



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
Corso di Laurea in Filologia, Industria Culturale e Scrittura
Creativa (LM14)

Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali

Il male ai confini dell'irrealità.
La frantumazione dell'io nella scrittura
pirandelliana.

Mattia Uldanck
50001978

Relatore

Prof. Marco Manotta

Lo studente

Mattia Uldanck

Correlatore

Prof. Aldo Maria Morace

Anno Accademico 2014/2015

«Fa meraviglia che si chiami Dio
quel che in fondo è buio pesto»

L. Pirandello

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO I: CONTESTO E POETICA.....	5
I.1. Tra XIX e XX secolo.....	5
I.2. Pirandello e la crisi.....	17
I.3. Dalla crisi alla frammentazione.....	27
I.4. In sé, negli altri e per gli altri.....	35
I.5. Cosa è morale?.....	49
CAPITOLO II: NELL’OPERA.....	60
II.1. Pirandello, il personaggio e il teatro.....	60
II.2. La scelta delle opere.....	68
II.2. L’uomo dal fiore in bocca.....	70
II.3. La patente.....	73
II.4. Il berretto a sonagli.....	76
RIFLESSIONI CONCLUSIVE.....	82
BIBLIOGRAFIA.....	84

INTRODUZIONE

Nel corso della tesi, si indaga il tema della frammentazione dell'Io e il binomio di realtà e irrealtà nella scrittura Pirandelliana:

Nella prima l'attenzione è focalizzata sul contesto storico-culturale, in quel momento di transizione e profonda crisi dell'uomo moderno, che è la *fin de siècle*, osservando l'influenza del suo tempo sull'autore. Per questa parte dell'indagine sono di fondamentale importanza alcune delle principali letture che formarono il pensiero di Pirandello: Binet, Nordau, Negri, ma anche autori come Spengler, Freud, Nietzsche, alla ricerca di contingenze, divergenze e motivazioni capaci di spiegare il comune senso di decadenza e frammentazione nella letteratura, nella scienza e nella spiritualità dell'epoca. È costante il confronto con la saggistica dello stesso autore, osservandone i rapporti e i legami consequenziali, quasi fisiologici, con il pensiero del suo tempo. Ottenuti gli elementi necessari per comporre un quadro esaustivo, si continua con l'analisi, nella fattispecie, della concezione di crisi in Pirandello, sulla base degli elementi analizzati in precedenza e con riferimenti bibliografici costanti, pane per parallelismi, confronti e confutazioni. La riflessione si apre in seguito sui temi psicanalitici, ma anche religiosi e occultistici, e infine in una più ampia interrogazione sulla natura della morale.

Nella seconda parte invece, si entra nel dettaglio di Pirandello, lasciato precedentemente piuttosto ai margini, nel tentativo di osservare, sulla base di tutto l'impianto teorico, quelli che sono i caratteri della sua opera, con un raffronto attivo tra la figura del personaggio e della persona, e su come la crisi dell'essere umano si rifletta anche nella concezione stessa del personaggio. L'attenzione è rivolta solo sul teatro, al fine di non essere dispersivi, delineando in maniera sintetica i tratti generali del rapporto tormentato dell'autore con il genere, così da individuarne possibili spiragli e soluzioni. Il lavoro si chiude con un'analisi specifica di tre dei suoi testi teatrali: *L'uomo dal fiore in bocca*, *La patente* e *il Berretto a sonagli*, fornendone una lettura critica capace di coronare il percorso, che, dal più grande al più piccolo, dal contesto all'autore fino

all'opera, ha cercato di comprendere le radici dell'impulso che ha portato Luigi Pirandello a buttare su carta l'inchiostro per i suoi pensieri, e i germogli delle sue riflessioni.

CAPITOLO I

CONTESTO E POETICA

I.1. Tra XIX e XX secolo

Luigi Pirandello nasce a Grigenti (attualmente Agrigento) nel 1867. Questo primo inciso non vuole essere l'apertura di una trafila biografica, facilmente reperibile su qualsiasi manuale, vuole bensì presentarsi come una coordinata temporale e geografica fondamentale per transitare, a partire dal contesto, quello che è stato il pensiero dell'autore. Pirandello nasce a Grigenti, dicevamo, e nel 1867; dunque attraversa nel pieno delle sue facoltà intellettive, emozionali e umane, il passaggio dal XIX al XX secolo. Quello che vive è un momento fondamentale nella storia dell'occidente, e al contempo, della sua giovanissima Italia, più adulta di lui di appena sei anni e che, ironia della sorte, tutti volevano una, eppure si sapeva nella realtà frantumata, molteplice, differente. Fenomeni come l'industrializzazione, l'urbanizzazione mutano radicalmente l'intima tessitura sociale, le abitudini e la cultura delle nazioni. Dopo secoli in cui la terra e il bestiame erano l'unico settore sviluppato, dalle fumate delle fabbriche sorge un nuovo ceto: la classe operaia, e nei mutamenti che si susseguono, si delinea la sagoma di quella che nel novecento sarà battezzata 'società di massa'.

La metropoli è vista come la causa dello sfinimento e della spossatezza dell'uomo di fine Ottocento, preso da una vertigine a cui non può sottrarsi, la vertigine della modernità galoppante e inarrestabile. Dell'urbanizzazione, ad esempio, Max Nordau¹ fornisce un'immagine colorita, illustrando come «l'effetto della grande città sull'organismo umano mostra una grandissima analogia con quello delle paludi, e la sua popolazione si piega allo stesso fato di degenerazione e decadimento come le vittime

¹ Max Simon Nordau (1829-1923), sociologo, medico e giornalista ungherese, si è posto con il suo *Degenerazione* (1892) al centro del dibattito sulla transizione dei due secoli. Il suo testo poteva trovarsi sugli scrittoi di ogni pensatore e studioso attento ai mutamenti della società. La sua opera, oltre a collocarsi in un più ampio dibattito culturale, si rivela inoltre un confronto importante per l'elaborazione teorica e filosofica di Luigi Pirandello.

della malaria».² Riprendendo il filo storico, la seconda rivoluzione industriale ha luogo nell'ultimo trentennio del XIX secolo. Si tratta di un periodo di grande fermento in cui mutano le tecniche produttive e vanno formandosi nuovi settori dell'industria. L'inizio della rivoluzione è segnato da una crisi di sovrapproduzione, nel 1873. Emergere nel mercato internazionale risulta sempre più difficile, per via dell'abbassamento dei prezzi, ed è proprio in risposta a questo fenomeno che nascono consociazioni e raggruppamenti di imprese, i cosiddetti trust orizzontali (singolo ambito produttivo) e verticali (più fasi del momento di produzione); veri e propri monopoli, foraggiati da grandi banche, spesso consociate, in legami di interdipendenza che diventeranno poi caratteristici della società occidentale. Tra i tanti settori si sviluppano l'elettrico, il chimico; il settore agricolo è invece soggetto negli stessi anni agli esordi della meccanizzazione (si afferma definitivamente solo a partire dal 900), ma le innovazioni, sorte in maniera decisamente disomogenea, valgono a poco, poiché con lo sviluppo della navigazione a vapore penetrano nel mercato Europeo prodotti Statunitensi a prezzo competitivo.

