ... E io sono perduta ... perduta ...

ARGIA: Perbacco ... Vediamo un po' ... Da quanto tempo tuo marito è partito?

DOLCINA: Da sei mesi, lo sai!

ARGIA: E tu da quanto tempo sei ...

DOLCINA: Due! Due!

ARGIA: Perbacco ... Non c'è niente da fare ...

DOLCINA: Anche tu, vedi, non trovi nulla!

[...]

ARGIA: ... Ma è il mondo: qui si tratta del mondo che giudica!

DOLCINA: E allora?

ARGIA: Allora di deve aver la forza di affrontare l'opinione pubblica ...<sup>189</sup>

Alicano è avvilito dalla degenerazione arrecata dal processo di "civilizzazione" e, trovata una barca, invita gli uomini a lasciare l'isola e tornare nel mondo, con la speranza di poter ripristinare quell'atmosfera di felicità primitiva che contraddistingueva l'isola delle scimmie prima della contaminazione della modernità. Intanto, Dolcina decide di confessare la verità al marito Guenone e subire le conseguenze del suo adulterio, che, secondo il codice borghese, richiedono l'uccisione della moglie e dell'amante. Tuttavia, Guenone vorrebbe non aver mai saputo del suo adulterio e rivela a Dolcina il suo conflitto psicologico procurato dall'incontro con la civiltà:

GUENONE: (*sinceramente disperato*) Ah! ... E nulla è vero ... e la mia carica di commissario è un'altra beffa che mi impedisce di essere quello che vorrei ... e tutto in me è una rivolta terribile ... Non piangere, non piangere ... Io non posso vederti piangere ... povera creatura ... povera Dolcina ... se mi vedono! È la

prima volta che sento l'infelicità che invade tutto il mio essere ... l'infelicità di un intruso che si è impadronito di tutti i miei nervi, del mio sangue e di tutta la mia coscienza. Vattene Dolcina, vattene povera creatura, perché io non voglio farti del male e invece sto per fartene ...<sup>190</sup>

Dalle parole di Guenone risulta evidente il suo strazio interiore e il suo dualismo psicologico tra quello che il suo cuore vorrebbe e quello che la civiltà richiede in determinate circostanze; infatti, Guenone vorrebbe perdonare Dolcina, ma il codice borghese glielo impedisce e per questo decide di lasciarla andare via.<sup>191</sup> Dopo alcune battute tra Guenone e il professore di Morale si viene a sapere che Dolcina ha tentato il suicidio, gettandosi da uno scoglio, ma viene tratta in salvo miracolosamente da Alicano. La favola si conclude con una lunga battuta/testamento di Alicano nella quale attesta il cambiamento avvenuto nelle scimmie da quando la civiltà si è imposta nella loro isola e rivela il vero motivo per il quale lui non stima l'uomo e la civiltà:

ALICANO: [...] Fratelli, voi credete che io sia nemico dell'uomo! No! Egli mi faceva troppa pietà, e perciò io non volevo che voi gli rassomigliaste: ma per quanta ferocia egli abbia, per quanta civiltà lo avveleni, è sempre un povero cuore che batte! E guardate: io volevo risparmiarvi quel veleno. Ma siccome ora è impossibile per voi dimenticare di essere stati uomini, e giacché l'umanità vi ha portato il suo piccolo dono – il dolore – fatene un'arma per salvare le cose buone che io vi ho insegnato a rispettare ... Poiché gli uomini uccidono sempre le cose che amano! Fratelli! Cercate, col dono che gli uomini vi hanno dato, di riprendere a poco a poco la vostra faccia e ritrovare la vostra innocenza! Addio, fratelli.<sup>192</sup>

L'ultimo messaggio di Alicano, prima di morire, ribadisce che l'uomo è stato avvelenato dalla civiltà e l'unico dono che ha fatto alle scimmie è stato di insegnargli il dolore. Le scimmie sono quindi passate da uno stato di completa libertà, nella quale potevano soddisfare tutti i loro istinti e pulsioni senza percepire il senso di colpa, a quello di servitù imposto dalla morale e dal codice borghese. Anche se i tre uomini sono andati via dall'isola, i loro insegnamenti e i mali che hanno infuso nella psiche delle scimmie perdureranno per sempre.

Per comprendere meglio questo concetto proposto da Antonelli, bisogna menzionare il saggio di Sigmund Freud del 1929, *Il disagio della civiltà*, che tratta dell'antagonismo tra le esigenze pulsionali dell'individuo e le restrizioni imposte dal processo evolutivo, che innalza la specie umana alla civiltà. Nel saggio *Il disagio della civiltà*, fortemente ispirato dalla condizione di desolazione che fa seguito alla prima guerra mondiale, Freud applica i conflitti psichici (fra l'Io e l'Es, fra il principio del piacere e quello della realtà, tra conscio ed inconscio) allo studio della civiltà umana. La civiltà stessa viene definita uno spazio conflittuale e un'estensione nella comunità culturale delle tensioni che stigmatizzano la psiche dell'individuo. In questo senso, Freud condivide con altri pensatori dell'epoca una sorta di pessimismo culturale, o anti-modernismo, ossia di uno scetticismo nei confronti dei progressi della civiltà. Freud argomenta che il mondo esterno e la civiltà (il principio di realtà) castrano il bisogno umano di aggressività e di soddisfazione dei propri impulsi, rendendo impossibile la soddisfazione del piacere. In tal caso, l'uomo cerca di evitare l'insoddisfazione rinunciando ai desideri, creandosi delle soddisfazioni sostitutive o delle illusioni.

Secondo Freud, la civilizzazione ha condotto all'infelicità perché il potere dell'individuo è sacrificato dal potere del gruppo. Gli uomini forti si sentono emarginati perché devono rinunciare alla messa in atto dei loro potenziali quando sono limitati dalle leggi sociali e dal vivere in comune. Questa tematica riprende quella nicciana della subordinazione dell'individuo potente alle norme morali sanzionate dai più deboli per proteggersi. Inoltre, la civiltà riduce la libertà degli individui, infatti, erroneamente si crede che le istituzioni sociali promuovano e proteggano la libertà, ma, di fatto, le limitano e, quindi, sono fonte di considerevole dispiacere.

Pertanto, le condizioni imposte dalla civiltà richiedono la rinuncia dell'istinto che, per Freud, risulta deleterio, in quanto l'uomo è egocentrico ed è guidato dalla soddisfazione dei propri impulsi naturali. Rinunciando alla parte istintiva dell'individuo, si possono sviluppare forme patologiche come "il ritorno del represso". La civiltà conduce lentamente l'umanità ad un senso di "frustrazione culturale" in quanto provoca inibizione e limitatezza in nome di una controllata sicurezza e prevedibilità. Di conseguenza, la civiltà è, di per sé, conflittuale, il prodotto di forze e impulsi antagonisti, di Eros e Thanatos (come la psiche umana).

Nel caso dell'isola delle scimmie, le forze conflittuali si sprigionano quando avviene l'incontro con la civiltà (del super-ego, in termini freudiani) e con l'apprendimento delle restrizioni sociali. Dapprima, le scimmie erano ignare del concetto di legge e vivevano completamente dedicate al soddisfacimento delle esigenze dell'Es (non avevano restrizioni sessuali o sociali). Con l'introduzione della civiltà, si impone invece, l'insoddisfazione, l'infelicità e conseguentemente il desiderio di suicidio. La trilogia di Antonelli (costituita da *L'uomo che incontrò se stesso*, *La bottega dei sogni* e *La rosa dei venti*, di cui ho ampiamente trattato nel primo capitolo della tesi) esplicita bene questo concetto. Infatti, i tre derelitti (Luciano, Vega ed Evaristo) che finiscono nelle tre isole sperdute, simbolo dell'inconscio umano (l'isola di Climt, il palazzo di Rossel, e l'isola di Crono), stanchi dell'ideologia borghese e intrappolati nelle loro vite soffocanti, vorrebbero uccidersi e terminare così la loro esistenza opprimente (permettendo la vittoria di Thanatos su Eros). Tuttavia, i tre maghi-stregoni, padroni fantastici delle isole in questione, illudendoli di poterli aiutare, li richiamano alla vita e li restituiscono alla civiltà, il che causerà solo ulteriori sofferenze, dolori e disperazione.

Infatti, il ritorno alla civiltà (attraverso il prodigio dei maghi) ripropone l'incontro tragico con la modernità, con il codice borghese e con una realtà che chiaramente non corrispondono all'individuo perché non costituiscono una risposta alla sua esigenza di felicità. La società, con tutte le restrizioni che impone agli individui, influisce negativamente e provoca dei traumi che Cathy Caruth, nel suo testo *Unclaimed Experience* (di cui ho parlato nel primo capitolo), definisce delle ferite (del corpo e della mente) che continuano a sanguinare indefinitamente. Invano, i personaggi cercano di rimarginare le ferite e sanare il dramma causato dalla modernità, perché la realtà borghese e moderna continuerà a tormentarli per sempre.

Anche una delle opere più tarde di Pirandello, *La nuova colonia* (1928), offre una proposta inconcludente al problema della civiltà borghese come forza malefica che si insinua subdolamente nella psiche dell'uomo. Flora Bassanese definisce la pièce come “the hopeful construction and cataclysmic destruction of a modern Utopian ideal.”<sup>193</sup>

Il prologo de *La nuova colonia*, uno dei tre “miti” di Pirandello<sup>194</sup>, si svolge in una squallida taverna di una città marinara del mezzogiorno e narra la storia di un gruppo di contrabbandieri e di fuori-legge che vive in una società corrotta. Convinti dalla prostituta della zona, La Spera, il gruppo abbandona la propria società e si trasferisce su un'isola deserta molto sismica (ciò avviene nel primo atto):

LA SPERA: Schifo, sì, schifo – voi della vostra, io della mia vita! Sono tutta un fremito. Dio! - Non vi sentite torcere dentro le viscere come una fune? – Che aspettate più? Andiamocene, andiamocene via, andiamocene lontano!<sup>195</sup>  
 Più a fondo di come sei qua non potrai più sprofondare! Ma sarà Dio almeno che t'avrà sprofondato! Non gli uomini più cattivi di te! Più cattivi, se non vogliono più lasciarti tornare a galla un momento a respirare, a respirare!<sup>196</sup>

Scelgono quell'isola, perché è disabitata e lì vogliono vivere senza le ingerenze di un'altra società che imponga la propria ideologia su di loro. Con l'approdo del gruppo



sull'isola, Pirandello ritrae il ritorno alle origini della società, quando non ci sono leggi sociali e civili e il tempo si dissolve.

Separati dal tempo e dalla storia, il gruppo vive in una dimensione mitica. “Pare che il tempo si sia fermato”<sup>197</sup> dice Papia, uno dei coloni, nel primo atto. La Spera subisce una profonda trasformazione sull'isola e decide di rimanere fedele a Currao, con cui condivide il figlio, diventando un esempio di maternità e santità per tutti.

Inizialmente, lo stretto contatto con la natura permette ai colonizzatori di riacquisire la purezza primordiale dell'uomo che la società ha corrotto.

CURRAO: E ancora qua c'è tanto da fare! Siamo al primo principio; tutto dipende da noi; pensate, pensate quant'è bello questo: che la nostra vita qua ce la facciamo noi, con niente, con quello che c'è, la facciamo sorgere noi, di pianta; e sarà, come saremo capaci di farcela. La terra è già tutta verde!<sup>198</sup>

La studiosa Anna Meda, nel suo saggio “Il mito della vita e l'utopia sociale nella Nuova Colonia di Pirandello”, parla dell'isola come simbolo di rinascita e specifica:

La potenzialità mitica dell'isola rispetto alla città di mare sulla terraferma, dunque, ne fa la sua alterità positiva. La città, infatti, rappresenta per i personaggi del dramma una vita resa inumana dalla miseria e dallo squallore in cui vivono, la necessità per sopravvivere di un lavoro che non può essere che disonesto, l'ingiustizia di essere bollati per sempre e la conseguente emarginazione. L'isola, per contro, con la sua natura incontaminata e la sua terra vergine contiene la promessa di una vita sana, all'aria aperta, secondo i cicli naturali delle stagioni, nella bellezza pura e semplice di cielo, mare e terra ancora armoniosamente fusi in un felice equilibrio.<sup>199</sup>

Tuttavia, dopo un breve periodo di libera immersione nella natura, i colonizzatori si uniscono in vita comune e iniziano ad emanare leggi sociali e religiose al fine di rendere possibile la coesistenza pacifica. Infatti, come argomenta la studiosa Anna Meda, “l'isola non è solo un Eden, ma possiede anche una faccia buia, minacciosa” che presagisce sacrificio, rischio e morte. Uno degli elementi disgregatori della concordia raggiunta sul posto è costituito da Crocco, che dopo aver provocato delle dispute e tentato

di violentare Spera, fugge dall'isola. Il secondo atto testimonia il ritorno di Crocco che porta con sé un'intera comunità di uomini (ex-galeotti), donne, vino e oro, che simboleggiano l'arrivo della civiltà.

CURRAO: Guasterà tutto! Avete portato l'ozio, lo spasso; e nascerà l'invidia, per forza, e la gelosia; nascerà l'ambizione e l'intrigo per forza. Tutti i vizii della città avete portato, e le donne, il danaro. La città, la città da cui eravamo fuggiti, come dalla peste.<sup>200</sup>

L'ordine così raggiunto sull'isola si frammenta e i mali sociali tornano ad invadere la vita degli abitanti dell'isola. La Spera ridiventa una prostituta agli occhi dei coloni<sup>201</sup> e Currao decide di lasciarla per unirsi con una donna più integerrima. L'uomo vorrebbe, inoltre, toglierle il figlio perché non la considera adatta a crescerlo degnamente, ma ci pensa la natura a trovare una soluzione alla vicenda. Infatti, la *pièce* si conclude con un una scossa di terremoto che fa perire tutti tranne La Spera e suo figlio protetti sulla sommità della montagna<sup>202</sup>.

LA SPERA: Trema la terra! La terra! La terra! La terra!  
*E la terra veramente, come se il tremore del frenetico, disperato abbraccio della Madre si propagasse e lei, si mette a tremare. Il grido di terrore della folla con l'esclamazione "La terra! La terra!" è ingoiato spaventosamente dal mare in cui l'isola sprofonda. Solo il punto più alto della prominenza rocciosa, dove La Spera s'è rifugiata col bambino, emerge come uno scoglio.*  
 LA SPERA: Ah Dio, io qua, sola con te figlio, sulle acque!<sup>203</sup>

Da questa analisi risulta evidente che, anche in questa *pièce*, la teoria di Weber deve essere rivisitata. Infatti, il male è presente indubbiamente nella società, nella collettività (conformemente alla teoria weberiana) ma proviene inizialmente dall'uomo, dall'individualità, dalla sua ontologia.

Inoltre, la *pièce* testimonia l'impossibilità di vivere isolati dalla società e dalle leggi perché l'uomo non basta a se stesso e una volta unitosi con altri, non può sopravvivere senza ordinamenti e regolamentazioni. Infatti, all'arrivo sull'isola, Burrania

decide di isolarsi e di non sottostare a nessuna regola imposta su di lui, ma si scopre incapace di lavorare la terra e pescare da solo, e di vivere in completa solitudine spirituale. La fuga dai compagni gli provoca uno stato di instabilità mentale:

DORÒ: Io sono andato a vederlo da lontano, senza farmi scorgere. È sulla spiaggia, dall'altra parte. Pareva un pazzo! Parla col mare.

[...]

BACCHI-BACCHI: O oh! Guardate! Guardate! Chi corre laggiù? Guardate!

OSSO DI SEPPIA: Burrania! Burrania che ritorna! Burrania!

QUANTERBA: Corre come un dannato!

FILACCIONE: Pare impazzito!

DORÒ: Annaspa con le mani! Così! Così!<sup>204</sup>

La didascalia successiva descrive Burrania come “sconvolto, sbiancato in viso, con occhi da pazzo”. L'episodio di Burrania testimonia che non solo la civiltà, ma anche la solitudine può causare squilibri mentali e che dall'essenza dell'uomo scaturiscono tutti i mali.

Pertanto, non esiste una realtà utopica dalla quale ripartire da zero e ricreare l'inizio della civiltà, perché l'uomo non è mai soddisfatto di quello che trova e ricerca sempre qualcos'altro e tale desiderio non può mai essere pienamente soddisfatto.<sup>205</sup> Inoltre, i coloni si rendono conto che è impossibile vivere senza leggi, perché con esse si proteggono i beni materiali contro gli usurpatori e si salvaguardia l'incolumità della gente. Con le leggi entrano nella neo- società anche l' illegalità e l'infrazione alle leggi. Il meccanismo punitivo della vecchia collettività subentra in quella nuova; e quelli che costituiscono una minaccia alla stabilità del vivere sociale, come Crocco, vengono banditi e costretti a lasciare l'isola.

Altro sentore di fallimento della neo- società è la mancanza di donne, vino e oro nell'isola al loro arrivo. Infatti, La Spera non concede più i suoi servizi e diventa madre e moglie di Currao (regina e santa). Questo fatto conduce alla rivolta del gruppo contro

l'unico uomo che ha l'esclusività del sesso. Nell'introduzione a "La nuova colonia",

Roberto Alone scrive:

Sembra assistere al mito freudiano dell'orda primitiva. Currao è veramente il "padre" della situazione, colui che, unico, gode della donna e che vieta l'uso della donna ai figli. Il suo rapporto è ambivalente come quello del padre freudiano: di autorità assoluta, ma anche di disponibilità e di cure verso i figli. Le attenzioni e le cure del "padre" verso i "figli" non tolgono però il diniego imposto a questi ultimi ad avere i rapporti sessuali con la "madre". Sicché, anche il donarsi della madre è un donarsi solo come madre (o sorella), non già come donna, come femmina.<sup>206</sup>

Tuttavia, Crocco si oppone a questo rapporto familiare istaurato nella società, si rivolta contro il padre ed è dapprima sconfitto e costretto a lasciare l'isola. Tuttavia, nel secondo atto ritorna nell'isola con altri uomini e con delle donne, con l'intento di elaborare un piano per l'eliminazione del padre (instaurando caos e anarchia).

VOCI DELLA CIURMA: - Addosso, addosso a lui!

- Agguantalo! Non te lo fare scappare!
- Sgozzalo, Sgozzalo!
- Dagli, dagli col suo stesso coltello!
- Legatelo! Legatelo!
- Buttiamolo a mare!
- Sì, sì, a mare! A mare, legato!
- A mare, a mare!
- Giù, giù, forza! Atterratelo prima!

LA VOCE DI CURRAO: No, non m'avrete vivo! - Non importa, disarmato! - Vigliacchi, in tanti contro uno! - No, non mi legherete! Non mi legherete!<sup>207</sup>

Tuttavia, il re non viene spodestato e tutta la società "patriarcale" collassa sotto il peso di egoismi e incomunicabilità. L'unica a sopravvivere al terremoto finale è La Spera, che si erge sola col suo bambino e simboleggia la rinascita, la possibilità della creazione di una nuova società "matriarcale". Ciò nonostante, questa interpretazione "femminista" presenta delle problematiche complicate poiché, da un punto di vista pratico, come può una donna rimasta sola con un bimbo ricreare un'intera comunità? Tuttavia, il tema della

femminilità e disgregazione analizzato da un'ottica femminista non pertiene a questo capitolo e verrà discusso e analizzato dettagliatamente nel successivo.

L'analisi de "La nuova colonia" rivela, dunque, l'impossibilità per l'uomo di fondare una nuova società che sia scevra dai mali e che rimanga incontaminata per sempre, perché il male dimora nell'essenza dell'uomo e lo segue dovunque, in qualsiasi circostanza. Come ha notato Susan Bassnet – McGuire, la conclusione della *pièce* presenta una notevole sfiducia nella possibilità dell'uomo di fondare un nuovo ordine sociale. In termini psicanalitici<sup>208</sup>, l'*acting out* sull'isola dei traumi repressi (l'odio nei confronti della vecchia società) risulta inconcludente e non avviene l'auspicato *working-through*, ossia i coloni non superano i loro traumi e ricadono negli stessi errori che li avevano condotti alla miseria nella vita precedente all'arrivo sull'isola.

Dall'analisi delle *pièce* finora esaminate, emerge un quadro desolante e privo di speranze rispetto alla modernità e l'influsso negativo che sprigiona nella psicologia dell'uomo. Infatti, dall'analisi dell'*Isola delle scimmie*, è emerso che la primitività è superiore alla modernità, poiché le scimmie fin quando erano ignare dei beni e dei mali borghesi vivevano in una condizione edenica e si sentivano felici. Purtroppo, l'ingresso della civiltà li cambia permanentemente e, da allora in poi, percepiscono un senso di insoddisfazione che li conduce ad un'eterna infelicità e dolore. Come dimostra Pirandello ne *La nuova colonia*, è inutile cercare di sfuggire alla civiltà come fanno la Spera e gli altri, e rifugiarsi su un'isola deserta perché l'ideologia borghese ha ormai corrotto irrimediabilmente i loro esseri e si è insinuata subdolamente nelle loro coscienze attestando che il male proviene dalla modernità ma trova terreno fertile e stabile nella psiche umana.

Ciononostante, l'analisi di un'altra commedia in tre atti di Antonelli, dal titolo *La fiaba dei tre maghi*, rappresentata nel 1919, ci offre una diversa prospettiva del rapporto uomo- civiltà e della soluzione del quesito relativo alla felicità dell'uomo.

La vicenda è ambientata sullo scenario realistico di una città di provincia che festeggia il Carnevale. Tuttavia, già dalla seconda scena del primo atto, si impone l'elemento fiabesco con l'ingresso sulla scena del mago della Verità, quello della Giustizia e quello della Poesia, che miracolosamente riuniti, si accordano per liberare il mondo dalla tristezza in cui è caduto e per ridare alla vita lo stile di un sogno. I commenti che adducono del mondo sono molto esplicativi:

III MAGO: Anche lui è ingrassato!

II MAGO: Tutto il mondo è ingrassato.

I MAGO: E intristito.

II MAGO: Imborghesito.

III MAGO: Dove sono i sogni e dov'è più l'infanzia?

II MAGO: Nulla! Più nulla!

[...] II MAGO: Il mondo è borghese. Il mondo gonfia i suoi otri d'olio e sperpera sul sangue!<sup>209</sup>

Mossi a pietà dalla degenerazione del mondo, i tre maghi decidono di regalare una fiaba a quell'anonimo paese e, intervenendo uno alla volta, si dividono il progetto in tre giornate, quella della verità, della giustizia e della poesia.

In questo paese, si trova di passaggio un gruppo di cinque europei arricchiti in America che si sono conosciuti durante una traversata in Europa: Barbara, suo marito (che resta anonimo), Osvaldo, che diventa l'amante di Barbara, Gonzalo e Gaspare (padre di Gonzalo). Durante una conversazione con il dottor Fox, incontrato per caso, Barbara confessa che nella loro compagnia si consuma un dramma agghiacciante: uno di loro si è indubbiamente macchiato di un delitto terribile uccidendo un bambino orfano, appena

accolto nel gruppo, dopo la morte dei suoi genitori. Il problema consiste nel fatto che nessuno di loro ammette di aver compiuto l'atto omicida.

BARBARA: Chi di noi ha ucciso? Io? Mio marito? Gaspare? Gonzalo? Ci guardiamo con diffidenza. Si ride, si scherza, si sta insieme. Ma forse ci odiamo. Quel bambino era suo, era mio, era di ciascuno di noi, era di chi l'avrebbe più amato. ... Non si può sopportare che ci sia l'assassino in mezzo a noi. Eppure c'è. C'è!<sup>210</sup>

A risolvere questo dramma insolubile, occorre il Mago della Verità, che posiziona l'anfora della verità sulla scena. Questo gesto permette il prodigio della caduta delle maschere che ognuno indossava fino a quel momento e il trionfo del volto reale che è colmo di verità talmente devastanti e terrificanti da far atterrire lo stesso mago. Di conseguenza, il personaggio magico irrompe sulla scena (proprio mentre si stava per svelare l'identità dell'assassino), afferra l'anfora della verità, bloccando quel fluire ininterrotto di fatti spregevoli che stavano distruggendo interamente la società. Il primo atto termina con la restituzione delle maschere e la ricostituzione del gruppo di amici, con la constatazione subliminale che la convivenza nella civiltà esclude la confessione della verità.

Il secondo atto si sposta nella casa di Gonzalo dove si sta vegliando sulla salma del padre di Osvaldo. A far luce sulle strane circostanze della sua morte, si ritrova una lettera indirizzata a Barbara e scritta dal padre di Osvaldo poco prima della sua morte. Dopo animate resistenze da parte di Osvaldo nell'aprire la lettera, entra in scena il mago della giustizia e la lettera viene finalmente aperta. Essa palesa delle verità che gettano scompiglio e sollievo negli astanti: la confessione del padre di Osvaldo di essere l'omicida del bambino e di voler commettere il suicidio per farsi giustizia da sé. Questa rivelazione sconvolge Osvaldo e gli causa una crisi isterica:

OSVALDO: Dov'è? Dov'è? ... *(Tutto il suo corpo è scosso da un fremito irresistibile. Poi egli volge lo sguardo intorno come smemorato)* Ma perché? *(Sussultando come per un'idea che gli attraversa la mente all'improvviso)*. Il suo male! Fu il suo male? *(Smarrito si guarda intorno)* Aiutatemi, vi prego, aiutatemi a trovare una ragione! Aiutatemi a capire! *(Qualcuno gli si avvicina, gli mette la mano sulla spalla. Egli si ritrae con orrore allontanandoli)* No! Non vi avvicinate! Non voglio pietà! *(Mormorio di pietosa protesta)* Non voglio pietà, vi dico! So che siete liberati, so che in fondo gioite! Foste suoi nemici fino ad un momento fa! Ora il debito è pagato, e sta bene. Ma sappiate che vi odio! Potete andarvene. Ma io domando a lui, se avendo voluto farsi giustizia da sé, aveva diritto di essere così spietato con me, impedendomi di amarlo e di venerarlo ciò che avrei fatto s'egli avesse taciuto!<sup>211</sup>

La frenesia epilettica di Osvaldo si acuisce in modo quasi incontenibile e sta per condurre anche Osvaldo al suicidio, ma la sua vita è salvata dal rintocco della mezzanotte che fa sparire il mago della Giustizia e ricostituisce l'equilibrio iniziale. Il messaggio trasmessoci dal secondo atto ribadisce l'impossibilità di far regnare la giustizia nella società, poiché essa può imperare solo a scapito della sanità mentale e della vita umana; se essa si imponesse nella vita quotidiana, la razza umana sarebbe condannata alla distruzione (tutti dovrebbero suicidarsi) e quindi si estinguerebbe.

Il terzo atto racconta la giornata governata dal mago della Poesia. Tutto sembra diverso, più solenne e più leggero in questo atto. I personaggi sembrano aver dimenticato l'odio che nutrivano verso il mondo e si rapportano alla realtà in modo più autentico, la loro vita è rinnovata e il loro linguaggio ispirato (qualcuno parla anche in versi):

OSVALDO: Chi vi ha suggerito quelle parole?

BARBARA: Non so ... Forse il volto accecato di quel giovine ... Non so ...

Osvaldo, non avete l'impressione che il mondo all'improvviso diventi più vasto?

...

OSVALDO: Qualcuno, Barbara, ha frustato il nostro spirito all'improvviso, ed è forse questa la vita che bisogna riafferrare e spingere a galoppo!<sup>212</sup>

Gaspare offre la sua analisi dei fatti e il suo responso è il seguente:

GASPARE: Credo che il nostro torto fu, lasciando la patria, di voler alimentare continuamente la nostra avidità insaziabile senza avere il tempo di guardare in



alto. Se l'avessimo fatto ci saremmo accorti, per esempio, che esistono le stelle. Invece si può dire che non ne abbiamo mai saputo nulla!<sup>213</sup>

La soluzione al dramma esistenziale sarebbe quella di superare la civiltà, che ridimensiona la vastità della realtà e guardare al di là, in alto, verso le stelle. Tuttavia, l'affermazione di Gaspare resta solo un'intuizione sterile perché i personaggi non capiscono cosa voglia dire "guardare in alto", perché la loro vita è indissolubilmente legata alle convenzioni e alle tragedie terrene. L'immagine che conclude "la fiaba" è quella della curiosità dei personaggi di fronte all'apparizione di una lettiga sorretta da due portatori. Il mago della Poesia spiega agli altri due maghi che la portantina è, in realtà, vuota in modo da essere riempita a piacere dalla fantasia degli uomini.

III MAGO: .. quella portantina è vuota ..

I e II MAGO: Vuota?

III MAGO: Vuota e perciò potete metterci chi più vi piace. Per esempio ...

I MAGO: L'illusione

III MAGO: Ecco: proprio così dal momento che non c'è nessuno!

II MAGO: E la gente s'affanna, s'immagina chi sa che!

III MAGO: E meno sa e più s'affanna!

I MAGO: E il mistero accresce il fascino alle cose.

III MAGO: Non è forse questo il privilegio dei poeti?<sup>214</sup>

L'illusione e il fascino del mistero, privilegio dei poeti, trionfano sulle tragedie umane e sulla materialità umana (sull'affanno umano), pertanto questo sembra il messaggio ereditato da Antonelli riguardo alla contaminazione della civiltà sull'uomo. Tale messaggio potrebbe sembrare semplicistico, ma la profonda sofferenza umana e il dolore provocato dalla modernità, di cui trattano anche Weber e Freud nei loro scritti, non lasciano altra alternativa: l'atteggiamento dei poeti e l'accettazione di un mistero insondabile sembrano le uniche possibilità in grado di salvare dal nichilismo e autodistruzione della razza umana.

A conclusione di questo capitolo si può evidenziare una profonda evoluzione dall'assunto iniziale alla constatazione finale. Da una ricerca sulle opere di Antonelli *L'uomo che vendette la propria testa* (1933), *L'isola delle scimmie* (1922), *Marionette*, *Che passione!* (1917) di Pier Rosso Maria di San Secondo e *La nuova colonia* (1926) di Pirandello, si comprende come la modernità sia una causa scatenante della frammentazione della realtà, del "disagio della civiltà" freudiano e dell'epidemia psicologica di sofferenza che colpisce i personaggi; tuttavia, ho anche messo in discussione la teoria di Weber, il quale afferma che la civiltà sia la causa principale e originaria di tale crisi. Attraverso le mie ricerche, si constata che seppure la modernità abbia i suoi capi di imputazione, soprattutto la psiche umana è accusabile di tale condizione di sofferenza e disagio umano. In altre parole, il male è insito nell'ontologia, fa parte della natura umana e diventa quasi una malattia epidemica che travolge e investe tutti i personaggi. L'unica risposta positiva sembra provenire dal mago della poesia antonelliano che aiuta gli uomini a capire che al di là delle sofferenze umane e del male ci sono le stelle, l'illusione: l'unico sforzo che deve fare l'uomo è quello di "guardare in alto". Constatata l'impossibilità di stabilire la verità e la giustizia nella società moderna, non ci resta che contemplare il mistero che ci offre la realtà e che solo i poeti riescono a decifrare e riconoscere.

The very first result of my reading was a feeling that male characters were at the very least more interesting than women to the authors who invented them. Thus if, reading their books as it seemed their authors intended them, I naively identified with a character, I repeatedly chose them; I would rather have been Hamlet than Ophelia, Tom Jones instead of Sophia Western, and perhaps, despite Dostoevsky's intention, Raskolnikov not Sonia.

More particular perhaps, but sadly unsurprising, were the assessments I accepted about fictional women. For example, I quickly learned that power was unfeminine and powerful women were, quite literally, monstrous ... Bitches all, they must be eliminated, reformed, or at the very least, condemned ... Those rare women who are shown in fiction as both powerful and, in some sense, admirable are such because their power is based, if not on beauty, then at least on sexuality.<sup>215</sup>

## Quarto Capitolo

### Le infinite rifrazioni femminili

Nel capitolo precedente, ho analizzato che apparentemente la modernità costituisce la causa scatenante della frammentazione della realtà, del progressivo sgretolamento del teatro borghese e del “disagio della civiltà”, evidenti in alcune opere di Antonelli, Rosso di San Secondo e Pirandello. Da un'analisi approfondita, è emerso che la causa primaria di questa dissonanza sociale nasce dalla psiche umana e trova terreno fertile nella modernità di inizio ventesimo secolo. Le opere che ho esaminato sono state: *L'uomo che vendette la propria testa* (1933), *L'isola delle scimmie* (1922), *La fiaba dei tre maghi* (1919) di Luigi Antonelli, *Marionette*, *Che passione!* (1917) di Pier Rosso Maria di San Secondo e *La nuova colonia* (1926) di Pirandello. Le *pièce* sopraccitate sono state analizzate con un approccio critico sociologico e post-strutturalista che si è avvalso dei seguenti testi: *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1905) di Max Weber, *Il disagio della civiltà* (1929) di Sigmund Freud e *Lenin and Philosophy* (1971) di Louis Althusser.

Questo capitolo prende in esame le protagoniste di *Come tu mi vuoi* (1929) e *Trovarsi* (1932) di Luigi Pirandello, *La donna in vetrina* (1930) di Luigi Antonelli, *Nostra Dea* (1925) di Massimo Bontempelli con l'intento di denudare la logica intrinseca della loro frammentarietà. L'interrogativo basilare che mi propongo di risolvere è il seguente: che tipo di vita è concesso alle donne protagoniste delle opere dei sopraccitati scrittori? Com'è l'avvenire che le aspetta? Cosa si cela dietro la rappresentazione di queste donne senza identità, sdoppiate e frammentate? Si prospetta una possibilità di unificazione di tali identità? Avvalendomi di un approccio teorico femminista, mostro il carattere frammentario e incerto dei personaggi femminili ed evidenzio la loro intrinseca fragilità e tragicità dell'esistenza. Le donne esaminate sanno di essere soggette e dominate dallo sguardo voyeur e dai dettami maschili e, sebbene cerchino di liberarsene, arrivano all'amara constatazione che senza di essi non potrebbero avere un'esistenza accettabile e decorosa. Si avverte, pertanto, una repulsione-attrazione delle donne verso gli uomini che si conclude con una scontata quanto tragica vittoria maschile. Le donne sono rappresentate come entità poliedriche le cui identità si moltiplicano secondo gli sguardi maschili ottenendo una un'infinita rifrazione di esse. Utilizzando le parole di Salò, il *raisonneur* della pièce pirandelliana *Trovarsi*, la donna è: "Una no; ecco tante donne! E per sé, forse, nessuna"<sup>216</sup> parafrasando le parole celeberrime della signora Ponza in *Così è se vi pare* ("io sono per me nessuna ... sono colei che mi si crede."<sup>217</sup>

Nel 1994 la studiosa Maggie Günsberg, nel suo testo *Patriarchal Representation: Gender and Discourse in Pirandello's theatre*, analizza la rappresentazione del "gender" in alcune opere di Pirandello e conclude che l'ideologia imperante è quella patriarcale e misogina. La Günsberg analizza la femminilità frammentata nelle opere di Pirandello e

afferma: “female identity remains fractured and incomplete throughout, with no controlling subjectivity, as evidenced by the character’s ultimate denial of any identity”<sup>218</sup> (“And to myself – I am no one. No one.”)<sup>219</sup>

Le *pièce* di Pirandello, Bontempelli e Antonelli sono analizzate con un approccio psicanalista e femminista che si avvale dei seguenti testi: Julia Kristeva *La Révolution du langage poétique* (1974), Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) e Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (1979).

Considerato che il capitolo segue un taglio interpretativo femminista, è d’obbligo sottolineare che lo scopo della teoria femminista è quello di cambiare la deplorable opinione sulle donne cristallizzata nei secoli, cosicché tutti possano capire che le donne non costituiscono “the nonsignificant other<sup>220</sup>” ma che sono delle persone piene di valore e possiedono gli stessi privilegi e diritti degli uomini. Le studiose femministe dichiarano che le donne hanno il dovere di definire loro stesse nelle arene politiche, nella società, nell’istruzione e nelle arti. Con questo impegno personale per il cambiamento, le femministe sperano di creare una società nella quale la voce degli uomini e delle donne abbiano uguale peso e valore.

Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, nel loro testo *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979) asseriscono che la voce maschile è stata, per troppo tempo, quella dominante nella società. Siccome gli uomini hanno vantato il monopolio della scrittura e della stampa, hanno potuto definire e plasmare un’artefatta immagine della donna, che meglio rispecchiava le loro esigenze e fantasie ma lungi dall’essere quella reale. Secondo queste scrittrici, tale potere maschile ha causato “the anxiety of authorship” nelle donne, una sorta di paralisi che ha

impedito loro di scrivere testi per paura di essere bandite e nullificate dalla società maschilista. Secondo le due scrittrici, le donne appaiono nella letteratura maschile sotto due stereotipi: “the angel in the house” (l’angelo della casa) e “the madwoman in the attic” (la pazza nell’attico). L’angelo della casa è il prototipo di donna che è totalmente sottomessa al marito e dedica tutta la sua vita a soddisfare le richieste della famiglia senza considerare le sue esigenze. Invece, la pazza nell’attico è il personaggio femminile che rifiuta il suo ruolo e viene etichettata dagli scrittori maschili come mostro, un’anomalia fuori dal comune, che è ovviamente irrecuperabile e deve essere bandita dalla società. Gilbert e Gubar asseriscono che entrambe le immagini – l’angelo e la pazza – deformano la vera essenza della donna: la prima la santifica e la pone al di sopra del mondo e l’altra la denigra e la pone al di sotto del mondo. Purtroppo, le due scrittrici non riconoscono alla donna altri ruoli sociali e la loro rappresentazione della realtà femminile risulta pertanto frammentaria e semplicistica. Tali immagini stereotipate delle donne in letteratura devono essere rivelate, esaminate e superate se la donna (come personaggio o autore) vuole ottenere una sua autonomia letteraria e una rappresentazione più realistica.