Dal punto di vista delle tecnologie emergono strumenti straordinari come la lampadina (Edison), il telefono (Antonio Meucci, Alexander Graham Bell), il cinema (Auguste e Louis Lumiere), il motore a scoppio (Daimler, Benz) e molti altri ancora. Innovazioni che non si limitano all'ambito di nascita, ma che si inseriscono in maniera prominente nella quotidianità, mutando oltre l'abitudine di azione, progressivamente anche quella di pensiero, e il modo stesso di concepire il mondo. Come ogni rivoluzione degna di tale nome, anche quella industriale è un fattore 'totalizzante'. Nel senso che fenomeni di questo tipo non possono mutare solo ed esclusivamente l'ambito che toccano, ma innescano una serie di reazioni a catena capaci di sconvolgere profondamente le abitudini di vita delle persone. Prendiamo un'innovazione come la lampadina, ad esempio. La luce che entra nelle case delle persone, nelle strade, per favorirne il controllo. I criminali si trovano d'improvviso meno riparati dalle ombre, e, allo stesso modo, chi un tempo si barricava in casa per ripararsi dal pericolo, può trattenersi per una passeggiata fino all'imbrunire. Così, per ogni singola innovazione capace di trasformare un uso, o un abitudine, nasce una serie di trasformazioni, che

² M. NORDAU, *Degenerazione* [1892], Prato, Piano B edizioni, 2009, p. 63.

porta con sé non solo la brillantezza della scoperta, ma anche la fame dei nuovi bisogni suscitati e del nuovo ordine di pensiero. Max Nordau, che avrà un'influenza forte sul bagaglio culturale di Pirandello, percepisce questo fenomeno e ne parla nel suo *Degenerazione*.

Nel 1840 si pubblicavano in Germania 305 giornali, nel 1891 erano saliti a 6.800. [...]. Il commercio d'importazione ed esportazione mondiale rappresentava nel 1840 un valore di 28 miliardi, nel 1889 un valore di 74 miliardi [...]. Ogni linea che leggiamo o scriviamo, ogni faccia d'uomo che vediamo, ogni colloquio che abbiamo, ogni panorama che ammiriamo dal finestrino del vagone di un treno che corre velocemente, mette in attività i nostri nervi sensitivi, i nostri centri cerebrali.³

Quest'ultima parte mette in luce la percezione del sovraccarico di informazioni che avverte Nordau. Come se per l'uomo nuovo ci fossero troppi impulsi a cui dover rispondere, troppe informazioni da elaborare. Con il giornale si può essere nel mondo pur calpestando le strade della propria città; ogni uomo si fa un po' esperto di tutto, di politica e di economia, di cronaca; sul treno, paesaggi che prima si osservavano in giorni di cammino ora scorrono ad una velocità che prima era inconcepibile. Tutto è così veloce e intenso, d'improvviso, che è complesso riuscire a tenere il passo. Riuscire a non farsi intaccare dall'eccesso di un mondo presentato a un sol tempo allo sguardo di un solo uomo. L'alba dell'aspettativa delusa sta nel mostrare l'infinita grandezza delle cose agli occhi di chi fino ad allora non aveva visto che se stesso. E ancora:

La civiltà diventa sempre più uguale. Coloro che portano con sé quale tratto caratteristico la diversità, la sentiranno come un disagio e se ne libereranno da sé. Il forestiero si entusiasma alla vista delle rovine; l'indigeno ne prova molestia e le distrugge. Il viaggiatore è indignato vedendo profanata la bellezza di Venezia solcata dai battelli a vapore, ma per il veneziano questi rappresentano un beneficio poiché per dieci centesimi può percorrere più velocemente lunghi tratti.⁴

³ Ivi, pp. 67 - 69.

⁴ Ivi, p.100.

È l'inizio di un meccanismo che diverrà reale e sempre più forte nei decenni a seguire, sino ad arrivare ai giorni nostri. Chissà cosa avrebbe pensato Nordau se avesse potuto osservare fenomeni come internet, come i social network, chissà cosa avrebbe pensato della globalizzazione, della massificazione e del consumismo; cosa avrebbe detto accendendo la nostra amata televisione e osservando gli stereotipi, le mode, le volgarizzazioni dei nostri tempi? Ma questa è un'altra storia. La sua visione ha assunto una prospettiva profetica, la degenerazione che lui temeva è forse diventata un nuovo criterio estetico? È forse la base del gusto e della normalità? Uno dei sintomi della degenerazione secondo Nordau era il volersi unire, atomizzare, in scuole di pensiero, in gruppi stilistici, con manifesti, criteri di aggregazione ecc.

Nessuno può sottrarsi alle influenze della propria epoca [...]. Ma gli stessi uomini che per un fatto naturale, più tardi, si trovano uniti nel libro di storia, così da sembrare quasi una sola famiglia, hanno percorso, viventi, strade diverse e ben difficilmente avranno pensato che più tardi sarebbero stati riuniti sotto una denominazione comune.

Ma è cosa invece ben diversa quando artisti o scrittori si riuniscono scientemente e a bella posta, e fondano una scuola estetica come si fonderebbe un banco di sensali: con un titolo per cui, dove possibile, si invoca la protezione della legge, con statuti, mezzi di esercizio in comune, ecc. Ciò potrebbe essere una speculazione ordinaria, invece è una malattia.⁵

Si tratta di una transizione imponente, veloce, incalzante, una soglia tra un passato oscuro e un futuro incerto, che non può non riflettersi nella personalità di chi per scelta, o per destino, si permea di ciò che lo circonda, facendosene portavoce: il poeta, lo scrittore, l'artista.

Nell'ambiguità del crepuscolo, albe e tramonti tendono a sovrapporsi e la rigenerazione si allontana [...]. È soprattutto un infittirsi di nebbie che, impigliate nei punti di passaggio tra un secolo e l'altro, impediscono il diffondersi naturale di una nuova luce d'alba.⁶

⁵ Ivi, pp. 55 - 56.

⁶ S. ACOCELLA, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori editore, 2012, p. 37.

Culturalmente si assiste al tramonto del positivismo, a cui rispondono nuovi slanci filosofici (vedi Friedrich Nietzsche, Henri Bergson ecc.), mentre Einstein irrompe nel 1905 con la teoria della relatività, che mette in discussione non soltanto i fondamenti della fisica classica, ma anche quelli della scienza tradizionale: la distinzione fra materia ed energia, il carattere assoluto di spazio e tempo; ancora Sigmund Freud, fondatore della psicoanalisi, cavalca l'indagine dell'oltre, avventurandosi nell'inconscio e aprendo una strada che catalizzerà l'attenzione, il trasporto e la passione di numerosissimi studiosi nei decenni a venire. Il collasso dell'antropocentrismo positivista lascia spazio al dubbio, alla ricerca di nuove risposte per le nuove domande dell'uomo moderno. E se da un lato la fede è stata abbandonata, dall'altra la scienza e le sue scoperte non sono ancora esaustive per chiarificare le incertezze. Si fanno quindi strada il misticismo e lo spiritismo. Lo spiritismo si diffonde come idea di immortalità dell'anima. Tra il mondo dei vivi e quello degli spiriti è possibile creare un collegamento: il medium, individuo dotato di particolari capacità medianiche, è il ponte tra i fenomeni paranormali e chi li vuole esperire. Fenomeni che possono essere fisici, come rumori, percosse, suoni, oppure psichici, quindi la scrittura automatica, apparizioni, o visioni. In Inghilterra viene fondata nel 1882 la *Society for Psychical Research*, che si propone di raccogliere con rigore scientifico gli avvenimenti medianici dell'epoca. L'interesse è vivo anche in Francia ed Inghilterra, andando ad intersecarsi fittamente con la medicina e i suoi studi. Federica Adriano, nel suo *La narrativa tra psicopatologia e paranormale*, osserva come:

Dagli anni Ottanta del sec. XIX la medicina aveva dovuto confrontarsi con un esoterismo diffuso, che si manifestava soprattutto sotto forma di spiritismo. Di fronte ai fenomeni medianici non pochi tra gli scienziati erano disposti ad ammettere l'esistenza d'imperscrutabili potenzialità della psiche e di un'arcana forza superiore che agirebbe sull'uomo. [...] Per tutto il sec. XIX si osservarono casi di doppia personalità che inizialmente venivano considerati come fenomeni rari o leggendari. Intorno al 1840 l'analisi delle personalità multiple aveva iniziato a farsi più obiettiva, e verso il 1880 divenne oggetto di frequenti dibattiti tra psichiatri e filosofi, nel corso dei

quali il fenomeno della possessione poteva venir considerato come una variante dello sdoppiamento della personalità.⁷

Oltre a catalizzare l'attenzione, insomma, questi fenomeni turbano e attirano l'interesse sperimentatore di personalità autorevoli, che si approcciano con curiosità scientifica, nel tastare un terreno ancora ignoto allo sguardo dell'uomo. Anche in Italia, l'interesse per i fenomeni medianici trova immediatamente un terreno fertile, catalizzando l'interesse di numerosi studiosi, tra cui Lombroso. Costui ha modo, dal 1891, di confrontarsi con le sedute spiritiche tenute dalla medium Eusapia Palladino, fatto che lo conduce a rivisitare di molto le vecchie posizioni antagonistiche nei confronti dello spiritismo, accreditandone i fenomeni. Sia in campo occultista che scientifico resta tuttavia il fatto che, come una voragine, si è spalancata la curiosità e la ricerca sul tema dell'inconscio, diventando il centro del dibattito filosofico, scientifico e culturale. Gaetano Negri, altro autore fondamentale per il bagaglio culturale di Pirandello, osserva questo fenomeno con attenzione, influenzandone in larga parte anche l'approccio.

In questa fine di secolo, l'umanità si trova in una condizione di spirito che è forse la più strana di tutte quelle per cui ha dovuto passare [...] ed è insieme terribilmente oscura. [...] L'energico fermento di pensiero [...] ha sprigionate nuove aspirazioni, nuovi desideri, nuovi sentimenti, ha scomposto tutto l'organismo morale preesistente, e ha creato un mondo nel quale si ha, ad ogni istante, la sensazione acuta dell'instabilità [...]. Durante un secolo, la scienza e la critica si gittarono, con lena crescente, alla distruzione del patrimonio morale e religioso dell'umanità. Ad ogni vittoria, ad ogni passo che si moveva avanti [...] era un grido di letizia e di trionfo, e pareva che, finito il combattimento, l'umanità avrebbe trovata la pace e il paradiso in terra. Ebbene, il secolo sta per finire, ed ecco che ci accorgiamo che tutta quella distruzione non ha giovato, in nulla, alla felicità umana.⁸

⁷ F. ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale*, Pisa, edizioni ETS, 2014, p. 38.

⁸ G. NEGRI, *Segni dei tempi, profili e bozzetti letterari* [1893], Milano, Ulrico Hopeli editore, 1903, pp. 169-171.

Quella che emerge in Negri è una consapevolezza storica forte del momento vissuto nel passaggio tra i due secoli. Ma è anche una consapevolezza forte delle cause che hanno condotto alla dilacerazione della modernità: dai lumi in poi, la razionalità si vuole madre di ogni prospettiva e la scienza criterio insindacabile e rigido con cui osservare il mondo. Ma ogni scoperta, ogni novità, non ha fatto altro che aprire nuove voragini, nuova fame, nuovi dubbi, a cui essa non è ancora in grado di rispondere. In questa condizione, le vittime mietute lungo il cammino dalla scienza, sono valse a nulla. Se il rigore scientifico è il padre dell'uomo, e la fede la madre, l'uomo allora è stato reso orfano di madre, mentre il padre è assente perché a lavoro per capire come contentare il figlio. Un uomo moderno orfano, insomma, e abbandonato a se stesso. Pirandello esprime questa condizione lacerata citando nel suo saggio *Arte e coscienza d'oggi* le parole di Tolstoj:

Perdetti assai presto la fede. Vissi a lungo come tutti gli altri, della vanità della vita. Scrisi libri e insegnai, come gli altri, ciò che non sapevo. Poi l'ignoto incominciò a impormi vieppiù terribilmente: svela il mio mistero, o t'anniento. Alla mia domanda costante, l'unica che abbia un significato: a quale scopo vivo io? la scienza mi porse risposte che m'insegnavano tutt'altra cosa, e mi lasciavano indifferente. La scienza mi disse soltanto: La vita è un male privo di senso. Volevo uccidermi.⁹

Questo piccolo passo manifesta chiaramente il livello di confusione e disperazione. La posizione mediana tra le tendenze scientifiche e quelle spirituali e il conseguente stato di spaesamento e incapacità di azione.

Uno stato di non ritorno, poiché come sostiene Negri:

La verità è che le religioni positive non sono che rappresentazioni simboliche di una realtà che ignoriamo. Ora, in questa nostra epoca critica, non è possibile uscire da un simbolo per crearne un altro, per quanto attenuato. Chi esce dal simbolo deve rassegnarsi a restarne senza, in faccia alla nuda verità od anche alla nuda ignoranza.¹⁰

⁹ L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi*, in *L'umorismo e altri saggi*, Firenze, Giunti editore, 1994, pp. 231- 232.

¹⁰ G. NEGRI, *Segni dei tempi, profili e bozzetti letterari...*, p. 204.

«Nordau si affaccia sulla fine del secolo come sull'orlo di un abisso, circondato dalla luce ambivalente del crepuscolo, tanto pacata dal nero della notte che la sua conversione in alba si proietta verso futuri remoti, non più scientificamente prevedibili»,¹¹ osserva il concetto di *fin de siècle*, nato in Francia, come presa di coscienza marcata del tramonto di un'epoca e l'inizio di una nuova.

L'umanità civilizzata è stata colta all'improvviso dalle sue stesse scoperte, dai suoi progressi. [...] Da un giorno all'altro, senza preparazione, all'improvviso, dovettero cambiare il comodo e lento passo dell'esistenza di allora con il passo di carica della vita moderna, ma non avendo né cuore né polmoni. [...] Questo l'affaticò, la rese esausta: un tale sfinimento, una tale spossatezza si manifestano nella prima generazione, come acquisite, e nella seconda come isterismo ereditario delle masse. Le nuove scuole estetiche e il loro successo sono una forma di questa isteria delle masse.¹²

Ciò che in prima battuta aveva stancato, affaticato e annichilito i popoli della transizione da un secolo all'altro, diventa dunque, secondo Nordau, quasi un bagaglio genetico per i figli di quella stessa generazione, dando così vita, inevitabilmente, a un nuovo sistema sociale, artistico ecc. degenerato. È un periodo di tramonti: i crepuscoli sono gli unici spazi in cui l'uomo muove i propri passi. In cui, più propriamente, fluttua, diviso tra un cerino che sta per spegnersi e una luce elettrica troppo fioca per illuminare, fino in fondo, le profondità degli abissi. Lo stesso Gaetano Negri sostiene:

Il progresso incontestabile dello spirito umano, pel quale noi andiamo acquistando una conoscenza sempre più larga e più precisa dei fenomeni dell'universo, ci facciamo signori delle forze della natura, affiniamo [...] la sensibilità della nostra coscienza a null'altro adduce che a rendere sempre più incomprensibile il perché di quelle cose che noi così sapientemente scrutiamo. Noi veniamo a conoscere ogni giorno più a fondo l'universo, ma, il perché dell'universo, non lo vediamo più.¹³

¹¹ S. ACOCELLA, *Effetto Nordau...*, p. 125.

¹² M. NORDAU, *Degenerazione...*, p. 70.

¹³ G. NEGRI, *Segni dei tempi, profili e bozzetti letterari...*, p. 133.