L’opera *Come tu mi vuoi* (1930) di Luigi Pirandello offre l’immagine di una donna che esula dal bifrontismo categorico proposto da Gilbert e Gubar, il suo ruolo si complica e mostra delle accezioni psicologiche inconsuete. *Come tu mi vuoi* è la storia di una donna, chiamata L’Ignota, che ha vissuto molte traversie e molte esperienze dolorose durante la sua vita. Il primo atto si svolge a Berlino, nell’abitazione dello scrittore Carl Salter, che ha lasciato la sua famiglia per convivere con l’Ignota, una ballerina che ha dimenticato il suo passato in seguito alle violenze subite durante la guerra. L’Ignota disprezza la sua vita e si sente alienata da se stessa e dagli altri. Anche la figlia asessuata

di Salter, Mop, è stata ammaliata dall'Ignota e, padre e figlia, tutte le sere attendono il ritorno della donna (spesso ubriaca e con tanti uomini a seguito) dopo il suo spettacolo serale. Questa consuetudine si interrompe all'arrivo di Boffi, un uomo che afferma di conoscere la vera identità dell'Ignota: lei si chiamerebbe Lucia Pieri (detta Cia) e sarebbe la moglie di un certo Bruno Pieri, lei sarebbe stata violentata e rapita dieci anni prima da alcuni soldati, durante la guerra. L'Ignota ascolta la storia di Boffi senza commentarla e decide di andare ad Udine per incontrare il suo presunto marito. Il lettore, alla fine del primo atto, non viene messo in una posizione privilegiata rispetto ai personaggi dell'opera e resta nell'incertezza riguardo la reale identità dell'Ignota. Lei stessa non crede nell'esistenza di un'identità fissa e immutabile e queste sono le parole che suggellano tale convinzione:

L'IGNOTA: Voglio? – sì, fuggire da me stessa, voglio – non avere più un ricordo di nulla, di nulla – vuotarmi di tutta la vita – ecco, guardi: corpo – essere soltanto questo corpo – lei dice che è suo? Che le somiglia? – io non mi sento più – io non mi voglio più – non conosco più nulla e non mi conosco – mi batte il cuore, e non lo so – non so più di vivere – un corpo senza nome in attesa che qualcuno se lo prenda! - Ebbene sì: se mi ricrea lui, se gliela ridà lui un'anima, a questo corpo che è della sua Cia – se lo prenda, e vi metta dentro i suoi ricordi – una vita bella – una vita nuova – io sono disperata!<sup>221</sup>

Quando arriva ad Udine, la donna è esaminata attentamente da Zio Salesio e Zia Lena che cercano di verificare se L'Ignota sia veramente la moglie dispersa e la loro nipote adorata. L'Ignota è turbata dai dubbi insinuati sulla sua identità in questa nuova realtà e fa notare che anche Bruno non ne è pienamente convinto, per quanto lo desidera, perché tutti hanno bisogno di prove concrete piuttosto che di fede nel discernere la verità. Nel frattempo, Salter afferma di aver trovato la vera Cia in un manicomio a Vienna e la porta alla villa per metterla a confronto con L'Ignota. Di fronte alle due possibili Cia, Bruno è incline a riconoscere la pazza come la sua moglie dispersa, ma l'Ignota offre un

resoconto così dettagliato sulla storia di Cia da lasciare tutti sbalorditi, riaprendo l'incognita sulla vera identità di Cia. L'Ignota si diverte ad esasperare gli astanti con un gioco ambiguo di affermazioni e smentite, in una snervante oscillazione tra vero e falso della propria immedesimazione nel personaggio di Lucia. Tuttavia, il suo è solo un gioco crudele, poiché ha già preso la sua decisione: tornerà a Berlino con Salter e si immergerà di nuovo nella sua esistenza senza identità nella quale è costretta ad assumerne ora una, ora un'altra.

Dalla lettura di *Come tu mi vuoi*, è evidente che l'Ignota esula dalla drastica categorizzazione duale elaborata da Gilbert e Gubar, poiché non risulta essere né pazza, né corrisponde al prototipo di angelo del focolare; dall'analisi del personaggio, emerge un nuovo tipo di donna contraddistinta dall'assenza di caratterizzazioni. L'Ignota rifiuta di essere incasellata in predeterminati schemi personali e sociali e preferisce, autonomamente, non fissarsi in una "forma" ma rimanere "vita."<sup>222</sup>

La studiosa Daniela Bini, nel suo testo *Pirandello and His Muse* (1998), ha interpretato questo atto volontaristico dell'Ignota come una professione della sua superiorità rispetto agli altri personaggi maschili. Nel suo testo, la studiosa argomenta della consapevolezza di Pirandello sulla superiorità femminile nel vivere e capire la vita (quello che i suoi personaggi maschili non avevano potuto fare) malgrado le sue idee conservatrici e tradizionali sulle donne, che lei denomina "stilnovismo patologico."<sup>223</sup> In generale, la Bini afferma che, nei testi pirandelliani, le donne riescono a sconfiggere la logicità del discorso e a svelare la fallacia delle parole. Infatti, se i personaggi maschili *raisonneurs* (come Laudisi, Leone Gale, Serafino Gubbio) denunciano la trappola del linguaggio e della logica in cui gli esseri umani vengono catturati, i personaggi femminili



decretano la decostruzione della logica e del linguaggio attraverso altri modi di comunicazione come il silenzio, le espressioni facciali e la tonalità della voce. Attraverso l'uso di linguaggi alternativi, la donna mette in scena la dissoluzione dell'essere, accetta consapevolmente il peso di mostrarsi, allo stesso tempo, una e centomila. La Bini continua stabilendo che l'emblema di quanto teorizzato è espresso in *Così è (se vi pare)* (1917) dalla signora Ponza, la quale incarna la personificazione della verità, ossia di quella realtà multi- sfaccettata, elaborata dai *raisonneurs* e impersonata dalle donne. Se la signora Ponza rappresenta la dissoluzione dell'essere ("Io sono colei che mi si dice e per me nessuna!") e, in termini modernisti, la proclamazione dell'essere solo in una rete di relazioni, le sue parole finali proclamano l'impossibilità di affermazioni, perciò la necessità di tolleranza e rispetto anche quando manca la comprensione razionale. La signora Ponza rappresenta quel "nessuno" che è in ognuno di noi, e allo stesso tempo, una presenza che ci mette in guardia dalla violenza, inerente a qualsiasi assolutezza e certezza.

Sebbene la tesi della Bini appaia convincente, sembra impostata unilateralmente perché analizza solo la possibile posizione dell'autore (Pirandello) sulla sua visione del mondo. Ammesso che, per Pirandello, la donna rappresenti il concetto di "vita" opposto alla "forma", che lui tanto celebra, come la interpreta il lettore moderno? Che impatto ha, sul lettore, quel grido soffocato "Io per me nessuna" della Signora Ponza alla fine della *pièce*? Certo, risulta ovvio che, secondo la teoria della vita che si oppone alla forma elaborata da Pirandello, una donna che ammetta di non avere identità sia l'incarnazione della vita, e quindi della libertà dalle convenzioni e dalle costrizioni sociali. Ma il lettore

moderno potrebbe non condividere tale convinzione e potrebbe rifuggire dall'ammissione di nichilismo della signora Ponza.

La tesi della Bini, inoltre, mostra una problematica aporia quando la studiosa sostiene che la signora Ponza ha capito la vita perché questo personaggio è incapace di affermazioni e certezze; tuttavia la frase "Io per me nessuna" non costituisce un'affermazione anche se al negativo?. Ne consegue che alla donna non resta che affermare il negativo, il nulla, mentre l'uomo *raisonneur* continua a ragionare e riflettere sulla nullità dell'esistenza ma, comunque, ad agire, ad uscirne vincitore.<sup>224</sup> La donna resta bloccata nella sua dichiarazione, impotente e pietrificata dagli sguardi degli altri personaggi e del pubblico in platea.

Le stesse considerazioni valgono per la pièce *Come tu mi vuoi*. Il titolo stesso esplicita la necessità della donna di trovare approvazione e consenso nel piacere dell'uomo; la donna non è che il riflesso di quello che l'uomo vuole, un essere di secondo ordine, la cui identità è dettata puramente dai gusti maschili. Emblematica è anche l'assenza del nome della donna (l'Ignota), priva di qualsiasi identità e definita solo dagli uomini che la circondano: Salter la chiama Elma, mentre Boffi e Bruno la chiamano Lucia. Secondo la Bini, lo scopo di questa opera è quello di palesare la ridicola pretesa maschile di definire l'identità e afferma che l'uomo, ancora una volta, mostra la sua debolezza e dipendenza dalle certezze, in modo da sentirsi protetto dal caos della vita. La donna, invece, è consapevole della precarietà e della relatività di tali costruzioni e le smonta. Tuttavia, la donna, a mio avviso, non gode di tale serenità e convinzione riguardo la relatività e l'assenza di significato. Infatti, l'Ignota torna a Berlino da Salter, e riprende una vita vicino a persone deplorabili, da sempre disprezzate: Salter e sua figlia

Mop. Le opzioni che vengono offerte all'Ignota alla fine della pièce sono avvilenti: o restare in una casa di estranei e recitare una parte assegnatale, o tornare da un uomo che non ama e riprendere una vita che disprezza.<sup>225</sup> Di conseguenza, la donna resta sempre sconfitta perché, anche se messa in una posizione decisionale, tutte le scelte sono sempre a suo sfavore. Per queste motivazioni, non credo che la donna goda di una posizione privilegiata e mi sembra lecito affermare che sia più auspicabile essere uomo nel mondo pirandelliano perché lui almeno può illudersi di avere in pugno le situazioni e decidere a suo vantaggio.

Un altro aspetto che sminuisce il valore della donna è l'enfasi che viene data allo sguardo di tutti sull'ignota che la mercifica, la deprezza e la rende così come la desiderano gli uomini. La battuta che conclude il secondo atto esemplifica questo concetto:

L'IGNOTA: Guardami! Qua negli occhi – dentro! - Non hanno più veduto per me, questi occhi; non sono stati più miei, neppure per vedere me stessa! Sono stati così – così – nei tuoi – sempre – perché nascesse in loro, da questi tuoi, l'aspetto mio stesso, come tu mi vedevi! L'aspetto di tutte le cose, di tutta la vita, come tu la vedevi! - Sono venuta qua; mi sono data tuta a te, tutta; t'ho detto: “Sono qua, sono tua; in me non c'è nulla, più nulla di mio: fammi tu, fammi tu, come tu mi vuoi! – M'hai aspettata per dieci anni? Fai conto che non sia stato nulla! Eccomi di nuovo a te; ma non per me più, non per tutto ciò che quella può aver passato nella sua vita; no, no; nessun ricordo più, dei suoi, nessuno: dammi tu i tuoi, i tuoi, tutti quelli che hai serbati di lei come fu allora per te! Ora ridiventeranno vivi in me, vivi di tutta quella tua vita, di quel tuo amore, di tutte le prime gioie che ti diede!”. E quante volte non t'ho domandato: - “così? ... così”? “ – beandomi della gioja che in te rinasceva dal mio corpo che la sentiva come te!”<sup>226</sup>

In questa battuta l'Ignota si appella a Bruno e lo invita a guardarla come Lucia perché lei si è svuotata di quello che era stata, ora la sua identità può essere plasmata a piacimento dell'uomo: “L'IGNOTA: [...] Essere? Essere è niente! Essere è farsi! E io mi sono fatta quella!”<sup>227</sup>

Dall'analisi di queste battute, è lecito affermare che l'ignota non possiede nessuna identità ed è definita dallo sguardo maschile che la circonda. Da sola, lei non ha forma e non può fuggire lo sguardo maschile e il suo voyeurismo che, svuotano il personaggio femminile e la riducono a sola parvenza o merce da essere fruita passivamente. A tale proposito è bene soffermarci sulla teoria della studiosa Laura Mulvey riguardo il voyeurismo nei film, che io applico al genere teatrale.

Nel suo saggio dal titolo *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), Laura Mulvey ha studiato nei film di Hollywood come lo sguardo maschile dell'eroe sia imposto sulla rappresentazione delle donne e che quindi esse sono descritte sempre da un'ottica maschile, fallocentrica. Lo sguardo degli uomini opprime, silenzia e distorce le realtà femminili, cosicché, nei classici film d'azione le donne sono sempre misteriose, inaffidabili e maligne e nei film gialli sono spesso nubi o crudelmente massaccate (Hichcock). Il compito del femminismo è quello di capovolgere questi sistemi tradizionali di rappresentazione.

Secondo la Mulvey, la società patriarcale è fallocentrica, perché riconosce il sesso e la sensualità maschili come la norma dominante. Il fallocentrismo dipende, in termini freudiani, dall'immagine della donna castrata (che nel caso di *Come tu mi vuoi*, coinciderebbe con l'ignota). Siccome la donna rappresenta l'assenza del pene, incarna la paura della castrazione che è fondamentale per la costituzione del soggetto maschile e dell'ordine simbolico (il linguaggio) lacaniano.

Women then, stands in the patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his phantasies and obsessions through linguistic command by imposing them in the silent image of woman still tied to her place as a bearer of meaning.<sup>228</sup>

L'inconscio maschile escogita diversi sistemi per dominare queste ansie e per superare il trauma originario della castrazione. In particolare, durante la visione di un film o di un'opera teatrale, l'uomo esamina la donna, esplora il suo corpo cercando di demistificare il suo mistero. Questo processo di sguardi, che si chiama scopofilia feticistica, è definito dalla Mulvey (come anche da Freud) come piacere di guardare il corpo delle donne come oggetto erotico. Nel caso dell' *Ignota*, sin dall'inizio della *pièce*, risulta evidente che la donna è oggetto della scopofilia feticistica di Salter, di sua figlia Mop e tutti gli altri uomini ubriachi che la seguono a casa dopo lo spettacolo. È importante sottolineare che gli sguardi sono tutti originati da soggetti maschili, perfino Mop che è una ragazza, perde la sua accezione femminile allorché Pirandello non tarda ad accomunarla ad un corpo maschile e presentarci la sua sessualità ambigua: “Ha i capelli tagliati maschilmente e la faccia segnata d'un che d'ambiguo che fa ribrezzo e, insieme, di un tragico che turba profondamente.”<sup>229</sup>

La Mulvey continua il suo saggio stabilendo che, oltre la scopofilia feticistica, può avvenire nello spettatore un processo di identificazione narcisistica, quando ci si identifica con il personaggio presente sullo schermo, che costituisce un “io” ideale. Tuttavia, questo non avviene nella commedia di Pirandello. Considerando come spettatori non solo le persone in platea (come avviene al cinema) ma tutti quelli che assistono al ritorno di Lucia sul palco (ossia gli altri personaggi della *pièce*), come lo zio Salesio e la zia Lena, essi non si identificano in Lucia narcisisticamente, ma cercano di fare coincidere quella sconosciuta con Lucia. Quindi, avviene un processo di identificazione, ma non “interna al soggetto” (dei personaggi con Lucia) bensì “esterna”, dell' *Ignota* con la Lucia scomparsa dieci anni prima. Tuttavia, questa tentata identificazione non riesce,

perché l'Ignota è sempre guardata con sospetto e viene accusata di essere troppo somigliante al ritratto di Lucia, più di quanto lo era dieci anni prima:

ZIA LENA: ... Ma ecco qua la nostra Cia!  
*Fa subito le meraviglie, perché l'Ignota, con lo studio che appare evidente a chi le è stato vicino, come la zia Lena e lo zio Salesio, s'è vestita e acconciata come nel grande ritratto ovale che è appeso alla parete.*  
 Oh, ma guarda ... Dio Dio ... ti sei fatta quella?  
 ZIO SALESIO: Il ritratto spiccicato!  
 [...]  
 Sembri scesa di là!  
 ZIA LENA: Sì, benché a me veramente non parve mai che quel tuo ritratto da ragazza ti somigliasse molto.<sup>230</sup>

Da questo passo emerge un concetto molto importante che complica la teoria dello sguardo elaborata dalla Mulvey. In questo caso, lo sguardo degli spettatori vuole cercare di spiegare un fatto che razionalmente non potrebbe essere capito e per questo sovrappone un'immagine ideale a quella reale: i personaggi sono incapaci di capire quale sia la vera identità dell'Ignota, e quindi ne creano una ideale. Ognuno vede l'Ignota in modo diverso, ma tutte le rappresentazioni (seppure contrastanti) conducono ad un unico denominatore: la costruzione mentale e ideale di Cia.

ZIA LENA: Eccoli, guarda! Eccoli qua, i suoi veri occhi, come li ho visti sempre io: sono questi – non sono mica quelli là  
 L'IGNOTA: Tu hai visti a Cia sempre questi occhi?  
 ZIA LENA: Ma sì, questi!  
 ZIO SALESIO: E non sono gli stessi?  
 ZIA LENA: Ma che gli stessi! - Questi, sono gli stessi – non quelli là! - un po' verdi ...  
 ZIO SALESIO: Ma che verdi, se sono azzurri!  
 L'IGNOTA : *(prima a Lena)* Per te, verdi,  
                   *poi a zio Salesio*  
 per te azzurri. E per Bruno, guarda zio: grigi, tra le ciglia nere. Poi ci si sarà messo anche il pittore ... << I veri occhi di Cia>> - andate ad accertarli, anche dalla prova di un ritratto!<sup>231</sup>

Nella visione relativistica di Pirandello, la verità non è qualcosa di oggettivo che si può provare con i fatti; neanche lo sguardo, che sembrerebbe l'atto oggettivo per eccellenza, riesce nell'arduo e impossibile compito di stabilire la verità. L'identità non si può stabilire a priori e ognuno è: "uno, nessuno e centomila" a seconda di chi lo guarda. È evidente come la teoria della Mulvey si apra ad altre possibilità nell'analisi della pièce di Pirandello.<sup>232</sup>

Il concetto della molteplicità dell'essere dovuta alla pluralità degli sguardi si può applicare ad un'opera molto conosciuta e apprezzata di Massimo Bontempelli, *Nostra Dea* (1925), di cui ho già parlato nel primo capitolo. La vera identità di Dea, la protagonista della *pièce* è sconosciuta a tutti i personaggi (e spettatori) poiché la donna cambia personalità dipendentemente dal vestito che indossa e senza di esso sembra un essere privo di anima e corpo, quasi invertebrato, da come viene descritto nella didascalia iniziale: "Dea è in "combinazione". Sta ritta in mezzo alla scena con la faccia al pubblico, le braccia pendenti lungo i fianchi, inerte, lo sguardo assolutamente inespressivo; ha qualche cosa di abbandonato e insieme rigido, come i manichini."<sup>233</sup>

Nell'introduzione alle opere di Bontempelli, Baldacci spiega che: "la *singularità* di Dea è legata alla *pluralità* delle varie Dee, l'Io è qui, più che mai, lacerato e moltiplicato all'infinito."<sup>234</sup> La moltiplicazione dell'io avviene nel momento in cui Dea indossa diversi vestiti ma è anche dovuta allo sguardo maschile "voyeur" degli uomini che la desiderano e restano incantati dalla sua bellezza. La Mulvey definirebbe questo desiderio maschile come "scopofilia feticistica", in quanto gli uomini della pièce sono attratti eroticamente da alcune caratteristiche del fisico e del vestiario di Dea. Come avviene per l'Ignota, anche Dea è mercificata e diventa oggetto di piacere visivo per gli

altri personaggi (maschili) dell'opera. Grazie al suo camaleontico protagonismo, Dea conquista Vulcano quando indossa un tailleur grigio tortora che le dona una personalità mite, dolce e timida; in seguito, quando indossa un tailleur rosso di taglio mascolino, diventa grintosa ed energica e inebria Marcolfo. Diventa bugiarda e traditrice quando indossa un abito aderentissimo ricoperto di squame verdi e luccicanti, che termina con una coda sottile ed avvolge il suo collo con un'acconciatura a forma di testa di serpente annidata tra i capelli. I suoi due ultimi vestiti, un saio da frate e una veste logora da mendicante, la trasformano in un essere umile e povero. Puppa illustra che: "L'Io di Dea è un vuoto adatto a tutti gli usi, un multianima disanimato che vive unicamente nel rapporto con l'altro, ed in sé non è nulla."<sup>235</sup> Dea racchiude in sé lo statuto del moderno simulacro: è trasparente perché appare per quello che è, e viceversa, è quello che appare, Lacan la potrebbe definire come un significante privo di significato.