Paradossale, ma tremendamente vero: più in fondo e scientificamente si va a conoscere quelli che sono i meccanismi razionali, logici, esperibili, più si studia un dato fenomeno, tanto più nel suo panorama completo, si scorda e non si riesce ad esprimere quello che è il perché, della sua esistenza. Si conosce a menadito il percorso, ma non si comprende l'origine, né la meta. Si sta, in un cammino di mezzo, dove le ombre proiettate sono più chiare degli oggetti in luce, e dove lo spazio per le congetture è ampio. L'incertezza, una soglia dove tutto può essere e dove niente è escluso.

Il volto notturno della vita è percepito come il rovesciamento di quello diurno dell'evoluzione naturale: è nel buio, dove il progresso non giunge, che riemergono gli atavismi e le figure della degenerazione rivolte all'indietro.

Nel suo procedere controcorrente, la letteratura della modernità condannata da Nordau, come una rete a strascico, raccogli i disadattati, gli inetti, i visionari, tutti coloro che, disorientati nella luce del giorno, aspettano l'oscurità per aprire gli occhi. Allenati dalle ombre lunghe del crepuscolo, si muovono meglio lungo la nuova frontiera della notte.¹⁴

Le persone, perse in questo labirinto di informazioni, nozioni e conoscenze insufficienti per la pace dell'anima, si allontanano dal lume della ragione, dalla scienza, andando a ritrovare se stesse nel buio di concezioni passate, o nel buio del silenzio assoluto, dove nulla arriva, nulla è richiesto e nulla è dovuto. L'isteria è il male di quest'epoca, ed oltre alle indagini di ambito scientifico si infiltra naturalmente nelle parole e nelle visioni dei suoi artisti. È proprio verso la fine del XIX che questa patologia catalizza gli studi e le attenzioni della psichiatria. La sua etimologia, richiamante l'utero (dal greco *hustericòs*), è probabilmente il più antico degli elementi che inizialmente la faceva associare al genere femminile, come mera nevrosi sessuale, significato perduto mano a mano. Abbastanza diffuso e condiviso è, piuttosto, il fattore ereditario della malattia, nonché le condizioni di vita stressante, dolorosa e degradata come scatenante. L'isteria, riconosciuta anche come un fenomeno diffuso nel sesso maschile, è stata presa in esame, tra gli altri, da studiosi come Freud, Paul Richer e

¹⁴ S. ACOCELLA, *Effetto Nordau...*, p. 40.

Charcot. Secondo gli ultimi due, ogni attacco sarebbe scandito e segnalato dalla perdita di coscienza e sarebbe caratterizzato da quattro fasi:

- Il periodo epilettoide, caratterizzato da convulsioni, circonduzioni degli arti superiori e inferiori, rigonfiamento del collo, rotazione dei globi oculari, distorsione del volto, profusione della lingua. [...]
- il periodo del “clownismo”, caratterizzato da contorsioni, ampi movimenti, sovente preceduti o inframezzati da grida involontarie ed esagerato dispendio di forza muscolare.[...]
- Il periodo degli atteggiamenti passionali, caratterizzato da allucinazioni con visione di scene tristi e/o gioiose.
- Il periodo terminale, in cui torna parzialmente la coscienza e per un po' il malato è in preda al delirio. [...]

Era un dato acquisito da tempo che letargia, catalessi ed estasi fossero fenomeni frequenti negli isterici. [...] Inoltre vennero scoperti parecchi casi di personalità multiple nei pazienti isterici, e si osservò che sovente un accesso di letargia o un'altra condizione magnetica precedeva lo slittamento da una personalità all'altra.¹⁵

In merito al rapporto tra isteria e personalità multiple è di estrema importanza Alfred Binet, psicologo empirista, un autore fondamentale per lo sviluppo delle posizioni di Pirandello. Oltre che medico attivo al manicomio della Salpêtrière, nel 1893 sostituisce Charcot nella direzione del Laboratorio di psicologia fisiologica alla Sorbonne. Egli applica una classificazione precisa alle possibilità di alterazione della personalità:

1. Personalità multiple simultanee. Hanno caratteristiche distinte ma sono capaci di manifestarsi insieme e contemporaneamente. [...]
2. Personalità multiple successive. Possono essere mutuamente consapevoli oppure amnestiche. Il primo tipo è molto raro; nel secondo, l'una personalità ignora l'esistenza dell'altra. C'è poi un ultimo caso, il più frequente, quello delle personalità multiple successive amnestiche in una sola direzione, che si verifica quando soltanto una delle due personalità è consapevole dell'altra. [...]
3. Raggruppamenti di personalità. Nel corso del tempo, man mano che procedevano gli studi, gli scienziati compresero che dalla psiche umana

¹⁵ F. ADRIANO, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale...*, pp. 45 - 46.

possono affiorare e differenziarsi interi gruppi di personalità secondarie.¹⁶

In *Alterazioni della personalità*, Binet affronta, sviscera e raccoglie studi ed esperienze dirette su questo argomento. Osserva la formazione di coscienze e personalità multiple, mostrando come:

si distinguono le une dalle altre per due fatti principali, il carattere e la memoria; questi sono segni che permettono di dire che ci sono in un individuo, a un momento dato, due, tre personalità, o anche un numero molto maggiore.¹⁷

Ancora Gaetano Negri, ripercorre gli studi di Binet, rendendoli terreno fertile per le proprie riflessioni in *Segni dei tempi*:

Ciò che noi chiamiamo il nostro spirito non è che un gruppo di avvenimenti interni estremamente numerosi e vari; l'unità del nostro essere psichico non deve esser cercata che nella sintesi, nel *coordinamento* di tutti quegli avvenimenti.¹⁸

E ancora:

due personalità coesistono e agiscono contemporaneamente nel medesimo individuo, rimanendo affatto separate, anzi estranee l'una all'altra.¹⁹

Da questa breve e iniziale istantanea, emerge come l'umanità a cavallo di questi due secoli sia fragile, curiosa fino all'azzardo e cammini su sentieri nuovi pur avvertendo profondamente la *crisi*, che come un tarlo ne affligge l'anima.

Pirandello esprime bene questa condizione in *Arte e coscienza d'oggi*:

¹⁶ Ivi, pp. 65 - 66.

¹⁷ A. BINET, *Le alterazioni della personalità* [1892], Roma, Giovanni Fioriti editore, 2011, p. 216.

¹⁸ G. NEGRI, *Segni dei tempi, profili e bozzetti letterari...*, p. 353.

¹⁹ Ivi, p. 356.

Nei cervelli e nelle coscienze regna una straordinaria confusione. In questo specchio interiore si riflettono le più disparate figure, tutte però in iscomposte attitudini; come gravate da some insopportabili, e ciascuna consiglia diversamente. A chi dare ascolto, a chi appigliarsi? [...] Simuliamo con certa boria discreta indifferenza per tutto ciò che non sappiamo, e che pure in fondo vorremo sapere, e ci sentiamo come smarriti, anzi perduti in un cieco, immenso labirinto, circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile [...] Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile. I termini astratti han perduto il loro valore [...] Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata [...] Aspettiamo, e invano, pur troppo! che sorga finalmente qualcuno ad annunziarci il *verbo nuovo*. [...] un'altra espressione dell'inanismo contemporaneo, che ha per segni caratteristici egoismo, spossatezza morale, mancanza di coraggio di fronte alle avversità, pessimismo, nausea, disgusto di sé stessi [...] in un concetto di determinismo fatale.²⁰

Con nitidezza è espresso lo smarrimento. L'uomo è al centro di una rete di incertezze da cui è sbalottato. Posa i suoi occhi su modelli, idee, sensazioni, ma ognuno pronto a decadere, o a mutare da un momento all'altro. La compattezza, la sicurezza di sé è labile, vacilla. L'uomo è perso in un labirinto, in cui non trova il capo del filo. O meglio: ci sono svariati fili, ognuno pare quello giusto da seguire per liberarsi e raggiungere la luce, ritrovando la "retta via". Ma la scelta, già di per sé difficile, è per di più tradita dal fatto che ogni filo, fino a prima percepito come ancora di salvezza, seguito nella speranza della libertà, conduce inevitabilmente a un vicolo cieco, una strada chiusa. Questa disillusione costante, rende l'uomo moderno svogliato, incapace di muoversi, fermo, in attesa di qualcosa che sia in grado di mutare quella condizione di malessere; un attesa di qualcuno: si aspetta un profeta, un genio capace di illuminare la strada e restituire la vita al degenerato. Ma questa attesa pone in una condizione di immobilismo deterministico e fatalista per cui si attende un avvento, che è anch'esso, altrettanto e forse ancora di più una vana illusione destinata a infrangersi contro le barriere della realtà. Secondo Gaetano Negri «Il progresso nell'intelligenza è certo grandissimo e indiscutibile» ma «la felicità dell'uomo non consiste nella potenza dei mezzi di cui dispone o nella larghezza di ciò che egli sa, consiste, bensì, nella pace

²⁰ L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi...*, pp. 240-241.

dell'anima».²¹ Una pace agognata, ricercata, studiata, ma che non si riesce effettivamente a scovare. Come trovarla in effetti? La scienza? La fede? L'occulto? Ognuna di queste strade, come abbiamo visto, pare portare in maniera diversa su binari incapaci di soddisfare la ricerca di quiete dell'essere umano.

I.2. Pirandello e la crisi

Luigi Pirandello è perfettamente immerso nel suo tempo, ha ben chiaro il concetto di 'crisi', e su di essa fonda la propria poetica, facendosi non solo testimone delle proprie idee, ma anche veicolo prezioso per il dibattito culturale dell'epoca. Secondo l'autore la crisi è in primo luogo il 'momento storico' in cui la caduta delle vecchie norme non è stata ancora sopperita dal subentrare delle nuove; manca un ideale, un punto fermo, si vaga in un limbo tra angoscia e inquietudine, in un'incertezza che rende l'azione fine a se stessa e insignificante. Gaetano Negri, esprime perfettamente la concezione storica della crisi; riportando le sue parole:

Non v'ha dunque, alcun modo d'uscita. Tutti quelli che la ragione va escogitando son fallaci o inefficaci del tutto sull'anima dell'uomo. La scienza è impotente a sciogliere il problema; essa riesce, bensì, ad annullare le spiegazioni che la fantasia ed il sentimento avevan create e rivestite come forme delle religioni positive, ma a sostituire, a queste spiegazioni distrutte, una spiegazione nuova e sufficiente essa non riesce affatto [...]. La scienza ha sradicato dall'anima umana tutti i fiori metafisici che vi crescevano rigogliosi, ma, con le radici di quei fiori ha divelto anche il terreno da cui rampollavano, e così avviene che, nell'uomo moderno, nessuna metafisica più non attecchisce.²²

La scienza si è resa in un certo modo colpevole di aver sradicato delle illusioni vane, ma confortevoli, senza fornire una risposta alle domande dell'uomo moderno, rimaste lì, e lui, sprovvisto di un appiglio e incapace di rifugiarsi nei vecchi sistemi

²¹ G. NEGRI, *Segni dei tempi, profili e bozzetti letterari...*, pp. 138-139.

²² Ivi, pp. 141-143.

scardinati dal positivismo, abbandonato al dubbio. La scienza ha distrutto un sistema che con la sua indagine sapeva sbagliato, senza però saper replicare con un'alternativa valida ed esaustiva. Non solo: la disillusione portata dal diniego è tale da non poter permettere un ritorno alle origini di pensiero puramente metafisico. Come abbagliato dalla luce del lampione di città, l'uomo ha dimenticato come accendere un fuoco.

In *Arte e coscienza d'oggi* Pirandello sostiene che:

La coscienza moderna dà l'immagine d'un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or triste or minacciose, d'una battaglia notturna, d'una mischia disperata, in cui s'agitino per un momento e subito scompajono, per riapparirne delle altre, mille bandiere, in cui le parti avversarie si sian confuse e mischiate, e ognuno lotti per sé [...]. È in lei un continuo cozzo di voci discordi, un'agitazione continua. Mi par che tutto in lei tremi e tentenni. Che avverrà domani?²³

Emerge in queste parole un forte senso di alienazione, come se le scelte, i pensieri e le azioni compiute da ognuno non fossero dipendenti da sé, ma determinate da fattori esterni che condizionano e alterano l'individuo. Trascinati e in balia degli eventi, delle persone che ci circondano e dei tempi vissuti, l'autonomia e la spontaneità sembrano ridotte a un modo d'essere comune, una moda, un carattere prefissato a cui attenersi. Non solo, altro aspetto che emerge è la vanità delle azioni di cui non si considera il valore, né si vede la necessità. Così, presi dalla velocità, si agisce senza pensare, come un automatismo sociale per cui è lecito fare quella o quell'altra cosa, ma senza che sia chiaro esattamente perché la si faccia. Ma la crisi è anche, e soprattutto una «condizione assoluta»,²⁴ proveniente dalla «dilacerazione perenne nella condizione umana tesa fra l'autoinganno e l'insoddisfazione».²⁵ Questo è ben espresso nel saggio di Pirandello, *Rinunzia*:

Noi siamo rimasti nel mistero e senza Dio, voglio dir, senza guida.
Abbiamo, negando, distrutto; e quindi dichiarato la nostra impotenza di

²³ L. PIRANDELLO, *Arte e coscienza d'oggi...*, p. 246.

²⁴ C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia editore, 1985, p. 19.

²⁵ Ivi, p. 20.

affermare, rinunciando a quel problema che è in fondo della più alta importanza per noi. [...] E ora noi, nella nostra cecità, ci lasciamo trascinare a vivere dalla natura stessa, dall'ambiente, dall'innato costume e chi sa da quanti pregiudizi per imitazione altrui o per insindacata abitudine, da forze non riflesse mai su la coscienza e impolverate, da catene, di cui non si siano contati gli anelli né si sia finora sentito il peso, commettendo atti, dicendo parole, di cui non si considera il valore né si vede la necessità; [...] E perciò, di fronte alla suprema rinunzia, i cresciuti comodi della vita, la maggior libertà, i tesori dell'arte, le nuove scoperte della scienza più non ci commuovono, né ci soddisfano né ci appagano.²⁶

Non si parla solo del passaggio da un sistema a un altro, della transizione tra secoli; ma di una condizione costante, insita nell'animo umano: l'oppressione dei vincoli sociali, la difficoltà comunicativa, l'azione vuota e fine a se stessa, la relatività, e il diverbio irrisolto fra scienza e fede. La vacuità, intesa come assenza di senso nell'azione, nel pensiero, nelle cose, dà come risultato una triste e profonda indifferenza verso il mondo. Qualsiasi cosa non è abbastanza, in questo stato, per gioire pienamente. In risposta a tale condizione si dipanano due stati di realtà: la 'consapevolezza', di chi prende atto dell'innovazione e delle sue conseguenze e l'"inconsapevolezza", che nei vecchi sistemi, per quanto illusori tiene ancorati alla vita. Il dibattito continuo tra scienza e fede, tra sentimento e ragione, la gru che vola senza fermarsi, e il gallo che non se ne cura, la deride e sta nel fango, come Pirandello sostiene nella lettera a Lina del 10 Dicembre 1887²⁷. Come poter giudicare una o l'altra scelta? Chi può dire veramente che a sbagliare sia la gru piuttosto che il gallo? Il dualismo tra consapevolezza e inconsapevolezza si fa ancora più complesso quando con la prima va a coincidere la morte, l'arresto della vita, mentre con la seconda la vita stessa. Questo partendo dall'assunto che la vita non si possa porre davanti agli occhi come un oggetto di studio, ma vada vissuta con le proprie gambe, con il proprio fiato. Perché studiare la vita equivale a tutti gli effetti a fermarla: per studiare qualcosa non si può goderne, devi portare la tua attenzione ed estraniare il coinvolgimento rispetto ad essa, per averne un'analisi obiettiva e chiara.