A questo punto è d'obbligo chiedersi chi sia Dea veramente e qual sia la sua vera identità. Il lettore potrebbe cadere nel semplicistico e frettoloso errore di credere che il "déshabillé" di Dea costituisca un'altra maschera, un altro essere determinato dalla mancanza di vestiti. Invece, Dea inerte, con "le braccia pendenti su ogni fianco, con lo sguardo assolutamente inespressivo"<sup>236</sup> caratterizzata da una gestualità primitiva e infantile, è la vera Dea, quindi una donna priva di un'ontologia identificante. Il travestimento di Dea non occulta un'essenza originaria e concreta, Dea non esiste senza vestiti: "DEA: Sto tanto bene così, ieri sarà stato come oggi, no? Che cosa vuol dire ieri?"<sup>237</sup>

Il travestimento "non nasconde nulla, o meglio nasconde il nulla di Dea,"<sup>238</sup> l'essenza adesso coincide con l'apparenza: la forma è vita, la maschera è il



volto. Se interrogata sulla sua essenza psicologica, Dea risponde con ridicoli balbettamenti, che, in un gioco di trasparenza, esibiscono il suo guscio vuoto, l'inconsistente essenza del suo Io. Marcolfo cerca di invitare Dea a pronunciare la parola "Io" ma Dea non ce la fa: "DEA: <<I-o>> ... <<i-o>> È difficile. (*Stanchissima*)  
 MARCOLFO: Non può ... DEA: Non vuol dir niente."<sup>239</sup>

Nel terzo atto vi è un momento in cui tutti cercano Dea, ma ognuno una propria Dea, con una diversa funzione, il che conduce direttamente alla *nientificazione* dell'individuo.

VULCANO: Io la conosco quella voce

MARCOLFO: Io no.

VULCANO: Chi può essere?

LA CONTESSA ORSA: Sarà di là? o di sotto? Andiamo.

MARCOLFO: E Dea?

LA CONTESSA ORSA: O Dio, Dea si è fermata di nuovo, in guardaroba. Non ci ha fatto perdere tempo abbastanza.<sup>240</sup>

I personaggi non trovano Dea e ognuno crede di sentire la sua voce e di vederla; in questo passo emerge la frammentazione del personaggio femminile che viene concepita da ognuno in modo diverso, diventa "centomila" e quindi "nessuno" in termini pirandelliani dato che la soggettivazione della concezione di un individuo conduce, inevitabilmente, alla sua disintegrazione (come era successo per l'Ignota in *Come tu mi vuoi*). Inoltre, si legge, tra le righe, una critica di Bontempelli ad una società alienata dall'assoluto condizionamento dell'ambiente e della società, che sgretola l'Io, lo moltiplica fino ad annullarlo completamente.

A mio avviso, si legge anche una mentalità fallocentrica che permea e attraversa la pièce. Infatti, una delle tante Dee, quella serpente, incarna il prototipo femminile della *femme fatale*, una specie di "dark lady", lussuosa e perversa, malvagia e bugiarda che fa di tutto per seminare discordia tra gli altri personaggi. Tuttavia, Dea non può essere solo

definita come donna-serpente, perché è anche mite e buona, santa e umile, Dea è una e tante allo stesso tempo (secondo l'abito che indossa). Precisamente questa mancanza di personalità e di unità caratteriale è sintomo di fallocentrismo, perché le donne vengono considerate come volubili e instabili mentre gli uomini non condividono questa caratterizzazione nel mondo bontempelliano.<sup>241</sup> Pertanto, si nota un'accentuata concezione fallocentrica nelle opere di Bontempelli che inverte la teoria della Gilbert e Gubar, secondo le quali, le donne, nelle opere di autori maschili, vengono rappresentate classicamente o come pazze o come angeli del focolare. In questa opera, Dea può essere etichettata come "pazza" per il suo comportamento caratterizzato da un'accentuata instabilità e volubilità, tanto da sembrare affetta da schizofrenia.

VULCANO: Quando avrò finito, riprenderemo il discorso di ieri, a proposito ...

DEA: Ma che è questo ieri? Quand'ho finito, me ne vo. Lei non saprebbe indicarmi un buon negoziante di stuoie?

VULCANO: Cosa c'entrano le stuoie?

DEA: Niente, c'è bisogno che c'entrino?

VULCANO: Vede che avevo ragione a non riconoscerla. È lei?

DEA: Credo

....

VULCANO: È lei che è cambiata, il suo modo di fare, di parlare, di muoversi; le sue risposte; non avete visto? Altro che "sì", e che dettarle la lettera. Ora intuisco che sarà un affare serio. Insomma, sarà lei, è lei, ma perdio è un'altra, tutta un'altra da quella di ieri, timida, dolce ...<sup>242</sup>

...

LA CONTESSA ORSA: Oh, ieri sei stata la prima a dirmi "diamoci del tu".

Cos'hai ora?

DEA: Scusa, non ricordavo. Tu. Tu. Tu. Ecco tutto rimediato. Oh e quel Marcolfo non è venuto?

VULCANO: Signora Dea ...

LA CONTESSA ORSA: Dea, non ti riconosco. Ma non ti ricordi, ieri; non ti ricordi la tua promessa ...?<sup>243</sup>

Anna, la cameriera di Dea, spiega che la sua padrona è come affetta da una malattia perché è "molto sensitiva ai vestiti che porta" e adatta la sua personalità al modo in cui è vestita. Tale spiegazione non sembra convincere razionalmente gli altri personaggi, per i

quali Dea costituisce un essere misterioso e imperscrutabile. Bontempelli non ci svela la soluzione dell'enigma; l'identità di Dea resta qualcosa di fluido e fluttuante che non ha bisogno di ulteriori specificazioni e certezze.

La personalità di Dea incarna perfettamente la crisi esistenziale dell'individuo fomentata dalla modernità e dal "disinganno del mondo" da esso apportato, di cui ho ampiamente discusso nel terzo capitolo. Non bisogna altresì dimenticare che le opere analizzate in questo capitolo sono state scritte in un periodo storico unico nella sua specificità, ossia il governo e la dittatura fascista che ha dovuto obbligatoriamente influire la produzione e ricezione di tali opere. Nel 1924 avviene il rapimento e l'uccisione di Giacomo Matteotti che aveva contestato in Parlamento i risultati dell'elezione che aveva visto il trionfo del partito fascista. Il 3 gennaio del 1925 (stesso anno in cui Bontempelli scrive *Nostra Dea*), Mussolini recita il famoso discorso con cui si dichiara dittatore e con cui si assume tutte le responsabilità dei fatti fino ad allora accaduti. Nel biennio 1925-1926 vengono emanati una serie di provvedimenti liberticidi: vengono sciolti tutti i partiti e le associazioni sindacali non fasciste, viene soppressa ogni libertà di stampa, di riunione o di parola, viene ripristinata la pena di morte e viene creato un tribunale speciale con amplissimi poteri, in grado di mandare al confino con un semplice provvedimento amministrativo le persone sgradite al regime. Per quanto riguarda il ruolo della donna, secondo l'ideologia fascista la sua "missione" è una sola, come ricorda più volte Mussolini nei suoi discorsi: quella di "far figli, molti figli, per dare soldati alla patria". L'immagine della donna come essere pensante è umiliata in tutti i modi, mentre è esaltata al massimo quella di generatrice di figli e di oggetto sessuale. Infatti, mentre da una parte si esalta il mito della virilità, di cui Mussolini e i gerarchi

diventano i campioni nazionali, dall'altra si crea quello di una femminilità, intesa come condizione di inferiorità e sfruttamento. La donna, dunque, diventa l'angelo del focolare, è relegata in casa a far figli, e si emanano addirittura delle leggi per impedirle di svolgere un'attività extracasalinga, soprattutto se di tipo intellettuale. La Dea bontempelliana non rispecchia ovviamente il prototipo esteriore di donna "fascista" del periodo, bensì ne rappresenta la condizione psicologica, l'avvilimento e la nullificazione femminile a cui conduce il regime. Pertanto, sia il regime fascista che la modernità concorrono a creare i diversi aspetti femminili delle protagoniste finora analizzati in questo capitolo.<sup>244</sup>

È importante notare, a questo punto, la fondamentale differenza rintracciabile tra le protagoniste femminili dell'opera di Pirandello *Come Tu Mi Vuoi* e quella di Bontempelli *Nostra Dea*. L'Ignota e Dea condividono la stessa natura di donna-oggetto, soggette allo sguardo maschile che le plasma e le rende subordinate alla volontà degli altri. Tuttavia, l'Ignota riesce a trovare una propria individualità alla fine della pièce quando decide spontaneamente di tornare a Berlino, e rituffarsi nella sua vita miserabile e alienante. Al contrario, Dea non ha una dimensione propria e il suo comportamento è legato essenzialmente a circostanze esterne al suo essere. Possiamo associare Dea ad una marionetta, che agisce solo su comando ed è soggetta al potere decisionale di altre persone (i burattinai). Mentre Dea è una donna vuota e "svuotata", l'Ignota mostra di "poter volere" ma alla fine, come avviene a Dea, finisce per essere soggetta delle imposizioni maschili e quindi spersonalizzata. Mentre Dea è simulacro di qualcosa che non c'è (Dea non può e non potrà mai esistere perché non lo vuole), percepiamo nell'Ignota una sofferenza più profonda, un grido che vorrebbe trovare autonomia ma che viene soffocato da tutti i personaggi che pretendono di conoscere la sua vera identità.

L'Ignota si ribella a suoi burattinai (mentre Dea non lo fa) ma alla fine resta imprigionata nella rete che gli altri hanno tessuto intorno a lei. Sia per Dea che per l'Ignota si prospetta un futuro amaro, che le vede vittime delle angherie e del volere maschile.

Utilizzando il lessico elaborato dalla celebre scrittrice Julia Kristeva, le due protagoniste sembrano essere bloccate allo "stadio semiotico". A questo punto, è necessario spiegare brevemente la teoria psicoanalitica e femminista della Kristeva. Julia Kristeva è una filosofa il cui pensiero è stato influenzato da Jacques Lacan. Kristeva mette in dubbio la teoria elaborata da Lacan secondo cui l'ordine simbolico (il linguaggio) coincide con l'ordine sessuale patriarcale e sociale della società moderna, strutturata attorno al "significante trascendente" (il fallo), dominata dalla legge del padre. Nel suo testo, *La Révolution Du Langage Poétique* (1974), Kristeva oppone all'ordine simbolico non l'immaginario (per Lacan, lo stadio precedente a quello dello specchio) ma il "semiotico". Lei intende per "semiotico" un sistema di forze che si possono discernere nel linguaggio e che rappresentano delle rimanenze della fase preedipica, associato al corpo femminile. Il bambino nella fase preedipica non ha ancora accesso al linguaggio, ma si può immaginare che il suo corpo sia attraversato da un flusso di "pulsioni" o "spinte" relativamente disorganizzate. Questo modello ritmico può essere considerato una forma di linguaggio, sebbene non sia ancora significativa. Affinché il linguaggio prenda forma, questo flusso eterogeneo deve separarsi e deve articolarsi in parole. Pertanto, all'ingresso nell'ordine simbolico (la legge del Padre), il processo "semiotico" viene represso. La repressione, comunque, non è totale: infatti, il semiotico può ancora essere percepito come una specie di pressione pulsionale all'interno del linguaggio stesso, nel tono, nel ritmo, nelle contraddizioni, nelle insensatezze e nel silenzio. Il semiotico

costituisce l' "altro" del linguaggio che è strettamente intrecciato con esso. Siccome deriva dalla fase preedipica, è legato al contatto con il corpo della madre, mentre il simbolico è associato alla legge del padre. Il semiotico è pertanto strettamente connesso alla femminilità: ma non è affatto un linguaggio esclusivo delle donne, poiché ha origine da un periodo preedipico che non mostra distinzioni di genere. Kristeva pensa che questa lingua del semiotico possa minare il conscio e riaffiorare nell'ordine simbolico (come il represso freudiano).

Alcune battute/monologhi di personaggi femminili di Pirandello e Bontempelli possono essere interpretati come l'affiorare nel semiotico.

L'IGNOTA: (impedendo l'abbraccio, com'ebbra anche lei, ma dell'orgoglio d'aver saputo crearsi così) Sì – io, Cia! – io, sono Cia! – io sola! – io!io! non quella

*indica il ritratto*

che fu, e – come – forse non lo seppe nemmeno lei stessa, allora – oggi così, domani come i casi della vita la facevano ... Essere? Essere è niente! Essere è farsi! E io mi sono fatta quella! – Non ne hai compreso nulla tu!<sup>245</sup>

Da questa battuta, emerge la natura asintattica e analogica del discorso dell'Ignota accomunabile alle caratteristiche dell'*écriture féminine*<sup>246</sup>. Inoltre, in questa battuta, il linguaggio ordinario, decodificato, è spezzato da un flusso di significanti e significati che spinge il segno linguistico ai suoi limiti estremi e mette in scena degli impulsi inconsci che minacciano la stabilità di significati sociali acquisiti. Il semiotico è allo stato fluido e costituisce un piacevole eccesso sui significati precostituiti e si diletta nel decostruire e negare tali segni. Si oppone a tutti i significati fissi e trascendenti, quindi, dichiara guerra a tutte le ideologie della società moderna dominata dall'uomo, che devono il loro potere a tali segni fissi. Le ideologie che dominano la società moderna coincidono con quelle analizzate da Louis Althusser ne *Ideological Status Apparatus* di cui ho parlato nel terzo

capitolo. La coscienza “immaginaria” che l’ideologia induce, offre una rappresentazione del modo in cui gli individui si relazionano alla loro “condizione reale di esistenza”, ma siccome quest’ultima costituisce un’immagine utopica e armoniosa, in realtà reprime le vere relazioni tra gli individui e la struttura sociale. La religione, la legge, l’educazione etc.. costituiscono gli “state apparatuses” che operano nella società e assoggettano gli individui. Essi devono il loro potere ai segni fissi e trascendenti (come il *Transcendental Signifier*) ma, di fatto, li usano solo per imporre la propria autorità sulle persone (è il caso del fascismo che sale al potere proprio in questi anni).

Queste imposizioni generano molte frustrazioni, soprattutto nelle donne, che si accumulano nel semiotico e emergono nella scrittura delle donne (o nei personaggi femminili). Pertanto, alcune battute di Dea presentano delle caratteristiche dell’*écriture féminine* e sembrano provenire da una dimensione repressa:

DEA: (*È rimasta sola. S’agita un po’ e ricomincia a gemere. S’alza sui ginocchi. Si passa la mano sulla testa scarmigliata e sulla faccia. Geme ancora penosamente, poi si alza in piedi, rimanendo curva e misera. Si guarda e poi si vede tutta lacera. Muove due o tre passi lamentosi sulla scena*). Tutta a pezzi ... Poverina ... Ho fame, sono povera ... Poverina me ... (*Si appoggia a uno spigolo presso l’uscio di sinistra e tende la mano come un mendicante*) Un pezzo di pane ... che Dio ve ne renda merito ... un pezzo di pane ... un soldo, alla poverina...

247

Il monologo che conclude il terzo atto di Nostra Dea è caratterizzato da frasi ellittiche, asintattiche da cui sembra affiorare l’inconscio o il semiotico come lo definisce la Kristeva. Infatti, dalle parole scoordinate di Dea, si intuisce la vera natura della sua personalità frammentata e il suo bisogno di aiuto. Proprio attraverso queste parole scoordinate emerge la vera Dea, ma sono momenti troppo veloci e transitori che non portano alla piena consapevolezza di sé: Dea ha delle veloci intuizioni sulla sua vera essenza ma non riesce a portarle alla coscienza e restano illuminazioni sterili.

Sia Dea che l'Ignota non riescono a intuire la loro vera identità, e, nel corso delle loro vite miserabili e frammentate, restano in bilico tra coscienza e incoscienza, dimostrando che i loro creatori non le reputavano all'altezza di intendere a pieno la rivelazione della loro vera ontologia comprovando l'ottica fallocratica con la quale sono state create.

Destino affine a quello di Dea e l'Ignota, è serbato alla protagonista di un'avvincente commedia di Luigi Antonelli, dal titolo *La donna in vetrina*, scritta e rappresentata nel 1930. La protagonista de *La donna in vetrina* è Regina, una donna bellissima che lavora in una gioielleria di Roma, appartenuta alla signora Edvige. Regina non è una semplice commessa, il suo compito principale è quello di allestire la vetrina tutti i giorni e deliziare il pubblico con la sua bellezza ed eleganza dei movimenti:

LA SIGNORA EDVIGE: ... Tutte le mattine ella viene qui in un leggero abito da sera, si mette le sue scarpine d'argento, riordina i gioielli, dando loro una disposizione sempre nuova e originale ... e per far questo entra addirittura nella vetrina ...

PALMINA: Deve essere uno spettacolo delizioso per i passanti.

LA SIGNORA EDVIGE: Altro che!<sup>248</sup>

Inoltre, la signora Edvige ha allestito un vero e proprio trono per Regina dentro la gioielleria, per la cosiddetta "prova del gioiello", durante la quale la ragazza si siede sul trono e viene inondata di luce per far risaltare la sua bellezza e quella del gioiello che indossa. Regina è quindi al centro del desiderio e dello sguardo voyeuristico di tutti, donne e, soprattutto, uomini ma, nonostante le numerose proposte di matrimonio, non ha mai ceduto alle adulazioni degli uomini. In particolare, Fabrizio, un signorotto di campagna, sembra perduto innamorado di lei, perché si ferma a contemplarla per ore ed ore da un angolo della strada mentre lei è in vetrina. Finalmente, un giorno, ha il coraggio di entrare nel negozio, di confessarle il suo amore e di proporle di andare a vivere in campagna da lui dove, a suo avviso, si può ritrovare la vera felicità. A sorpresa



del lettore, il secondo atto si svolge in campagna, dove Regina e Fabrizio si sono trasferiti dopo il matrimonio e vivono in una fattoria di lusso. L'idillio paesaggistico nasconde però un profondo disagio di Regina che si sente infelice, vive come una prigioniera e vorrebbe tornare in città: "FABRIZIO: Regina si sforza ... Cerca di farmi cosa grata ... Ma è la più restia. Finisce con l'immalinconirsi. Non so come fare. Bisogna che definitivamente la riconduca in città. Ma come faccio io a vivere in città?"<sup>249</sup>

Fabrizio vive un dilemma insolubile, una dicotomia che frammenta il suo animo: restare in campagna testimoniando il progressivo acuirsi dell'infelicità di Regina o trasferirsi in città e vivere in una realtà per lei insopportabile. Regina si vede scissa tra l'amore che prova per Fabrizio, per cui sacrificherebbe anche se stessa e la passione per la sua vetrina, che l'ha fatta sentire importante e sempre al centro dell'attenzione e dello sguardo voyeur dei passanti. Parlando con un suo ex-corteggiatore, che è andato a trovarla in campagna, ammette: "REGINA: È vero che questi maledetti alberi intristiscono la mia vita! ... Io mi chiedo perché debba volgere il mio pensiero là dove il mio amore ebbe la sua piccola culla di cristallo lampeggiante ... e qui no! Qui no!"<sup>250</sup>

Solo il Barone riesce a comprendere la radice del problema e la motivazione per la quale Regina si sente alienata in campagna:

IL BARONE: Regina: siete di un'altra razza! Ecco! Fabrizio è rimasto estatico dinanzi alla vostra vetrina perché c'era dentro un animale raro, che non apparteneva alla sua specie. Lui era fatto di scorza d'albero, e voi d'alabastro caldo. Date retta a me: per seguire ad amarlo avreste bisogno di fuggire, di farvi inseguire!<sup>251</sup>

Regina è straziata ancor più dalle parole del barone perché sa che sono veritiere ma cerca di convincersi del contrario, mentre il suo animo è dimidiato tra la realtà della campagna e l'ideale della vita cittadina.

Nel terzo atto, a nostra sorpresa, ritroviamo Regina a Roma, nel negozio di gioielli e capiamo dalle conversazioni della Signora Edvige e della nipote Palmina che Regina ha lasciato Fabrizio e la campagna, sta aspettando i documenti del divorzio e appena tutto sarà finalizzato, sposterà il barone. Regina sembra aver ritrovato la felicità, ma subito apprendiamo che questa sua condizione è legata al fatto che lei è di nuovo al centro dello sguardo voyeuristico dei passanti.

REGINA: Sai che sono una donna felice?

PALMINA: Felice? Sì? Felice?

REGINA: Sono innamorata. Un uomo passa tutte le mattine. Tra pochi minuti passerà ancora. Guarda da lontano e sorride. Io gli sorrido, senza che lui sappia. Perché mi lascio vedere: ma egli non sa che io mi accorgo di lui ...<sup>252</sup>

La persona che si ferma a guardarla di nascosto, è Fabrizio, che è tornato a Roma perché non resisteva in campagna senza di lei: l'uomo ha capito che l'unico modo per poter amare Regina è quello di lasciarla in vetrina e contemplarla dal di fuori. Un giorno Fabrizio decide di entrare in gioielleria e Regina, che lo aspettava, gli confessa che adesso si sente beata perché "ha salvato una cosa che, se fosse morta, m'avrebbe uccisa." Regina intende dire che in vetrina può essere ancora l'oggetto della scopofilia dei passanti e che, proprio nell'essere guardata, lei si sente appagata e importante.<sup>253</sup>

L'amore di Regina e Fabrizio può essere solo consumato e vissuto a distanza, negli sguardi nascosti e furtivi, in una dimensione platonica perché Regina può vivere solo se offerta come spettacolo. L'essere in vetrina, esposta come una merce preziosa agli sguardi del pubblico assorto ed estatico è l'unica dimensione di vita possibile per Regina; al di fuori di questo *modus vivendi*, Regina è inerte e infelice, perché da sola (anche se con un uomo che la ama) non riesce a giustificare la sua esistenza.

La studiosa Marilena Giammarco, nel suo saggio “Sirene, bambole, mannequins.

Aspetti del femminile in Antonelli”, scrive:

La visione di Regina esposta dietro il vetro può essere, così, “uno spettacolo delizioso per i passanti”, “uno spettacolo (...) che merita di essere visto” e di cui “il pubblico è deliziato”. Ella, dal suo canto, essendo non soggetto attivo, ma passivo oggetto dello sguardo altrui, non è in grado di vedere nessuno.<sup>254</sup>

È importante sottolineare questa inusuale caratteristica del personaggio di Regina:

l’incapacità di guardare.

LA SIGNORA EDVIGE: È vero. Lei non vede nessuno, perché non guarda. Non guarda perché niente la interessa ... Non è che non voglia vedere per civetteria ... no. Ma il pubblico è deliziato. Anch’io mi fermo a guardarla quando arrivo tardi. È uno spettacolo, ti assicuro, che merita di essere visto.<sup>255</sup>

Regina non ha bisogno di guardare perché è una donna reificata e come tale, deve essere solo fruita e non agisce attivamente. La Giammarco identifica il personaggio di Regina con la bambola, perché entrambe non agiscono ma sono usate da altri per soddisfare un piacere:

Regina è naturalmente donna piacevole. Il suo fascino inconsueto scaturisce dal carattere assolutamente originale della sua avvenenza: essa è difatti perfettamente rispondente a quel tipo di “bellezza quasi artificiale” la cui finalità consiste nella promozione del prodotto posto in vendita. Venere sì, quindi partecipa della condizione tradizionale della donna, ma usata come veicolo pubblicitario. Bambola (ma di carne), splendido “mannequin” - manichino umanizzato – rivestita di morbide forme, adorna di preziose, romantiche gioie – esposte con lei in vetrina, merce agognata, pregevole ricercata -, Regina intrattiene con i gioielli un rapporto di affinità anzi di parentela: in lei, come con logica tipicamente mercantile, si esprime la proprietaria, la signora Edvige, “la pelle entra a far parte dell’oggetto prezioso.”<sup>256</sup>

Secondo la studiosa, Regina non sarebbe solo una donna reificata ma, quasi per metamorfosi, diventerebbe l’oggetto prezioso, raggiungendo l’apice della mercificazione.

Dall’analisi, emerge una concezione fallocratica della donna-oggetto, che offre la sola funzione di elargire piacere, la cui esistenza è legata all’apparenza ed è giustificata

dalla funzione di diletto visivo che ha sugli altri personaggi dell'opera (uomini e anche donne) e sul pubblico in platea. Tale aspetto conferma la teoria elaborata dalla Mulvey, secondo la quale, in una società patriarcale e fallocentrica, lo sguardo maschile è imposto sulla rappresentazione delle donne, ed opprime, silenzia e distorce le realtà femminili, cosicché, le donne sono sempre misteriose e inaffidabili. Secondo la Mulvey, alla base di ogni società patriarcale, c'è l'immagine della donna castrata che regola i rapporti sociali, origina il linguaggio, incarna la paura della castrazione e conferisce più potere agli uomini. La studiosa afferma che attraverso la scopofilia (nel cinema), gli uomini possono soddisfare i loro desideri erotici senza dover avere un rapporto diretto con la donna (castrata). Questa teoria giustifica l'ossessione di Fabrizio nei confronti di Regina e il suo bisogno irrefrenabile di nascondersi nell'angolo della strada e guardarla mentre cambia la vetrina. Tuttavia, bisogna notare che sebbene Regina sia concepita con un'ottica fallocentrica, riesce a prendere delle decisioni e diventare soggetto attivo piuttosto che passivo, a differenza di Dea. Infatti, Regina liberamente decide di cedere alle *avances* di Fabrizio e di trasferirsi in campagna; dopodiché, stanca e annoiata della vita rurale, torna a vivere in città e riprende il lavoro in gioielleria. Afferma la sua indipendenza quando rifiuta i soldi dell'ex-marito e decide di sposare il barone, non per amore, ma per avere vicino a sé una persona che la ama. Regina dimostra di possedere una personalità propria soprattutto nel secondo atto, quando vive una crisi profonda e si sente alienata nella sua vita in campagna: "REGINA: ... Mi sento estranea. Per quanto faccia e mi sforzi, io non t'assisto . . . . Ho tale vergogna di me, di essere un oggetto di lusso che non si sa dove collocare qua dentro . . . che io mi spezzerei per rifarmi di vera materia utile."<sup>257</sup>

Tuttavia, la psicologia di Regina è inevitabilmente improntata in un'ottica maschilista, fallocentrica, infatti lei si sente inutile in campagna perché non sa come servire il marito, come essere felice e, allo stesso tempo, a sua disposizione:

REGINA: ... quando ti dico che ho vergogna!

FABRIZIO: Vergogna di che?

REGINA: Vergogna di non servire a niente. Che ne fai tu di me? Avanti! Che ne fai? Brutalmente, diciamocelo.<sup>258</sup>

Nel secondo atto notiamo lo sforzo che compie Regina nel voler diventare il tipico “angelo del focolaio”, secondo la definizione di Gilbert e Gubar, ma la sua volontà supera la sopportazione passiva e diventa la “pazza nella soffitta” nel terzo atto, cioè colei che non sacrifica i propri desideri per una vita coniugale ma agisce liberamente.

Tuttavia è bene analizzare il vero movente che spinge Regina a lasciare la campagna e tornare in città. Regina non può vivere in campagna perché non ha la sua vetrina. L'essere di Regina è legato alla sua esibizione, al suo offrirsi come spettacolo visivo, giacché non lo può più essere, non si sente realizzata. La motivazione del suo malessere è quindi legata alla sua solitudine, al suo non-poter servire e far godere gli altri della sua bellezza. La Mulvey dice che la scopofilia ha anche un potere auto-narcisistico e quindi la persona che serve da spettacolo per gli altri riceve automaticamente piacere per essere oggetto di diletto. Tuttavia, in Regina, prevale indubbiamente la predisposizione a rendere felici gli altri con la sua bellezza esposta in vetrina, infatti la paura che la investe in campagna è quella di essere “inutile”. Regina è, pertanto, una donna concepita con una concezione fallocentrica del mondo, come lo erano Dea e l'Ignota, ella è frammentata dagli sguardi maschili che la legittimano e la fanno sentire importante.

A questo punto è d'obbligo chiedersi se sia possibile conoscere la vera identità di questi personaggi femminili. Cosa si cela dietro la frammentarietà originata dagli sguardi maschili su di esse? Si possono identificare nei personaggi femminili la cui rappresentazione esula la mentalità fallocratica degli scrittori?

Da quanto esposto, risulta ovvio che la risposta ai suddetti quesiti non può essere rintracciata nei personaggi femminili delle opere analizzate finora. Sebbene sia difficile trovare un personaggio femminile che esuli dalla mentalità maschilista degli scrittori esaminati, la protagonista dell'opera pirandelliana *Trovarsi* (1932), offre una nuova e inaspettata prospettiva sull'identità della donna.

La protagonista di questa pièce è una famosa attrice, Donata Genzi, che vive la sua professione a pieno in quanto, nella falsità della finzione, interpreta con tutta se stessa anche personaggi con caratteristiche opposte. Il primo atto si svolge in una villa sul mare dove un gruppo di persone sta aspettando l'arrivo di Donata. Esse non riescono a distinguere la donna dall'attrice facendo così riferimento a Donata:

SALÒ: ... “una donna che recita anche fuori dalla scena”. Genere esecrabile. Io dico che l'attrice, una vera attrice, com'è la Genzi, cioè che “viva” sulla scena, e non che “reciti” nella vita.

LA MARCHESA BOVENO” Bè, sarà pure in qualche modo, nella vita; e si potrà dir come! Tranne che per voi una “vera” attrice non sia più una donna!

SALÒ: Una no; ecco: tante donne! E per sé, forse, nessuna.<sup>259</sup>

...

SALÒ : C'è! E si chiama “abnegazione”, nel senso più proprio della parola: “negare se stessa, la propria vita, la propria persona, per darsi tutta e darla tutta ai personaggi che rappresenta”. Invece comunemente si crede che per l'attrice l'arte sia soltanto una scusa al malcostume.<sup>260</sup>

Donata afferma di essere ogni volta come la vuole la parte, con la massima sincerità e che non ha bisogno di conoscere la vita per propria esperienza, è sufficiente che sappia intuire quella del personaggio che deve rappresentare. Un uomo del gruppo, Salò, sembra

ammirare quello che è permesso a Donata come attrice e negato a tutti gli altri, ma in realtà sottolinea solo la sua assenza di identità:

SALÒ: Avete questo in più di tutti noi: che potete vivere davanti ad uno specchio!

...

SALÒ: Ebbene, voi avete al contrario questo dono: di poter vivere sulla scena, sapendovi guardata da tutti, cioè con tanti specchi davanti, quanti sono gli occhi degli spettatori.<sup>261</sup>

In questo passo emerge la mentalità falloocratica di Pirandello, nel senso che Salò pensa che l'ontologia di Donata sia legittimata dagli sguardi altrui (come avveniva per l'Ignota, Dea e Regina) ma la donna, invece, ribadisce che a lei non interessano gli sguardi degli spettatori, a lei importa solo recitare, come atto di creazione.

DONATA: Ma io non vedo gli occhi degli spettatori, ne' penso mai che ci sono recitando.

SALÒ: Ecco: potete vivere davanti a loro, come se non ci fossero! E credete pure che gli occhi li chiudete anche voi, istintivamente, nelle scene d'amore, quando v'abbandonate.<sup>262</sup>

Donata spiega che solo sul palco ha la possibilità di vivere tante vite, di dar voce ai vari "io" presenti nel suo animo:

DONATA: Perché finzione? No, è tutta vita in noi. Vita che si rivela a noi stessi. Vita che ha trovato la sua espressione. Non si finge più, quando ci siamo appropriata questa espressione fino a farla diventare febbre dei nostri polsi ... lacrima dei nostri occhi, o riso della nostra bocca ... Paragoni queste tante vite che può avere un'attrice con quella che ciascuno vive giornalmente: un'insulsaggine, spesso, che ci opprime ... Non ci si bada, ma tutti disperdiamo ogni giorno ... o soffochiamo in noi il rigoglio di chi sa quanti germi di vita ... possibilità che sono in noi ... obbligati come siamo a continue rinunzie, a menzogne, a ipocrisie ... Evadere! Trasfigurarsi! Diventare altri!<sup>263</sup>

L'attrice, per Donata, ha quindi un ruolo e una posizione privilegiati rispetto a tutte le altre donne, perché si può trasformare e mettere in atto tutte le varie possibilità nascoste in lei. Solo l'attrice può vivere la frammentarietà insita nella sua identità e, in tal modo,

può far riemergere il represso dell'inconscio ed esperire lo stadio semiotico (come definisce la Kristeva.)<sup>264</sup>

A differenza di quanto succedeva negli altri personaggi femminili esaminati in questo capitolo, la molteplicità degli sguardi del pubblico non la frammentano (a differenza di quanto stabilisce la Mulvey), ma in questo caso, la unificano, volta per volta, in una diversa identità che costituisce un tassello del suo essere. Donata può vivere le sue diverse personalità senza essere bandita dalla società perché è un'attrice (altrimenti sarebbe stata etichettata come pazza dalla società); tuttavia, il suo *status* di attrice richiede la sua rinuncia ad una vita sociale diversa: Donata non potrà mai unirsi in matrimonio perché questo vincolo sociale ucciderebbe le varie possibilità di vita presenti nel suo essere e che può mettere in scena come attrice: l'essere attrice esclude ogni possibilità di legame sociale.

Nel corso della pièce, Donata incontra un uomo, Elj e se ne innamora, però messa di fronte alla scelta tra amore-matrimonio e vita teatrale, Donata decide di continuare a recitare e rinuncia all'amore di Elj perché non si può fissare in un ruolo sociale che soffocherebbe le altre possibilità di vita che può esprimere sul palcoscenico; sono proprio queste che la fanno sentire donna. Alla fine del successo della sua rappresentazione teatrale, Donata afferma:

DONATA: ...la mia vittoria su di me ... la mia liberazione! Rientrata nel mio camerino, vibravo dentro, tutta, come d'una pazza risata – sì, di trionfo; mi sono scorta per un attimo allo specchio, la testa alzata, le mani alzate, ma perché mi pareva di stringere in pugno la vita!

...

Io mi sono sentita felice come donna! Come donna!<sup>265</sup>



La “vittoria” di Donata ha un prezzo da pagare: la solitudine. Infatti, Elj non la può accettare come attrice, non sopporta di vedere riproposto il suo rapporto amoroso sulla scena e se ne va senza salutarla.

DONATA: Lasciatemi sola, vi prego. Ho bisogno di trovarmi sola – di restare sola ... Trovarsi ... Ma sì ecco: Non ci si trova alla fine che soli. – Fortuna che si resta coi nostri fantasmi, più vivi e più veri d’ogni cosa viva e vera, in una certezza che sta a noi raggiungere, e che non può mancarci!<sup>266</sup>

Donata cerca di ricomporre il suo essere, di trovarsi, nella solitudine del suo camerino, di fronte allo specchio, recitando e creando per sé una parte che incarna un fantasma, cioè un aspetto della sua identità. È questa la soluzione alla frammentarietà insita nei personaggi femminili analizzati nelle opere di Pirandello, Bontempelli e Antonelli?

Donata mostra qualcosa di diverso dagli altri personaggi femminili esaminati in questo capitolo, poiché mostra fermezza, indipendenza e potere decisionale. A differenza dell’Ignota, di Dea e di Regina, Donata, sebbene sia un’attrice, non ha bisogno dello sguardo maschile per essere giustificata come donna. Recitare è per lei un atto di creazione e di messa in scena dei vari “io” presenti nel suo essere e alla fine della pièce, capisce che non può esistere un’unità nella frammentarietà. L’importante è trovarsi tutte le volte nei personaggi che interpreta poiché l’unità, seppure parziale e mutevole, è nella creazione artistica.

In questo aspetto finale, si può individuare la differenza tra i quattro personaggi analizzati in questo capitolo: mentre per l’Ignota, Dea, Regina è importante ottenere una legittimazione della propria esistenza dal genere maschile attraverso gli sguardi e le loro opinioni, per Donata non conta il dettame maschile e, alla fine della pièce, preferisce la solitudine dell’attrice ad una vita coniugale che le avrebbe imposto ogni giorno delle regole di comportamento ed avrebbe soffocato tutte le varie *nuance* della sua personalità.

Se Donata si fosse fissata in un ruolo sociale, sarebbe andata incontro al disfacimento della sua persona e alla sua morte come donna. Sul palco, invece, sente di poter esprimere i suoi sentimenti e si trova più viva. Questo finale suggella un concetto centrale nella tematica pirandelliana, ossia il concetto dell'arte che supera la vita<sup>267</sup>, ma a questo, aggiungo che nell'arte, nell'atto creativo, la donna può essere realmente tale perché riesce ad esprimere tutte le sensazioni più intime ed è capace di rendere viva quell'esistenza che ha dovuto reprimere da secoli, da sempre.

È bene concludere, chiarificando, che sebbene Donata sembri aver trovato una soluzione al quesito della frammentazione dell'identità causata da una prospettiva fallocentrica maschile, questo comporta un prezzo alto da pagare: la solitudine e la consapevolezza del vuoto al di là di ruoli che interpreta. L'ultima scena la raffigura sola, in una camera d'albergo, davanti allo specchio a recitare una parte che incarna un suo fantasma e che la fa sentire "qualcuno" perché è parte della sua creazione. Le ultime parole di Donata- attrice racchiudono il senso della sua consapevolezza, che costituisce l'unico atto concesso alla donna per trovare un'unità seppure aleatoria e transitoria: "E questo è vero ... E non è vero niente ... Vero è soltanto che bisogna crearsi, creare! E allora soltanto ci si trova."<sup>268</sup>

TELA

## Conclusione

Il presente lavoro di tesi ha cercato di mettere in luce vari aspetti della drammaturgia degli inizi del ventesimo secolo. Partendo dal concetto di frammentazione esistenziale e di sgretolamento dell'io, ho formulato diverse ipotesi sul rapporto fra Pirandello, Antonelli e gli autori grotteschi e sulla stretta dialettica esistente fra crisi storica e sociale del tempo e produzione letteraria. In primo luogo, la linguistica di De Saussure e la psicanalisi di Freud concorrono a generare un senso di sgretolamento esistenziale e impotenza dell'individuo di fronte a scoperte così sorprendenti. In secondo luogo, la devastazione apportata dalla prima guerra mondiale imprime una profonda ferita sugli intellettuali del tempo. La caduta di ideali e idealità causa lo sgretolamento psicologico e la sfiducia nelle capacità umane di fronte a eventi incontrollabili e devastanti. Tra gli intellettuali del tempo prolifera l'idealismo nichilista a cui fa seguito un senso di insufficienza dell'esistenza che conduce ad una ingente numero di suicidi tra la gioventù astro-ungarica (ci cui parla Harrison nel suo scritto *1910: The Emancipation of Dissonance*).