²⁶ L. PIRANDELLO, *Rinunzia*, in *L'umorismo e altri saggi...*, p. 254.

²⁷ Cfr. C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello...*, p. 21.

Dunque come si può vivere se si studia la vita? La consapevolezza, paradossalmente consiste in un'estraniamento da essa, quasi si uscisse dal corpo e ci si perdesse in mari di riflessioni, possibilità, vagliando sistemi opportuni e sistemi errati, valutando il bene e il male. Quando la vita, è semplicemente vita e più che tale non può pretendersi. Pirandello cerca di trovare varie soluzioni a questo dilemma: una soluzione che immagina nelle sue prime opere è quella di naufragare negli affetti umani. O ancora la possibilità di restare in vita e preservarsi nel bello e nell'arte; «se ci si avvicina a un baratro, come quello che sembra aprirsi tra due secoli, è, infatti, l'opera d'arte l'unico «barlume» capace di penetrare dentro «l'oscurità dell'avvenire»: diventa una fonte di conoscenza superiore a qualsiasi sapere»²⁸ perché:

Nella distanza sempre maggiore tra soggetto e cose, nell'eclissi della verità che disorienta anche chi resta fedele al metodo scientifico, il mondo di carta si offre come un terreno alternativo, dove il bisogno di illusioni può attecchire e diffondersi, soprattutto se raggiunge il fondo rimosso della mente.²⁹

L'arte si fa dunque un luogo ospitale, dove raccogliersi e trovare le risposte nei confini di un mondo creato dalla mente dall'autore. Autore che si fa Dio, autore che trova le risposte fornendole alle proprie vicende, ai propri personaggi, alla propria storia su carta. Ancora una soluzione possibile è l'evasione nel mondo dei sogni, mentre, tra le ultime posizioni di Pirandello, figura l'abbandono nel «sentimento mistico-panteistico della natura, confondendosi con le cose»,³⁰ sentimento perfettamente riscontrabile nella sua opera incompiuta, *I giganti della montagna*. La condizione della 'consapevolezza' è un biglietto di sola andata: una volta presa coscienza di un determinato stato di cose, infatti, è impossibile tornare indietro. Quando una tale certezza cattura gli occhi di chi la prova, diventa impossibile negare, è impossibile fare ritorno nel fango e dirsi gallo dopo aver tanto volato.

²⁸ S. ACOCELLA, *Effetto Nordau...*, p. 94.

²⁹ Ivi, p. 84.

³⁰ C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello...*, p. 25.

Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire.³¹

La condizione della 'inconsapevolezza', d'altro canto, vede ogni ideale drasticamente illusorio e sempre vanificato. Infatti, oltre al patire costantemente l'illusione, ogni azione è portata verso un inevitabile fallimento, sgretolandosi nella disillusione delle proprie idee, dei propri sentimenti e delle proprie ambizioni. Questo accade perché, in realtà, tale condizione è creata spontaneamente e non si identifica col mondo oggettivo, ma come un'interpretazione errata dello stesso. È il nostro sentimento che attribuisce significati mutevoli e arbitrari (come esso stesso è mutevole e arbitrario) alle cose, andando a scontrarsi con la variabilità della realtà. È il sentimento della vita, il sentirsi vivere che porta l'uomo ad idealizzare, tramite la logica, la realtà che lo circonda.

Il cervello pompa con essa i sentimenti dal cuore, e ne cava idee. Attraverso il filtro, il sentimento lascia quanto ha in sé di caldo, di torbido: si refrigera, si purifica, si i-de-a-liz-za. Un povero sentimento, così, destato da un caso particolare, da una contingenza qualsiasi, spesso dolorosa, pompato e filtrato dal cervello per mezzo di quella macchinetta, diviene idea astratta generale; e che ne segue? Ne segue che non dobbiamo affliggerci solo di quel caso particolare, di quella contingenza passeggera; ma dobbiamo anche attossicarci la vita con l'estratto concentrato, col sublimato corrosivo della deduzione logica.³²

L'astrazione stabilizza ciò che è fluido, rende assoluto ciò che è relativo, e in quest'immagine, che osserviamo come guida per il giusto vivere, ci fossilizziamo, osservando noi stessi e le cose attraverso il filtro dell'idea. Oswald Spengler, filosofo,

³¹ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *L'umorismo e altri saggi...*, p. 140.

³² Ivi, p. 142.

storico e scrittore Tedesco, esprime alla perfezione questo concetto, nel testo che lo consacra al successo, *Il tramonto dell'Occidente*:

La parola, che in origine era stata il nome di una cosa vista, diviene insensibilmente la sigla di un ente intellettuale, del «concetto». [...] in una parola nessuno capisce proprio la stessa cosa di un altro. Pur tuttavia il comprendersi è possibile grazie alla stessa lingua e alla comune visione del mondo che con essa gli uomini assimilano e che sta alla base del loro vivere ed agire, in tal guisa, che il semplice suono delle parole basta per risvegliare immagini consimili. È quindi una intelligenza tratta, «as-tratta», dal mondo della vista per mezzo di suoni verbali [...]. *L'intelligenza tratta dalla sensazione si chiama pensiero*. Il pensiero introduce per sempre una scissione nell'essere desto umano.³³

In sostanza, la parola diventa un catalizzatore di immagini, referente ai sensi. Uno strumento condiviso da gruppi di persone appartenenti a una stessa cultura, al fine di comprendersi. Perciò si tratta di una intelligenza percepita, tratta dal mondo che viviamo attraverso suoni, che custodiscono in sé un riferimento simbolico e di immagine ad oggetti, situazioni, azioni ecc.

Il pensiero astratto consiste nell'uso di una compagine finita di parole nel cui schema vien rinserrato il contenuto infinito della vita. I concetti uccidono l'essere e falsano l'essere desto. Ciò si realizza con le teorie, in quanto in esse come reale vien considerato solo ciò che è oggetto di conoscenza, mentre la realtà di fatto la si riduce ad una apparenza o ad una illusione dei sensi.³⁴

L'associazione di queste parole, rischia di soppiantare la vita vissuta, allontanando l'esperienza e la percezione reale delle cose, isolandola nel concetto astratto che di essa si utilizza per rappresentarla. In sostanza si ha una scissione tra quello che è un mondo tangibile e quello che è un mondo ideale, col rischio che il secondo prevalga sul primo.

³³ O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente* [1918], Milano, Longanesi & C, 1957, pp. 684 - 685.

³⁴ Ivi, pp. 884 - 885.

L'antitesi fra vita e pensiero vien continuamente confusa con quella fra il pensare sulla vita e il pensare sul pensiero. Tutti i riformisti, i preti e i filosofi sono unanimi nel ritenere che la vita abbia a che fare con un'attività riflessiva rigorosa, mentre la vita del mondo continua il suo corso, non curandosi di ciò che si pensa su di essa.³⁵

Ciò che però rimane un dato di fatto, è che la vita continua e il treno procede sul suo percorso, per quanto ci si sforzi, o ci immobilizzi a ragionare su di essa.