A questa delicatissima concomitanza di eventi storici e sociali fa seguito il governo e la dittatura fascista che spezzano completamente il già delicato equilibrio psichico degli individui. Nei quattro capitoli che si sono alternati, ho analizzato la dissonanza e il dimidiamento dell'individuo di inizio secolo che emerge nelle opere analizzate e ho dimostrato che questa caratteristica esistenziale si estende e abbraccia altri aspetti delle pièce: l'aspetto formale – linguistico, quello sociale e materiale.

Nel primo capitolo, ho asserito che il clima di profonda crisi che attraversa l'Italia e l'Europa e le numerose scoperte scientifiche che si susseguono nei primi anni del

ventesimo secolo fanno da sfondo (reale e ideale) e plasmano alcune opere di Pirandello, Antonelli e i grotteschi, creando un rilevante rapporto causale tra contesto storico e produzione letteraria. La persistenza delle medesime tematiche (frammentazione, dimidiamento e alienazione esistenziale) nei vari drammaturchi del tempo comprova uno scambio dialettico di idee tra gli autori esaminati più che un pirandellismo dilagante tra i grotteschi. A questo proposito, nell'introduzione ho accennato all'antecedenza cronologica della rivoluzione del meta - teatro con *C'è qualcuno al cancello* (1920) di Antonelli rispetto ai *Sei Personaggi in cerca d'autore* (1921) di Pirandello.

Nel secondo capitolo, attraverso le scelte linguistiche degli autori grotteschi, ho messo in evidenza come la frammentazione tematica giunga ad investire quasi per osmosi l'aspetto formale delle opere esaminate, stabilendo un' ipotesi totalizzante di tale fenomeno (dalla storia, agli argomenti fino alla forma). Inoltre, sono giunta a constatare che la frammentazione linguistica, analizzata in questo capitolo ha un duplice valore: negativo (come perdita del centro, dispersione, incomunicabilità) e positivo (come segno di libertà dalle convenzioni e dal mondo borghese.)

Nel terzo capitolo, ho dimostrato come il concetto elaborato da Weber di "disinganno del mondo" causato dalla modernità possa essere applicato ad alcune opere di Antonelli, di Rosso di San Secondo e di Pirandello nella stessa decade (tra il 1917 e il 1926) con una ripresa sorprendente di tematiche e motivi. Attraverso le mie ricerche, ho ipotizzato che, seppure la modernità abbia i suoi capi di imputazione, tale condizione di sofferenza e disagio umano è soprattutto attribuibile alla psiche umana: il male è insito nell'ontologia, fa parte della natura umana e diventa quasi una malattia epidemica che travolge e investe tutti i personaggi.

L'ultimo capitolo affronta il tema della psicologia femminile frammentata e sgretolata nelle opere scritte dai drammaturghi dei primi del novecento. Le donne protagoniste delle pièce analizzate, sono rappresentate da un'ottica fallocentrica e per questo, vengono percepite come entità poliedriche le cui identità si moltiplicano a seconda degli sguardi maschili ottenendo un' infinita rifrazione di esse. Dalle mie analisi, emerge, di nuovo, una già discussa convergenza di temi e motivi tra i vari autori (frammentarietà femminile, sottomissione al volere maschile, sgretolamento della personalità fino all'annullamento femminile) e un' antecedenza cronologica di *Nostra Dea* (1925) di Bontempelli rispetto alle opere di Pirandello, *Come tu mi vuoi* (1929) e *Trovarsi* (1930).

In conclusione, voglio ribadire il punto di arrivo delle mie ricerche, le quali gettano una luce nuova e diversa, sul rapporto fra Pirandello, Antonelli e i grotteschi e sul tema onnipresente della frammentazione e alienazione esistenziale.

Attraverso le mie ricerche, infatti, ho constatato che la tematica della dissonanza esistenziale di inizio secolo che si riflette nella produzione letteraria di questo periodo non è solo frutto del genio pirandelliano imitato dai grotteschi, ma il frutto di riflessioni di tutti questi autori che intrattenevano scambi intellettuali fittissimi. Ho dimostrato che la resa plastica di questa frammentazione è addirittura più efficace nei grotteschi che in Pirandello, come in *Nostra Dea* di Bontempelli, in *La Maschera e il Volto* di Chiarelli e in *Avventura sulla spiaggia* di Antonelli. Inoltre, ho sottolineato che, rispetto agli altri grotteschi, il lirico- fantastico che caratterizza la produzione di Antonelli aggiunge quel *quid* necessario per la salvezza psicologica del lettore, una via di uscita al nichilismo dilagante che emerge dalla lettura delle opere pirandelliane e dei grotteschi. Se il mondo

pirandelliano sembra richiudersi in se stesso e restare soffocato dall'impotenza umana di fronte all'inconoscibilità gnoseologica, quello di Antonelli ci regala delle avventure fantastiche che vantano il merito di far volare il lettore al di là della realtà contingente e di proiettarlo in una dimensione più vivibile, anche se transitoria, fatua e illusoria. In un articolo dal titolo "lo scrittore si confessa", pubblicato su un giornale dopo il successo de

*Il Maestro*, Antonelli afferma:

Spesso mi son servito di elementi fantastici come punto di partenza per arrivare alle mie conclusioni. E l'ho fatto per allargare il significato della mia vicenda e darle un'ansietà ed un respiro più vasto. Che importa a me se alla fine del terzo atto ho raccontato al pubblico che quella tale donna ha tradito il marito, poi è nato un figlio ed è avvenuta la conciliazione? Anche se il pubblico se ne va soddisfatto, io gli ho raccontato una ben misera vicenda. Io voglio che l'azione teatrale sia più vasta del suo arco scenico. La piccola vicenda deve aprire un mondo davanti agli occhi degli spettatori. La significazione del mio dramma deve essere ingrandita dalla fantasia.<sup>269</sup>

Il lettore compie questo volo fantastico ogni volta che legge le opere di Antonelli perché esse lo trasferiscono in una realtà che gli fa dimenticare per un breve, ma vitale lasso di tempo, la devastazione che il mondo borghese, la modernità e la storia sta operando sulla sua vita e sulla sua psiche. Occorre ribadire che, anche se i condizionamenti esterni giocano un ruolo fondamentale sulla crisi dell'individuo, alla psiche è originariamente imputabile tale nichilismo e sgretolamento esistenziale poiché essa, ontologicamente, è perennemente insoddisfatta e alla ricerca di qualcosa che possa soddisfare la sua sete di felicità e di infinito. Infatti, è bene ricordarci che, nel terzo capitolo, ho dimostrato che il male esistenziale di cui erano affetti i protagonisti di *Marionette! Che Passione* e di Rocco, e il protagonista dell'*Uomo che Vendette la Propria Testa*, precorre la crisi causata dalla modernità.

In tutti i modi, l'incontro fra una psiche malata e fragile e una società, culla di mali, produce un cocktail devastante e fatale per tanti personaggi che si sono susseguiti nelle analisi delle opere di Antonelli, di Pirandello e dei grotteschi. La mia tesi getta pertanto una luce nuova sulla questione della frammentarietà, prodotta dall'alienazione dell'individuo. Se da una parte Pirandello, considerato il maestro dei grotteschi, lascia il problema insoluto, Antonelli trova una soluzione al nichilismo dilagante e ai traumi apportati dalla modernità: l'uomo può salvarsi solo volando con la sua fantasia e guardando in alto, al di là della sua piccola realtà soffocante. Questo concetto si può esplicitare meglio con le parole di Amilcare, protagonista di *Avventura sulla spiaggia*:

AMILCARE: Una volta basta una piccola ... Ma santo Dio! Ho misur ... Ho guardato da per tutto ... Ma lo sforzo piccolissimo di volgere gli occhi un momento dinanzi a me, proprio dinanzi ai miei piedi ... Ma lo sapete che c'è da impazzire?<sup>270</sup>

Amilcare ci insegna che se potessimo uscire dalla gabbia sociale, storica, esistenziale e potessimo guardare oltre i nostri problemi (anche grazie all'apporto dell'immaginazione), tutto sarebbe più accettabile e la realtà più tollerabile. La risposta di Antonelli è quindi nella fantasia e nell'immaginazione ed è precisamente questa soluzione che lo scosta ampiamente dagli altri grotteschi e da Pirandello stesso. Pirandello, infatti, non riesce a superare l'*impasse* di una realtà inconoscibile e di un uomo frammentato in centomila che diventa, quindi, nessuno. Al di là del relativismo gnoseologico, c'è il nulla, dietro la maschera sociale l'uomo scompare perché si sgretola in mille pezzettini irriconoscibili e non ricomponibili. Per questo motivo, le mie ricerche sono importanti nel panorama critico degli studi del teatro del novecento dove troppo spesso i grotteschi ed Antonelli vengono considerati come mere ripetizioni di Pirandello senza nessuna novità e soluzione da proporre, come "fenomeno di transizione", "un far le viste di tornare alle forme

elementari” per restare un “balbettio senile” e un “fenomeno di impotenza”<sup>271</sup> invece di sottolineare le soluzioni costruttive al problema del nichilismo e disperazione esistenziale (come quella proposta da Antonelli).

Ovviamente il mio lavoro non si conclude qui, perché c’è ancora molto da indagare sul teatro di questo periodo e sui grotteschi, ancora poco studiati dalla critica e dimenticati nella traduzione nelle varie lingue (tranne il già menzionato lavoro di Micheal Vena dal titolo *Italian Grotesque Theater*.)

Oltre a rivalutare e riscoprire il valore dei grotteschi, e a mettere in questione l’opinione comune di biasimo dei critici che li hanno studiati, il mio lavoro offre molteplici direzioni di ricerca per stabilire la genesi della tecnica rivoluzionaria del teatro- nel- teatro e il rapporto fra Luigi Pirandello e gli autori grotteschi. Inoltre, il mio studio pone importanti interrogativi sul tema dello sgretolamento esistenziale in altri generi letterari. Specificamente, le mie ricerche sul teatro generano nel lettore la curiosità di analizzare e verificare la presenza degli stessi temi nella narrativa della seconda decade del primo Novecento. Se si considerano quegli anni, sul panorama letterario narrativo si impone la figura di Italo Svevo con la sua *Coscienza di Zeno* (1923). Mi interesserebbe molto analizzare il ruolo dello sgretolamento dell’io e verificare il rapporto dialettico tra situazione storica e produzione artistica in questo romanzo e in una delle novelle successive dal titolo: *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* (1926). È risaputo che i tre romanzi di Svevo presentano la figura dell’inetto che incarna a pieno l’uomo degli inizi del Novecento in preda alla crisi storica ed esistenziale. È altresì curioso notare alcune evidenti somiglianze tra i personaggi sveviani e quelli antonelliani. Infatti, tratto comune è una palese incapacità di vivere (o inettitudine) che conduce i



personaggi ad un tentato suicidio (tema evidente soprattutto nella trilogia del teatro di Antonelli) o ad un forte desiderio di morire. In sostanza, i personaggi sia drammatici che narrativi degli inizi del novecento sono anti-eroi, disillusi, malati e stanchi di combattere per un'esistenza che non vale la pena di essere vissuta e sarebbe interessante stabilire dei parallelismi tra i due generi letterari riguardo questo tema.

Un'altra ipotesi di ricerca, che nasce dalla mia tesi, conduce all'analisi della prospettiva delle scrittrici femminili sulla frammentazione esistenziale di inizio secolo. In particolare, mi piacerebbe studiare questa tematica nel romanzo *Monte Ignoso* (1931) di Paola Masino (che ho citato nel terzo capitolo della tesi). Infatti, tutti i personaggi di questo testo sembrano vivere in una dimensione allucinata: la madre e la figlia soffrono di visioni suscitate dall'atmosfera della casa rossa in cui vivono e il padre impazzisce perseguitato dai traumi irrisolti della sua infanzia. Il romanzo finisce in maniera tragica, con l'uccisione della madre da parte del padre e con la morte della figlia rinchiusa in un internato. Questo testo suscita molte domande sulla prospettiva femminile riguardo il tema dello sgretolamento dell'io e sulle motivazioni che inducono le donne alla percezione tanto allucinata della psiche umana.

Concludendo, le mie ricerche sugli autori grotteschi, su Antonelli e su Pirandello hanno illuminato lo stretto rapporto che intercorre tra questi scrittori e lo scambio di tematiche tra le quali spicca indubbiamente la questione della frammentazione esistenziale, dell'annichilimento e alienazione dell'uomo moderno. Questi argomenti diventano totalizzanti nelle opere analizzate poiché investono ogni aspetto, da quello tematico a quello formale. Tuttavia, questi temi di centrale importanza per questi scrittori non si arrestano qui e non si esauriscono con loro. Quello che avviene nello stesso

periodo in altri generi narrativi e da altre prospettive (femminili) sarà materia delle mie future ricerche.

“Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma.” Antoine Lavoisier

## Notes

---

<sup>1</sup> Luigi Antonelli nacque a Castilenti (Teramo) nel 1877. Dopo aver trascorso alcuni anni in Argentina come corrispondente giornalistico, nel 1914 si trasferì a Milano dove iniziò ad interessarsi al rinnovamento del teatro italiano. Il suo primo successo fu *L'uomo che incontrò se stesso* del 1918, seguito da molti altri. Antonelli scrisse opere teatrali, novelle ed atti unici e collaborò alla messa in scena di molte opere teatrali famose, come *la Figlia di Iorio* di D'Annunzio. Dalla profonda amicizia che strinse con Pirandello nacque una collaborazione che condusse alla messa in scena del *Maestro* di Antonelli sotto la direzione di Pirandello. Dopo aver vissuto per alcuni anni a Roma, decise di trascorrere gli ultimi anni della sua vita a Pescara, tra il brusio delle foglie del pineto e lo sciabordio del mare. Morì nel 1942. In un'intervista, Antonelli così definì il suo teatro: "Il mio è teatro dell'umorismo fantastico, e risponde perfettamente alla mia natura di scrittore. Vedo il teatro come un insieme di dramma, di commedia, di farsa e di lirico; a me piace fondere tutti questi elementi perché la stessa cosa avviene nella vita. Spesso mi sono servito di elementi fantastici come punto di partenza per arrivare alle mie conclusioni. E l'ho fatto per allargare il significato della mia vicenda e darle un'ansietà e un più vasto respiro ... Io voglio che l'azione teatrale sia più vasta del suo arco scenico. La piccola vicenda deve aprire un mondo dinanzi agli occhi degli spettatori. La significazione del mio dramma deve essere ingrandita dalla fantasia." ("Lo scrittore si confessa", Teatro Università, 1943, 270-271, citato da Giorgio Pullini, 289).

<sup>2</sup> Luigi D'Amico e Adriano Tilgher individuano come elemento che caratterizza e accomuna i "nuovi" autori del "grottesco", l'opposizione "aperta, violenta e impudente" sferrata, sia pur in un "guazzabuglio" di tentativi disparati, contro la tradizionale drammaturgia borghese verista.

<sup>3</sup> Balduino, 427.

<sup>4</sup> L'articolo di Gianni Oliva è stato pubblicato negli atti del convegno nazionale del 1992 dal titolo *Luigi Antonelli – il lirico e il fantastico*.

<sup>5</sup> *Luigi Antonelli – il lirico e il fantastico*, 12.

<sup>6</sup> Giudice, 321-322.

<sup>7</sup> Un primo abbozzo di analisi linguistica è stato compiuto da Gianni Oliva nel saggio poc' anzi citato.

<sup>8</sup> Pirandello, in un articolo del 1900.

<sup>9</sup> Kuhn, 183.

<sup>10</sup> Giacomo Debenedetti. *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971

<sup>11</sup> Freud, *Psicanalisi*, 230.

<sup>12</sup> Harrison, 223.

<sup>13</sup> Idem, 181.

<sup>14</sup> Paolo nella *Maschera e il Volto* di Chiarelli, il signore in grigio in *Marionette che passione* di Rosso di San Secondo, Minnie in *Minnie la candida* di Bontempelli

<sup>15</sup> Le tre opere menzionate costituiscono la trilogia del teatro di Antonelli. Lui stesso definì *L'uomo che incontrò se stesso* "il dramma di chi rifabbrica l'esperienza", *La bottega dei sogni* "il dramma di chi rifabbrica l'illusione, e *La rosa dei venti* "il dramma di chi rifabbrica l'opinione pubblica".

<sup>16</sup> Ferrante, 9.

<sup>17</sup> Verdone, 201.

- 
- <sup>18</sup> Tilgher, *Studi sul teatro contemporaneo*, 157.
- <sup>19</sup> Ruberti, 765.
- <sup>20</sup> Ferrante, 41.
- <sup>21</sup> Livio, *Teatro grottesco del Novecento*, 358.
- <sup>22</sup> La definizione di “avventura” viene eletta spesso a genere da Antonelli.
- <sup>23</sup> Antonelli fa riferimento al terribile terremoto della Marsica del 13 gennaio 1915 che rase al suolo la città di Sulmona (PE) e dintorni e che fece oltre 30.000 morti.
- <sup>24</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati*, 13.
- <sup>25</sup> Definizione attribuita a Climt dalla studiosa Marilena Giammarco, nel suo testo *Luigi Antonelli La scrittura della dispersione*.
- <sup>26</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati*, 19.
- <sup>27</sup> LaPlanche J. E Pontalis J.-B, *The Language of Psycho-Analysis* (New York:Norton 1973)
- <sup>28</sup> Laplanche and Pontalis, 4.
- <sup>29</sup> Laplanche and Pontalis, 488.
- <sup>30</sup> Fin dall'inizio, Climt vanta la capacità di poter sanare il dramma che aveva lacerato Luciano da 20 anni in seguito alla morte della moglie e agisce come un ente superiore a cui niente è impossibile. Pertanto, agisce come significante ultimo che può elargire significato a tutti gli altri (transcendental signifier).
- <sup>31</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati*, 48.
- <sup>32</sup> Lacan considera il soggetto come un entità perennemente instabile, divisa tra la vita conscia dell' “io” e la vita inconscia del “desiderio”.
- <sup>33</sup> Michelle Balaev, <http://www.accessmylibrary.com>
- <sup>34</sup> Caruth, 2.
- <sup>35</sup> Caruth, 4.
- <sup>36</sup> Micheal Vena vanta il merito di essere il primo studioso a tradurre tre opere teatrali centrali del grottesco novecentesco. Nel suo testo, traduce *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, *L'uomo che incontrò se stesso* di Luigi Antonelli e *L'uccello del paradiso* di Enrico Cavacchioli.
- <sup>37</sup> Vena, 27.
- <sup>38</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso*, 64.
- <sup>39</sup> Pirandello, *Il fu Mattia Pascal e altri romanzi*, 468.
- <sup>40</sup> Pirandello, *Maschere Nude*, 11.
- <sup>41</sup> De Castris, 160.
- <sup>42</sup> Protagonista della pièce intitolata *Gioco delle Parti* di Pirandello. Leone assume la parte di una persona che ha svuotato dei sentimenti la vita come si può liberare del suo contenuto il guscio di un uovo, è quindi ha capito il gioco della vita.
- <sup>43</sup> Pirandello, *Sei personaggi*, 15.
- <sup>44</sup> Idem, 83.
- <sup>45</sup> De Castris, 180.
- <sup>46</sup> De Castris, 183.
- <sup>47</sup> Pirandello, *Sei personaggi*, 33-34.
- <sup>48</sup> Antonelli, in un'intervista, si riferisce alla Rosa dei venti come un'opera in cui il protagonista rifabbrica la sua reputazione.
- <sup>49</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918-193*, 129.