L'elemento cosmico e vegetativo, l'essere che obbedisce al destino, il sangue, il sesso conservano tuttavia l'antico potere. Essi *sono* la vita. Il resto deve solo servire alla vita. [...] L'essere può fare a meno dell'essere d'esso e la vita può fare a meno dell'intelletto: non viceversa.³⁶

Si tratta di un rapporto per cui l'astrazione dovrebbe risultare un prolungamento utile per concepire il mondo, comunicare e rapportarsi tra individui. Non un limite, o un'idealizzazione illusoria di quella che è la realtà, relegandola in un'immagine, in un concetto, o, peggio ancora, in una semplice parola. Molto spesso ciò che viviamo, quello che diciamo, che scriviamo e sentiamo non è dunque la realtà, ma una proiezione realizzata dall'idea che noi abbiamo di quella data cosa. Indossiamo un paio di occhiali attraverso cui vediamo il mondo. Abbiamo così tante possibilità di interfacciarci con realtà che altrimenti ci sarebbero ignote, di cui, senza averle esperite direttamente, abbiamo comunque un'idea; perché ne abbiamo letto, perché ne abbiamo sentito parlare. E questo accade nelle piccole come nelle grandi cose. Con le persone e con gli eventi, con i fatti e con i concetti.

Refrigerazione, corrosione, aridità sono altrettante metafore del potere devastante della logica, con la quale «molti disgraziati» credono di uscire dalla prigionia del contingente e vanno incontro alla spersonalizzazione

³⁵ Ivi, p. 697.

³⁶ Ivi, p. 687.

dell'universale astratto. La «macchinetta», in questo senso, è immagine adeguata dell'impersonalità, della fredda astrazione, dell'assenza di vita.³⁷

Le precedenti parole di Elio Gioanola ben mostrano la freddezza e l'impersonalità limitante dello strumento logico. Con esso infatti la vita è:

ridotta a rappresentazione, a *spectaculum* per uno *spectator* giudicante dallo scranno di un'eternità assoluta, è in sostanza, secondo una delle immagini più consuete dello scrittore, [...] la vita vista vivere, tanto nel senso che, chi si è visto vivere, «si irrigidisce», quanto nel senso che, chi vede vivere, irrigidisce gli oggetti in «manichini». Il soggetto ridotto a pura logica è un soggetto condannato a 'vedere' [...]. Logica e sguardo sono dunque funzioni della depersonalizzazione schizoide: capire e vedere sono lo stesso che allontanarsi nello «spazio della notte», là dove la coscienza d'esistere è appesa al filo dell'ininterrotta vigilanza.³⁸

Lo sguardo irrigidisce l'oggetto, pietrifica, come Medusa, fissandolo in una condizione di immutabilità. La presunzione di sapere già, attraverso la nostra deduzione logica, ci rende vedenti e ciechi al contempo, limita le nostre esperienze e il desiderio di esse, relegando l'uomo e la sua vita nell'immagine che ha di essa. Un surrogato fatto di connessioni neurali, un mondo fittizio. Tutto questo può ben spiegarsi e raccogliersi nella 'filosofia del lanternino' che emerge, tra le altre opere, nei saggi sull'*Umorismo*, da cui traggio integralmente un passo estremamente suggestivo:

Gli antichi favoleggiarono che Prometeo rapì una favilla al sole per farne dono agli uomini. Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometèa favoleggiata. Essa ci fa vedere sperduti su la terra; essa proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se la favilla non fosse accesa in noi; ombra che noi però dobbiamo purtroppo creder vera, fintanto che quella ci si mantiene viva in petto. Spenta alla fine dal soffio della morte, ci accoglierà davvero quell'ombra fittizia, ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della ragione umana? Tutta quell'ombra, l'enorme mistero, che

³⁷ E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia*, Milano, editoriale Jaca book, 1997, p. 100.

³⁸ Ivi, pp. 102 - 103.

tanti e tanti filosofi hanno invano speculato e che ora la scienza pur rinunciando all'indagine di esso, non esclude, non sarà forse un inganno come un altro, un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? Se tutto questo mistero, in somma, non esistesse fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo della vita? Se la morte fosse soltanto il soffio che spegne in noi questo sentimento penoso, pauroso, perché limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia oltre il breve ambito dello scarso lume che ci proiettiamo attorno [...]? Forse abbiamo sempre vissuto, sempre vivremo con l'universo; anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo; non lo sappiamo, non lo vediamo, perché purtroppo quella favilla che Prometeo ci volle donare ci fa vedere soltanto quel poco a cui essa arriva.³⁹

Ho potuto ritrovare questa immagine del lanternino, per quanto espressa diversamente e in forma embrionale rispetto a Pirandello, anche negli scritti di Gaetano Negri, ennesima riprova di quanto la contaminazione sia stata elevata nel rapporto con questo autore. Riporto integralmente anche questo passo per dare chiara immagine delle corrispondenze sia di significato che di immagini, per quanto parziali, fornite dal Negri nel suo *Segni dei tempi*:

I bisogni, le aspirazioni dell'anima son rimaste intatte; con questa terribile aggravante che, avendo la ragione disciolte le illusioni che prima l'acquietavano, l'uomo è rimasto a brancolar nel buio, senza guida e senza appoggio. L'uomo possedeva una lampada che lo illuminava nel cammino della vita, e che egli chiamava il sole delle verità. La scienza ha voluto dimostrargli che non era, niente affatto, un sole, ma un lucignolo ardente in un olio non sempre purissimo, e per dimostrarglielo meglio ancora, ci ha soffiato su e l'ha spento. E siccome l'uomo s'è lamentato di non vederci più, essa ha cercato di accendergli un altro lucignolo, ma per quanti sforzi abbia fatti [...] la scienza non è riuscita ad accenderla.⁴⁰

La differenza sostanziale tra le due teorie è che nel lanternino di Pirandello, il lume, è ciò che effettivamente impedisce di percepire le cose per quello che sono, dandone una percezione illusoria. Nel caso di Negri il lume della metafisica è spento,

³⁹ L. PIRANDELLO, *L'umorismo...*, pp. 142 - 143.

⁴⁰ G. NEGRI, *Segni dei tempi, profili e bozzetti letterari...*, p. 171.

mentre quello della scienza è acceso, ma non riesce a fare abbastanza luce per illuminare. Sta di fatto però che non è in lui, nella sua condizione di luce che sta il limite della conoscenza, ma nel suo essere luce insufficiente, o inadatta. Mentre in Pirandello pare la luce stessa ad essere il motivo di divisione e separazione; è la luce che impedisce di vedere. Che sia dunque il buio la naturale condizione e la luce, posticcia, a creare forme, proiettare ombre, dare una consapevolezza che in realtà è illusione, è coscienza di esistere e non coscienza di essere insieme. Una ‘favilla’ di luce, che però separa e divide, così come la consapevolezza di noi ci fa sentire altro dal resto e il resto, altro da noi. Forse l’uomo è creatura in potenza. Un cielo oscuro su cui posare stelle brillanti, con cui comporre infiniti sistemi possibili.

Anche Spengler, in *Il tramonto dell’Occidente*, osserva come l’uomo e la luce siano indissolubilmente legati; o meglio, l’Io e la luce, e che in quest’associazione, l’invisibile, l’oscuro, siano fonte di terrore e incertezza, ma al contempo di curiosità, poiché fuori dal campo di ciò che i propri sensi e il proprio ‘lanternino’ sono in grado di illuminare.