---

<sup>50</sup> L'immagine del naufragio ricorre spesso in Antonelli con una duplice valenza. I personaggi dello scrittore sono dei naufraghi in senso letterale perché la loro barca affonda. Tuttavia il naufragio ha un valore metaforico perché implica la perdita di tutto, il fallimento e la sconfitta psicologica. Il viaggio che Luciano intraprende alla ricerca di sé e di superamento del dramma fallisce. Il primo naufragio materiale funge da premonitore per il secondo e definitivo naufragio psicologico (sconfitta e impossibilità di sanare il dramma).

<sup>51</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918-193*, 130.

<sup>52</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918-193*, 147.

<sup>53</sup> Idem, 191.

<sup>54</sup> Harrison, 139.

<sup>55</sup> Chiodi, 90.

<sup>56</sup> Sartre, 130.

<sup>57</sup> Idem, 89.

<sup>58</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918-193*, 53.

<sup>59</sup> Idem, 73.

<sup>60</sup> Idem, 73.

<sup>61</sup> Idem, 73.

<sup>62</sup> Idem, 75.

<sup>63</sup> Idem, 75.

<sup>64</sup> Idem, 75.

<sup>65</sup> Idem, 87.

<sup>66</sup> Harrison, 94.

<sup>67</sup> Pirandello aveva già enunciato che la realtà è fallace e ingannevole e l'unica vera realtà è quella dell'invenzione poetica, è quella che prende corpo sul palcoscenico.

<sup>68</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918-193*, 94.

<sup>69</sup> Similmente al concetto del "vedersi vivere" di Pirandello.

<sup>70</sup> Pirandello, *Sei personaggi*, 38.

<sup>71</sup> Barthes, <http://evans-experientialism.freewebspace.com/barthes06.htm>

<sup>72</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918-193*, 113.

<sup>73</sup> Idem, 113.

<sup>74</sup> Idem, 56.

<sup>75</sup> Bontempelli, 93.

<sup>76</sup> Bontempelli, 147-148.

<sup>77</sup> Derrida, Jacques, *Writing and Difference*, p.280-281

<sup>78</sup> Derrida, 360.

<sup>79</sup> Antonelli, *Teatro II*, 180.

<sup>80</sup> Idem, 181.

<sup>81</sup> Idem, 181.

<sup>82</sup> Idem, 184.

<sup>83</sup> Idem, 186.

<sup>84</sup> Idem, 188.

<sup>85</sup> Lacan, *Scritti*, 255.

<sup>86</sup> Antonelli, *Teatro II*, 90.

<sup>87</sup> Martin Heidegger aveva lamentato la stessa insufficienza linguistica quando decise di interrompere la scrittura di *Essere e Tempo* (1927) poiché il linguaggio filosofico è indissolubilmente legato alla metafisica, di cui egli si proponeva il superamento concettuale.

<sup>88</sup> Antonelli, *Teatro II*, 92.

<sup>89</sup> Infatti, le opere della trilogia, *L'uomo che incontrò se stesso*, *La rosa dei Venti* e *La bottega dei sogni*, presentano storie di uomini tormentati dal loro passato che ricevono il prodigio di rivivere il proprio passato (grazie all'intercessione di maghi-stregoni) per superare il loro trauma.

<sup>90</sup> Antonelli, *Teatro II*, 93.

<sup>91</sup> Idem, 99.

<sup>92</sup> Idem, 115-116.

<sup>93</sup> Idem, 120-121.

<sup>94</sup> Idem, 126.

<sup>95</sup> Idem, 129.

<sup>96</sup> Barthes, *From Text to Work*, 73-81.

<sup>97</sup> È una costante del teatro antonelliano quella della riscrittura di uno stesso tema e di uno stesso motivo, caratteristica che rivela la sua inerente insoddisfazione e la costante ricerca. Si potrebbe anche interpretare questa riscrittura come una caratteristica che rivela una intrinseca scissione fra l'autore e la sua creazione mettendo a nudo la sfiducia dello scrittore nei confronti del medium letterario e linguistico, che delude la sua volontà e non riesce a restituire esattamente la sua vena creativa.

<sup>98</sup> Antonelli, *Teatro II*, 350.

<sup>99</sup> Ne *La maschera e il volto*, Savina ama il marito ma si fa scoprire con l'amante perché vuole l'attenzione di Paolo anche a costo di essere uccisa. È questa la caratteristica che accomuna Nora in Antonelli e Savina in Chiarelli. Le due donne esigono che l'amore coniugale prescindano qualsiasi usanza borghese e che sia vero ed autentico.

<sup>100</sup> Antonelli, *Teatro II*, 316.

<sup>101</sup> Barthes, *From Text to Work*, 194.

<sup>102</sup> Antonelli, *Teatro II*, 321.

<sup>103</sup> Idem, 324.

<sup>104</sup> Barthes, *From Text to Work*, 194.

<sup>105</sup> Idem, 320.

<sup>106</sup> Simile a quelle discusse nel primo capitolo.

<sup>107</sup> Antonelli, *Teatro II*, 337.

<sup>108</sup> Idem, 339.

<sup>109</sup> Idem, 341.

<sup>110</sup> “The dissonant aesthetic of 1910 [in music] is resolved through dodecaponic composition, neoclassicism, and the effort of *Gebrauchmusik* (“music for use”) to overcome gaps between serious and light music. In each case dissonance is repositioned as a feature of larger and more complex contexts of resolution.” (Harrison, 221)

<sup>111</sup> Antonelli, *Teatro II*, 350.

<sup>112</sup> Idem, 54.

<sup>113</sup> Idem, 55.

<sup>114</sup> Idem, 70

- <sup>115</sup> Mi sono soffermata sull'analisi di *Così è (se vi pare)* su già nel primo capitolo.
- <sup>116</sup> Antonelli, *Teatro II*, 71.
- <sup>117</sup> Idem, 73.
- <sup>118</sup> Idem, 82.
- <sup>119</sup> I due personaggi condividono, tuttavia, la stessa eccentricità, le stesse battute insolite e un passato doloroso.
- <sup>120</sup> Barthes, *The Death of the Author*, 146.
- <sup>121</sup> La studiosa Marilena Giammarco ha studiato il rapporto e la relazione fra le due opere nel suo testo *Luigi Antonelli La scrittura della dispersione*, Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- <sup>122</sup> Antonelli, *Teatro I*, 143.
- <sup>123</sup> Idem, 160.
- <sup>124</sup> Idem, 162-163.
- <sup>125</sup> Idem, 163.
- <sup>126</sup> Idem, 168.
- <sup>127</sup> Idem, 174.
- <sup>128</sup> Idem, 174.
- <sup>129</sup> Idem, 175.
- <sup>130</sup> Pirandello, *Il treno ha fischiato*, <http://kidslink.bo.cnr.it/irrsaeer/pirand1/protes.html>
- <sup>131</sup> Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, 178.
- <sup>132</sup> Idem, 213-214.
- <sup>133</sup> Pirandello, *Il treno ha fischiato*, <http://kidslink.bo.cnr.it/irrsaeer/pirand1/protes.html>
- <sup>134</sup> Giammarco, *Luigi Antonelli. La scrittura della dispersione*, 237.
- <sup>135</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso* a cura di Sammartano, XXXI.
- <sup>136</sup> Idem, 202-203.
- <sup>137</sup> Idem, 204.
- <sup>138</sup> Nietzsche, Friedrich. "On Truth and Lies in a Nonmoral Sense." In *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's*. Trans. and ed. Daniel Breazeale. 82-83. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities, 1979.
- <sup>139</sup> Turner, 6.
- <sup>140</sup> La decisione di denominare la bipartizione "primo" e "secondo atto" è legata alla volontà di improvvisarmi direttore di scena di questo capitolo di centrale importanza per la comprensione della frammentazione sociale e personale di inizio secolo. Nel "primo atto" presento il problema e illustro alcuni esempi di dissonanza con la rappresentazione di *L'uomo che vendette la propria testa* (1933) di Luigi Antonelli e *Marionette, Che passione!* (1917) di Pier Rosso Maria di San Secondo; nel "secondo atto" cerco di trovare una soluzione alle problematiche presentate attraverso l'analisi e la messa in scena de *L'Isola delle scimmie* (1922), *La fiaba dei tre maghi* (1919 di Luigi Antonelli, e *La nuova colonia* (1926) di Luigi Pirandello.
- <sup>141</sup> Weber. *From Max Weber: Essays in Sociology*, 55-7.
- <sup>142</sup> Freud, *Il disagio della civiltà*, 212.
- <sup>143</sup> Nell'età del simbolismo i colori proposti vogliono essere sintomatici di un mondo interiore, più aderente all'anima dell'autore che non al carattere dei personaggi.
- <sup>144</sup> Livio, *Teatro grottesco del novecento*, 533.
- <sup>145</sup> Freud, *Il disagio della civiltà e altri scritti*, 279.

<sup>146</sup> Livio, *Teatro grottesco del novecento*, 537.

<sup>147</sup> Idem, 538.

<sup>148</sup> Idem, 529.

<sup>149</sup> Idem, 543.

<sup>150</sup> Idem, 544.

<sup>151</sup> Idem, 546.

<sup>152</sup> Inequivocabile è lo scarto fra questa didascalia descrittiva e quelle che caratterizzavano le opere del teatro borghese. La didascalia iniziale di *Come le foglie* di Giuseppe Giocosa presenta tale ambientazione: “Un salone fastoso, aperto verso una fastosissima sala da pranzo. Questa tappezzata di cuoio a fondo scuro con grandi fiorami dorati, ed ha mobili di noce scolpiti. Il salone ha un soffitto a cassettoni a borchie dorate e le pareti coperte di arazzi”.

<sup>153</sup> Idem, 553.

<sup>154</sup> Idem, 557.

<sup>155</sup> Idem, 561.

<sup>156</sup> Di cui parla Freud nel *Disagio della civiltà* (280)

<sup>157</sup> Livio, *Teatro grottesco del novecento*, 575.

<sup>158</sup> Idem, 576.

<sup>159</sup> Il preludio dell’opera è di cinque pagine, da 527 a 531 dell’edizione di Gigi Livio.

<sup>160</sup> La scelta di assegnare il genere “commedia” a questa pièce risulta discutibile in quanto si conclude in modo tragico da un punto di vista umano.

<sup>161</sup> Antonelli, *Teatro II*, 251.

<sup>162</sup> Idem, 256.

<sup>163</sup> Idem, 261.

<sup>164</sup> Idem, 281.

<sup>165</sup> Idem, 265.

<sup>166</sup> Idem, 269.

<sup>167</sup> Idem, 270-271.

<sup>168</sup> Idem, 272.

<sup>169</sup> Idem, 277.

<sup>170</sup> Manca ovviamente l’aspetto lirico- magico che caratterizzava la trilogia.

<sup>171</sup> Antonelli, *II*, 277.

<sup>172</sup> Idem, 285.

<sup>173</sup> Anche Minnie, in *Minnie La Candida* di Bontempelli aveva riconosciuto il potere di contaminazione nociva della modernità sugli individui.

<sup>174</sup> Antonelli, *II*, 299.

<sup>175</sup> Idem, 299.

<sup>176</sup> Il tema della presunta innocenza presente nelle montagne (abruzzesi) è un tema già trattato da Gabriele D’Annunzio nella sua tragedia *La figlia di Iorio* scritta nel 1903. In questa nota tragedia, Aligi vive innocentemente in montagna prima da solo e dopo con Mila, considerata una donna portatrice di male. La montagna, però, da luogo idillico, si trasforma in luogo infernale quando il padre di Aligi cerca di violentare Mila ed è ucciso dal figlio. La tragedia si chiude col rogo che mette fine alla vita di Mila che si fa uccidere per salvare Aligi.

<sup>177</sup> Althusser: <http://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>



- 
- <sup>178</sup> Freud, 1971, 2243-224.
- <sup>179</sup> Antonelli assegna la denominazione di Favola in tre atti a questa pièce teatrale.
- <sup>180</sup> *L'Isola delle scimmie* è l'unica pièce di Antonelli a presentare una ouverture.
- <sup>181</sup> Antonelli, *Teatro I*, 245.
- <sup>182</sup> L'ambientazione richiama ancora una volta un'atmosfera magico- fantastica molto utilizzata da Antonelli.
- <sup>183</sup> Nei suoi racconti, Alicano si è sempre riferito all'Italia, come un paese di uomini disorientati dai professori.
- <sup>184</sup> Antonelli, *Teatro I*, 247.
- <sup>185</sup> Idem, 249.
- <sup>186</sup> Idem, 250.
- <sup>187</sup> Idem, 262.
- <sup>188</sup> Idem, 265.
- <sup>189</sup> Idem, 277.
- <sup>190</sup> Idem, 288.
- <sup>191</sup> Questa parte ha forti richiami alla vicenda di Paolo e Savina ne *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli.
- <sup>192</sup> Antonelli, *Teatro I*, 290.
- <sup>193</sup> Bassanese, 122.
- <sup>194</sup> Insieme a *Lazzaro e I giganti della montagna*.
- <sup>195</sup> Pirandello, *La nuova colonia, O di uno o di nessuno*, 26.
- <sup>196</sup> Idem, 27.
- <sup>197</sup> Idem, 34.
- <sup>198</sup> Idem, 53.
- <sup>199</sup> Meda, 348.
- <sup>200</sup> Pirandello, *La nuova colonia, O di uno o di nessuno*, 78.
- <sup>201</sup> Col ritorno della società patriarcale, vengono ripristinate le maschere sociali presenti in precedenza, quindi La Spera ridiventa la prostituta del gruppo.
- <sup>202</sup> Nella distruzione dell'isola per il terremoto, Pirandello vuole quasi punire quel tentativo umano di far nascere una nuova colonia, come se anche la natura si ribellasse alla prospettiva di cambiamenti sostanziali di vita degli uomini.
- <sup>203</sup> Pirandello, Luigi. *La nuova colonia, O di uno o di nessuno*, 109.
- <sup>204</sup> Idem, 50.
- <sup>205</sup> Tale concetto di ricerca continua della felicità riprende la teoria leopardiana del piacere.
- <sup>206</sup> Pirandello, *La nuova colonia, O di uno o di nessuno*, IX.
- <sup>207</sup> Idem, 65.
- <sup>208</sup> In riferimento alle teorie di La Plance e Pontalis già proposte nel primo capitolo.
- <sup>209</sup> Antonelli, *Teatro I*, 182.
- <sup>210</sup> Idem, 191.
- <sup>211</sup> Idem, 211.
- <sup>212</sup> Idem, 217.
- <sup>213</sup> Idem, 223.
- <sup>214</sup> Idem, 226.
- <sup>215</sup> Edwards, 226.

- 
- <sup>216</sup> Pirandello, *Trovarsi*, 130.
- <sup>217</sup> Pirandello, *Così è (se vi pare)*, 75.
- <sup>218</sup> Günsberg, 41.
- <sup>219</sup> Pirandello, *Maschere Nude*, 130.
- <sup>220</sup> Il termine “nonsignificant other” o “l’altro insignificante” è stato utilizzato da Chales Bressler nel suo scritto *Literature Criticism* (1999).
- <sup>221</sup> Pitandello, *Maschere Nude*, 175-176.
- <sup>222</sup> Secondo il concetto pirandelliano di vita versus forma.
- <sup>223</sup> Bini, p.13.
- <sup>224</sup> Ad esempio, il *raisonneur* Leone Gala alla fine della pièce *Il Giuoco delle Parti* si mette a tavola e non appare scosso dalla notizia della morte del rivale
- <sup>225</sup> Come Alonge ha osservato, questo gesto finale è la conferma della dipendenza femminile sull’uomo e la sua incapacità di determinare la sua vita autonomamente. Se Pirandello avesse voluto liberare la donna dallo sguardo maschile, l’avrebbe ricollocata in un posto autonomo, invece è ancora schiava di un uomo.
- <sup>226</sup> Pirandello, *Maschere Nude*, 207.
- <sup>227</sup> Idem, 208.
- <sup>228</sup> Mulvey,  
<https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>
- <sup>229</sup> Pirandello, *Maschere Nude*, 152.
- <sup>230</sup> Pirandello, *Maschere Nude*, 184-185.
- <sup>231</sup> Idem, 185.
- <sup>232</sup> Mentre la Mulvey conferma la dominanza dello sguardo maschile sul corpo femminile (che diventa un oggetto da essere guardato), Kaja Silverman, nel suo testo *Male Subjectivity at the Margins* (1992), dimostra che gli sguardi sono reciproci e che non esiste una ferrea dicotomia tra soggetto e oggetto. Inoltre, la Silverman afferma, che lo sguardo, come lo definisce Lacan, è inafferrabile e difficile da localizzare e costituisce l’individuazione dell’Altro nel campo della visione. Tutti gli individui sono ugualmente dipendenti dallo sguardo in quanto ognuno di noi può essere un soggetto solo in relazione all’Altro.
- <sup>233</sup> Bontempelli, 93.
- <sup>234</sup> Baldacci, 33.
- <sup>235</sup> Puppa, 271.
- <sup>236</sup> Bontempelli, 93
- <sup>237</sup> Idem, 120.
- <sup>238</sup> Bontempelli, *Opere scelte*, 34.
- <sup>239</sup> Bontempelli, 122.
- <sup>240</sup> Idem, 125.
- <sup>241</sup> Anche Minnie, in *Minnie La Candida* era caratterizzata da instabilità e volubilità.
- <sup>242</sup> Idem, 99.
- <sup>243</sup> Idem, 107.
- <sup>244</sup> È interessante ricordare che anche la moglie di Massimo Bontempelli, Paola Masino, scrive in questo periodo fascista. Le sue opere, tra cui *Monte Ignoso*, espongono le fondamentali contraddizioni e limitazioni della realtà attraverso il mito, l’allegoria, i

sogni e le allucinazioni. I temi principali delle sue opere sono la vita e la morte, l'alienazione e la tragedia dell'uomo moderno sfidando la figura di donna come angelo del focolare proposta dal regime fascista.

<sup>245</sup> Bontempelli, 207-208.

<sup>246</sup> L'*Écriture Feminine* è un termine francese coniato da Hélène Cixous in un suo saggio, "Sorties" (1975). L'*écriture féminine* si oppone al linguaggio (ordine simbolico) a cui Lacan fa riferimento perché considerato falloocratico e maschilista. Per Irigaray e Kristeva, l'*écriture féminine* è più vicina all'inconscio preedipico, che è uno spazio formato da potenziali prima che l'ordine del simbolico sia imposto. Questo spazio non strutturato e asessuato è l'impensabile, il non-pensato, perché precede il linguaggio ed è uno spazio "femminile".

<sup>247</sup> Bontempelli, 145.

<sup>248</sup> Antonelli, *Teatro II*, 137.

<sup>249</sup> Idem, 151.

<sup>250</sup> Idem, 161.

<sup>251</sup> Idem, 161.

<sup>252</sup> Idem, 167.

<sup>253</sup> Conformemente alla teoria dello sguardo dell'altro che giustifica se stesso.

<sup>254</sup> Luigi Antonelli *il lirico e il fantastico*, 45.

<sup>255</sup> Antonelli, *Teatro II*, 137.

<sup>256</sup> Luigi Antonelli *il lirico e il fantastico*, 45.

<sup>257</sup> Antonelli, *Teatro II*, 157.

<sup>258</sup> Idem, 157.

<sup>259</sup> Pirandello, *Trovarsi*, 114.

<sup>260</sup> Idem, 119.

<sup>261</sup> Idem, 123.

<sup>262</sup> Idem, 123.

<sup>263</sup> Idem, 124.

<sup>264</sup> Incarnando ogni volta un personaggio diverso che può esprimere il represso, Donata riesce nell' "acting out" (riprendendo un termine elaborato da La Plance e Pontalis di cui ho parlato nel primo capitolo) dei suoi fantasmi, dei suoi traumi.

<sup>265</sup> Pirandello, *Trovarsi*, 177.

<sup>266</sup> Idem, 180.

<sup>267</sup> Pirandello molte volte ripete nell'epistolario a Marta Abba che "la vita o si vive o si scrive"

<sup>268</sup> Pirandello, *Trovarsi*, 185.

<sup>269</sup> Antonelli, *L'uomo che incontrò se stesso, La casa a tre piani, Il maestro*, 270-271.

<sup>270</sup> Antonelli, *Teatro II*, 350.

<sup>271</sup> D'Amico, 25.

### BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Antonelli, Luigi. *L'uomo che incontrò se stesso, La casa a tre piani, Il maestro*. Roma: Edizioni Teatro dell'università, 1939.

- *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati 1918-1933*. Roma: Bulzoni Editore, 1994.

- "Lo scrittore si confessa" in *L'uomo che incontrò se stesso, La casa a tre piani, Il maestro*. Roma: Edizioni Teatro dell'università, 1939.

- *Maschera Nuda di Pirandello*. Roma: Vetturini, 1937.

- *Teatro I*. Atri: Il libro abruzzese, 2000.

- *Teatro II*. Atri: Il libro abruzzese, 2000.

Bontempelli, Massimo. *Nostra Dea a altre commedie*. Torino: Einaudi, 1989.

- *Opere Scelte* (a cura di Baldacci). Milano: Mondatori, 1978.

Livio, Gigi (a cura di). *Teatro grottesco del novecento, antologia*. Milano: Mursia, 1965.

*Luigi Antonelli il lirico e il fantastico* (atti del convegno nazionale), Roma: Sipario edizioni, 1992.

Pirandello, Luigi. *Maschere Nude: Così è (se vi pare), Il giuoco delle parti, Come tu mi vuoi*. Milano: Garzanti editore, 2002.

- *Sei Personaggi in cerca d'autore*, Milano: Mondatori, 1965.

- *La nuova colonia, O di uno o di nessuno*. Milano: Mondadori editore, 1995.

### BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

AA.VV. Atti del Convegno nazionale di studio su "*Luigi Antonelli: il lirico fantastico. 1877-1942*". Teramo, 29-30 giugno 1992, in "Sipario", a XLVII, n.529, dicembre 1992.

AA.VV. *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, a cura di A. Tinterri. Bologna: Il Mulino, 1990.

*A companion To Pirandello Studies*. Edited by John Louis DiGaetani. Westport: Greenwood, 1991.

- Althusser, Louis. *Lenin and philosophy, and other essays*. London: New Left Books, 1971.
- Angelini Franca. *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Bari: Laterza, 1978.
- Antonelli, Giselda. *Luigi Antonelli tra ideale e reale*, in "Itinerari", anno XXXI, numero 3. Roma, 1992.
- Antonini Giacomo. *Il teatro contemporaneo in Italia*. Milano: Corbaccio, 1927.
- Antonucci, Giovanni. *Storia del teatro italiano del '900*. Roma: Studium, 1986.
- Apollonio, Mario. *Storia del teatro italiano*, vol. I–II. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2003.
- Aurini, Fernando. *In vista delle celebrazioni di L. Antonelli. Seppe rendere poetica la realta' quotidiana*, in "Il Giornale d'Abruzzo", Teramo, 10 marzo 1953.
- Aurini, Raffaele. *Dizionario bibliografico della gente d'Abruzzo*, v.V. Teramo: Edigrafital, 1973.
- Balduino, Armando, Giorgio Luti. *Storia letteraria d'Italia*, Padova: Piccin Nuova Libreria, 1989.
- Barbetti, Elisabetta. *Luigi Antonelli o della fantasia*, in "Scenario", a.XIII, n.9, 1 settembre 1943.
- Bathes, Roland. *The Death of the Author* (1968)  
<http://evans-experientialism.freewebspace.com/barthes06.htm>
- Barsotti Anna. *Itinerari italiani attraverso il '900 italiano*, in "Rivista italiana di Drammaturgia", a.V., n.15, 16 giugno 1980.
- Bassanese, Flora. *Understanding Luigi Pirandello*. Columbia: University of South Carolina Press, 1997.
- Bassnett-McGuire, Susan. *Luigi Pirandello*. New York: Grove Press, 1983.
- *File on Pirandello*. Reading: Coz and Wyman, 1989.
- Bellonci Goffredo. *La nuova commedia di L. Antonelli "il Maestro", rappresentata con grande successo all'Argentina*, in "Il Giornale d'Italia", 21 dicembre 1933.
- Bergson, Henry. *Duration and Simultaneity*. Parigi: Clinamen Press, 1999.
- *Il riso, Saggio sul significato del comico*. Trad. e note di F.Stella. Milano: Rizzoli, 1991.

- *Time and Free Will*. New York: Humanities Press inc., 1971.

Bini, Daniela. *Pirandello and His Muse*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.  
14 15

Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone, 1968.

Bucci V. L. *Antonelli*, in "corriere della sera", 11 agosto 1929.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

Calendoli, Giovanni. *Dal futurismo a Pirandello attraverso il "grottesco"*, in "Sipario", a. XXII, n.260, dicembre 1967.

- *La suggestione del grottesco*. Padova: Delta Tre, 1976.

- *Antonelli postumo*, in "Il Dramma", a. XIX, n.402-403, 15 maggio 1943.

Chiarelli, Luigi. *La maschera e il volto*.

Chiodi, Pietro. *L'esistenzialismo*. Milano: Loescher, 1957.

Ciarletta, Nicola. *Temi di Pirandello*. Urbino: Armando Argalia Editore, 1963.

Curato B. *Il 'grottesco' e gli altri avii*, in *Sessantant'anni di teatro in Italia*. Milano: Denti, 1947.

D'Aloisio N. *I nostri uomini: Un grande commediografo: Luigi Antonelli*, in "Le professioni e le arti", Roma, a.II, n.1, 8 gennaio 1957.

D'Amico, Silvio. *Il teatro dei fantocci*. Firenze: Vallecchi, 1920.

- "Darei la mia vita" di Luigi Antonelli. "La tribuna", 27 ottobre 1929.

- "Il Maestro" di Luigi Antonelli all'Argentina. "La Tribuna", 21 dicembre 1933.

- "L'uomo che incontrò se stesso" di Luigi Antonelli, al Quirino, in "L'idea nazionale", 21 maggio 1919, ora in *Cronache del teatro*, vol I. Bari: Laterza 1963.

- *La vita del Teatro. Cronache, polemiche e note varie, I (1914-1921)*. Roma: Bulzoni, Editore, 1994.

- *Le colpe della critica indulgente (Risposta a Luigi Antonelli)*. "Commedia", 15 ottobre 1930.

- *Quello che mette in scena*. "Comoedia", 20 aprile 1926.
  - *Ricordo di Luigi Antonelli*. "Il Tempo", Roma, 8 maggio 1954.
  - *Storia del teatro drammatico*. Roma: Bulzoni Editore, 1982, vol.II.
  - *Le colpe delle critica indulgente. Risposta a Luigi Antonelli*, in "Comoedia", a. XII, n.9, 15 settembre 1930.
  - *L'avventura fantastica di Luigi Antonelli*, in "Teatro- Scenari", N.S., a, XVIII, n.2, aprile 1954.
- Dashwood, Julie. *Luigi Pirandello: The Theater of Paradox*. New York: The Edwin Mellen Press, 1996.
- Derrida, Jacques, *La scrittura e la differenza*. Torino: Einaudi, 1967.
- De Saussure, Ferdinand. *Premier cours de linguistique generale*. Tarrytown, N.Y.: Pergamon, 1996.
- Di Iorio, Pasquina. *Una visita a Luigi Antonelli*, in "Il Giornale d'Abruzzo e Molise", Teramo 27 agosto 1957.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory*. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 1996.
- Edwards, Lee. "Women, Energy and *Middlemarch*", *Massachusetts Review*, 13,1972.
- Elam K. *Semiotica del teatro*. Bologna: Il Mulino, 1988.
- Elliott, Anthony. *Psychoanalytic theory : an introduction*. Durham, NC : Duke University Press, 2002.
- Ferrante, Luigi. *Teatro Italiano Grottesco*. Bologna: Cappelli, 1964.
- Fiocco A. *Avventura fantastica e umana di L.Antonelli*, in "Ridotto, Rassegna mensile di teatro", 1 dicembre 1950.
- Fiocco, Achille. *Luigi Antonelli*, in "Il Dramma" N.S., a. XXX, n.206, 1 giugno 1954.
- *Antonelli Luigi*, in "Enciclopedia dello spettacolo", vol. I. Roma, 1954-1966.
  - *Il teatro italiano di ieri e di oggi*. Bologna: Cappelli, 1958.
  - *Luigi Antonelli*, in *Teatro Italiano di ieri e di oggi*. Bologna: Cappelli, 1958.

- Flora, Francesco. *Dal romanticismo al futurismo*. Piacenza, 1921.
- Fortier, Mark. *Theory / Teatre an introduction*. London and New York: Routledge, 2002.
- Freud, Sigmund. *Il disagio della civiltà e altri scritti*. Torino: Bollati Boringhieri, 1971.
- *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, translated and edited by James Strachey. New York: Norton, 1989.
  - *Introduzione alla psicoanalisi*. Torino: Boringhieri, 1969.
  - *The interpretation of dreams*. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1999.
  - *Three Essays on The Theory of Sexuality*. New York: Basic Books, 1962.
- Ghilardi, Fernando. *Storia del teatro*. Milano: Vallardi, 1961.
- Giammarco, Ernesto. *Storia della cultura e della letteratura abruzzese*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1969.
- Giammarco, Marilena. *Lo specchio e il prisma. Paradigmi di rinnovamento nella drammaturgia italiana del primo Novecento*. Pescara: Campus, 1999.
- *Luigi Antonelli La scrittura della dispersione*. Roma: Bulzoni, 2000.
  - *Un mago sulla scena italiana del Novecento: il dottor Climt di Luigi Antonelli*, in *Il meraviglioso teatrale tra fiaba e magia*. Pescara: Edizioni Tracce, 1999.
- Giudice, Gaspare. *Pirandello*. Torino: Utet, 1963.
- Gobetti, Pietro. *Opera critica*, vol. II. Torino: ed. del Baretto, 1927.
- *Saggi di critica teatrale*. Torino: Einaudi, 1974.
  - *“La scala di seta” di Luigi Chiarelli*, in *“L’ordine Nuovo”*, 7 maggio 1921, ora in *Scritti di critica teatrale*. Torino: Einaudi, 1974.
- Gori Gino. *Il teatro contemporaneo*. Torino, 1924.
- *Il grottesco nell’arte e nella letteratura. Comico, tragico, lirico*. Roma: A. Stock, 1926.
- Gramsci, Antonio. *“La fiaba dei tre maghi” di Antonelli al Carignano*, “Avanti!”, 15 dicembre 1918, poi in *Marxismo e Letteratura*. Roma: Editori Riuniti, 1975.
- *L’uomo che incontrò se stesso di Luigi Antonelli*, in *“Avanti”*, 2 ottobre 1918, poi in *Marxismo e Letteratura*. Roma: Editori Riuniti, 1975.



- *Letteratura e vita nazionale*. Torino, 1950.

Guglielminetti, Marziano. "Dal futurismo al 'grottesco'", in *La contestazione del reale*. Napoli: Liguori, 1974.

Günsberg, Maggie. *Patriarchal Representations - Gender and Discourse in Pirandello's Theatre*. Oxford: Berg Publishers Limited, 1994. 41 103

Hallamore Caesar, Ann. *Characters and Authors in Luigi Pirandello*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Harrison, Thomas. *1910 The Emancipation of Dissonance*. Berkeley: University of California Press, 1996.

Jaspers, Karl. *La filosofia dell'esistenza*. Milano: Bompiani, 1967.

Kuhn Thomas Samuel. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Traduzione. di A. Cargo. Torino: Einaudi, 1978.

Lacan J. *Ecrits: A Selection*, New York – London: W.W. Norton, 2002.

- *Scritti*. A cura di Giacomo Contri. Torino: Einaudi, 1974

- *The four fundamental concepts of psycho-analysis*, New York : Norton, 1978.

LaPlance Jean, Jean Bertrand Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*. London: Hogarth Press, 1973.

- *Il teatro in rivolta*. Milano: Mursia, 1976.

*Luigi Pirandello Contemporary Perspectives*. Edited by Gian-Paolo Biasin and Manuela Gieri. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

Lukács, György. *Il dramma moderno*. Milano: Sugarco, 1976.

Martini, Federico Maria. *L'uomo che incontrò se stesso di Luigi Antonelli*, in "La Tribuna", 20 maggio, 1919.

- *Il dramma, la commedia e la farsa di L. Antonelli*, in "Il Giornale d'Italia", 28 novembre, 1926.

- *La bottega dei sogni di Luigi Antonelli*, in "Il Giornale d'Italia", 5 aprile 1927.

Meda, Anna. *Il mito della vita e l'utopia sociale nella Nuova colonia di Pirandello, Italice*, Vol. 70, No. 3, Autunno, 1993.

Misantone, A. *Luigi Antonelli intimo*, in *Luigi Antonelli a 45 anni dalla morte*, a cura di F. Aurini, Teramo, 1987.

Mola, F. *Luigi Antonelli: commediografo critico e novelliere*. "L'Ora d'Abruzzo e Molise", n.18-19, 20 novembre, 1962.

Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*  
<https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>

Munafo, Gaetano. *Conoscere Pirandello*. Firenze: Le Monnier, 1971.

Natale, Giuseppe. *Antonelli Luigi*, in "Dizionario biografico degli Italiani", I, Roma, Ist. Enc. Ital.", 1961.

Nietzsche, Friedrich. "On Truth and Lies in a Nonmoral Sense." In *Philosophy and Truth: Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's*. Trans. and ed. Daniel Breazeale. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities, 1979.

Paesani, Luigi. *Luigi Antonelli e la tecnica del teatro*, in "Sipario" a. XLVI, n.514, settembre, 1991.

- *Luigi Antonelli, il teatro borghese e Pirandello*, in "Sipario", a. XLVI, n.515, ottobre 1991.

Pirandello, Luigi. *Il fu Mattia Mascia*, in *Tutti i romanzi*. Volume I. Milano: Mondadori, 1965.

Possenti E. *Guida al teatro* (Prefaz. Di R. Simoni). Milano: Accademia, 1949.

- *Luigi Antonelli*. "Il Dramma", XXXIX (IXL) (XLIX), n. 317, 1 Febbraio 1963.

Pullini, Giovanni. *Il 'grottesco'*, in "Teatro contemporaneo in Italia". Firenze: Sansoni, 1974.

- *Teatro italiano tra due secoli. 1850-1950*. Firenze: Parenti, 1958.

- *Cinquant'anni di teatro in Italia*. Bologna: Cappelli, 1970.

- *Teatro italiano del Novecento*. Bologna: Cappelli, 1971.

Puppa, Paolo. *Itinerari della drammaturgia del Novecento*. in "Storia della Letteratura Italiana" (diretta da E. Cecchi e N. Sapegno), vol. X, II, Milano, 1969.

- *Parola di scena : teatro italiano tra '800 e '900*. Roma: Bulzoni, 1999.

- *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*. Roma ; Bari : Laterza, 1993.

Ramperti, M. "Luigi Antonelli visto da Marco Ramperti", in *L.A., L'uomo che incontrò se stesso, la casa a tre piani, il Maestro*. Roma: Edizioni Teatro dell'Università, 1943.

- *Teatro italiano fra due guerre. 1915-1940*. Genova: Scalpellini, 1968.

Rilke, Rainer Maria. *Scritti sul teatro*, a cura di U. Artioli e C. Grazioli. Genova: Costa & Nolan, 1995.

Ruberti, Guido. *Il teatro contemporaneo in Europa*. Bologna: Cappelli, 1920.

- *Storia del teatro contemporaneo*. Bologna: Cappelli, 1928. Discipline umanistiche o italianistica

Salsano, Roberto. *Tre momenti di Luigi Antonelli drammaturgo: "L'uomo che incontrò se stesso", "La casa a tre piani", "Il maestro"*, in "Studi latini e italiani" a. VI, 1992.

Sammartano, Giancarlo. (a cura di). *L'uomo che incontrò se stesso ed altri drammi rappresentati. 1918-1933*. Roma: Bulzoni, 1994.

Sartre, Jean-Paul. *L'essere e il nulla*. Milano: Il saggiatore, 2008.

Shoenberg, Arnold. *Style and Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

Silverman, Kaja. *Male Subjectivity at the Margins*. New York & London: Routledge, 1992.

Stentella, Gianni. *Luigi Antonelli: approdo al teatro*, in "Esperienze letterarie" a. XIII, n.3, 1988.

- *Per un'edizione del teatro di Luigi Antonelli*, in "Abruzzo letterario", II, 1 (gennaio-marzo 1990).

Tieri, V. *Luigi Antonelli a 45 anni dalla morte*, a cura di F. Aurini, Teramo, 1987.

- *Ricordo di Luigi Antonelli*, in "Scenario", XI, 1942, n.12, 1 dicembre 1942

Tilgher, Adriano (a cura di A. D'Amico). *Il problema centrale. Cronache teatrali. 1914-1926*. Genova, 1973.

- *Studi sul teatro contemporaneo*. Roma: Libreria di Scienze e Lettere, 1923.

- *L'uomo che incontrò se stesso di Luigi Antonelli*, in "Il Tempo". Roma, 1919.

Todorov, Tzvetan. *La letteratura fantastica*. Milano: Garzanti, 1977.

Turner, Bunn. (ed.) *Theories of Modernity and Post-Modernity*. London: Sage, 1990.

Vena, Michael. *Italian Grotesque Theater*. Madison: Rosemont Publishing & Printing Corp., 2001.

Verdone, Mario. *Teatro del tempo futurista*. Roma: Lerici, 1969.

- *Teatro italiano d'avanguardia*. Roma: Officina, 1970

- *Teatro italiano contemporaneo, I vol.* Roma: Lucarini editore, 1981.

- *Teatro grottesco*, in "Teatro contemporaneo", vol.I, Roma, 1981.

Weber, Max. From *Max Weber: Essays in Sociology*. trans and ed. H.Gerth and C.W. Mills. London: Routhledge and Kegan Paul, 1970.

## CIRRICULUM VITA

Annachiara Mariani

PRESENT POSITION            Lecturer of Italian and Spanish, University of Tennessee, Knoxville.

## EDUCATION

- 2003 – 2009:            Rutgers University, Department of Italian, New Brunswick, NJ
- Doctor of Philosophy, Italian Literature, January 2010
- 1996 – 2002:            University of Bologna, Bologna, Italy
- Laurea, Modern Foreign Languages and Literatures (B.A./M.A. in English and Hispano-American Literature)

## TEACHING AND WORK EXPERIENCE

2008 – present:        University of Tennessee, Modern and Foreign Language Department, Italian Department, Knoxville, TN  
*Lecturer of Italian and Spanish*

2003 – 2007:            Rutgers University  
Department of Italian, New Brunswick, NJ  
*Lecturer, Graduate Teaching Assistant, Language Coordinator and Administrator*

## PUBLICATIONS

- “Dimensione mitica della morte romantica” in LA FUSTA, Vol. XIV, Fall 2006.
- “The fragmentation of Man in Pirandello and Antonelli’s Plays” in *About Face: Depicting the Self in the Written and Visual Arts*, Cambridge Scholars Publishing October 2009.