L’essere desto umano non si esaurisce più in una semplice tensione fra il corpo e l’ambiente. E esso acquista il significato di un vivere *in* un mondo illuminato [...]. «Io» è un concetto che si lega alla luce. A partire da tale punto la vita dell’Io è vita sotto il sole, e la notte ci si presenta come affine alla morte. E qui prende forma una nuova angoscia che riprende in sé ogni altra: l’angoscia per l’invisibile. [...] Il «Dio invisibile» è l’espressione della suprema trascendenza concepita dall’uomo. L’aldilà principia ove finisce il regno della luce; la liberazione è un infrangere l’incantesimo della luce e delle cose reali che essa rivela.⁴¹

Tutto torna, ed è ironico come tale sentimento si ripercuota e si riproponga di cultura in cultura: il mito di Prometeo, nella cristianità con Lucifero, il dispensatore di luce. Entrambi parte della schiera dei ‘puniti’, ma perché? Specie su quest’ultima figura, da adolescente che si avvicinava agli studi della filosofia, riflettevo, osservando l’ambiguità e quello che allora ritenevo un paradosso: colui che per nome è il dispensatore di luce, come può essere il male? Vedevo il paradosso poiché alla luce

⁴¹ O. SPENGLER, *Il tramonto dell’Occidente...*, pp. 682 - 683.

avevo legato il significato del bene. E al buio quello del male. Ma a pensarci, Lucifero, con la propria disobbedienza, aveva affermato l'egoismo, l'individualismo, la frammentazione. Così, dando per vera l'ipotesi del Big Bang, l'esplosione ha "disubbidito" al buio, e a quella singolarità che teneva insieme la vita, ed ora, in espansione, la luce crea materia, stelle e pianeti. Ma l'illusione sta nel fatto che la vita sia materia e che la materia sia vita. Ma la vita è a prescindere, dalla forma, dalla qualità e dal numero. Come dall'uno è scaturita la moltitudine, nella moltitudine è contenuto l'uno.

I.3. Dalla crisi alla frammentazione

La crisi, come abbiamo visto, non può che suscitare una frantumazione. La caduta di vecchi sistemi porta inevitabilmente a una rottura, una divisione: un insieme che si separa darà vita a nuovi gruppi, nuovi gruppi a nuovi seguaci, e così, la scelta, il libero arbitrio distinguerà quello da quell'altro. La frantumazione non investe solo i massimi sistemi, ma è una frantumazione che si riflette sull'individuo e la sua condizione. Nei precedenti paragrafi abbiamo citato alcune posizioni di Alfred Binet, a cui, come vedremo nelle prossime righe, Pirandello si rifà profondamente nel gettare le basi delle proprie teorie.

Il nostro spirito, dunque, consiste di frammenti, o meglio di elementi distinti, più o meno in rapporto fra loro, i quali si possono disgregare e ricomporre in un nuovo aggregamento, così che ne risulti una nuova personalità, che pur fuori della coscienza dell'io normale, ha una sua propria coscienza a parte, indipendente, la quale si manifesta viva e in atto, oscurandosi di vero e proprio sdoppiamento dell'io. Questa seconda personalità, nata dalla scissione degli elementi costitutivi dello spirito, non è soltanto fornita d'una coscienza a parte, ma anche - si noti - d'intelligenza; talché veramente può dirsi che due persone vivono, agiscono a un tempo, ciascuna per proprio conto, nel medesimo individuo. Con gli elementi del nostro io noi possiamo perciò comporre, costruire in noi stessi altre

individualità, altri esseri con propria coscienza, con propria intelligenza, vivi e in atto.⁴²

Si parla dunque di una “coscienza seconda” dotata di una sua propria intelligenza, coesistente in uno stesso individuo, costruita sulla base di frammenti. Questi frammenti sono i singoli elementi scomponibili del nostro carattere, capaci di disgregarsi e formare infinite possibilità di assemblaggio. Provenienti dalle nostre esperienze, dalle inferenze esterne, i frammenti costituiscono il bagaglio che ognuno di noi porta con sé, sulla base del quale si edifica l’identità. Pensandoci, nello stesso vivere sociale, non siamo in noi diversi a seconda dei contesti, delle situazioni e delle persone con cui ci rapportiamo? Questo perché, oltre al proprio ‘flusso di vita’, celato dalle convenzioni che ci siamo stabiliti, pesa nella formazione e nell’espressione del proprio carattere quello che è il parere altrui, o comunque ciò che è socialmente condiviso e accettato per essere parte di un sistema, di un gruppo. Nella società occidentale, così attaccata all’apparenza, l’identità è una parte fondamentale della vita. Un ‘gioco di ruolo’ in cui la nostra storia, il nostro nome, le nostre origini prefigurano un binario invisibile, ma terribilmente presente, da percorrere fino in fondo, un vestito cucito addosso. Nell’*Umorismo* Pirandello si chiede se «ci vediamo noi nella nostra vera e schietta realtà, quali siamo, o non piuttosto quali vorremmo essere? Per uno spontaneo artificio interiore, frutto di segrete tendenze o d’incosciente imitazione». ⁴³ Segrete tendenze, dunque, l’aspirazione a un modello, o imitazione incosciente. In un modo o nell’altro anche questi sono fattori che contribuiscono alla formazione dei nostri caratteri, nel bene o nel male, e al di là di essi. Rispecchiare le doti di un eroe del nostro romanzo preferito, o le espressioni del volto di una persona, che, in base al gusto in noi, riteniamo affascinante. Sono tutti questi dei fattori che vanno a moltiplicare le possibili personalità, tra gli infiniti input esterni che formano, influenzano e variano i nostri criteri. Fino ad avere un carnet di atteggiamenti possibili da presentare a seconda del contesto e di chi si ha davanti, pronti a sfoggiare la ‘metamorfosi’, per adattamento, o sopravvivenza.

⁴² L. PIRANDELLO, *Scienza e critica estetica*, cit. in C. VICENTINI, *L’estetica di Pirandello...*, p. 29.

⁴³ L. PIRANDELLO, *L’umorismo...*, p. 134.

Alfred Binet osserva come possano coesistere in uno stesso individuo più coscienze e più personalità, dotate ognuna di una propria vita psicologica, di propri caratteri e persino di una propria memoria. Sono degli stadi non percepibili ‘all’unisono’ nella veglia, ma osservabili in condizioni particolari in cui il malato cade, o tramite ipnosi, o suggestione. In queste condizioni è altresì possibile osservare la flessibilità e la potenza della mente umana slegata dai limiti della coscienza. Nell’inconscio sono custoditi e richiamati all’appello ricordi, pensieri, paure, idee, appartenenti al passato. Ancora una volta Gaetano Negri, riflettendo sulle parole di Alfred Binet sostiene:

Finiamo, a proposito di esperienze, col ricordare quelle pur così strane ed importanti, nelle quali il soggetto ipnotizzato è costretto dallo sperimentatore a risvegliarsi, ricollocandosi in un’epoca anteriore della sua esistenza, e rivivendo una parte della sua vita già da tempo chiusa e dimenticata. Queste esperienze, come dice il Binet, ci insegnano che una quantità di memorie antiche, che noi credevamo spente, perché in noi siamo incapaci di richiamarle a nostra volontà, continuano a vivere in noi; per conseguenza, i limiti della nostra memoria personale e cosciente non sono limiti assoluti. Al di là di quella linea, vi sono memorie, vi sono percezioni e ragionamenti. Ciò che noi conosciamo di noi stessi non è che una parte, forse una piccolissima parte, di quello che noi siamo.⁴⁴

Sono lati di cui non ci rendiamo conto, ma presenti, o che credevamo sopiti, legati a particolari condizioni, stati percettivi, a cui possiamo accedere come aprendo un cassetto impolverato, ricolmo di oggetti di cui avevamo scordato l’esistenza. Lo stesso Sigmund Freud, nel suo *Il disagio della civiltà* osserva che:

Da quando abbiamo superato l’errore di credere che il nostro abituale dimenticare significhi una distruzione della traccia mnestica, cioè un annullamento, siamo inclini all’ipotesi opposta: che nella vita psichica niente di ciò che si è una volta formato possa andare perduto; che tutto in qualche modo si conservi e, in circostanze appropriate, per esempio nel caso di una regressione che si spinga tanto lontano, possa essere riportato alla luce.⁴⁵

⁴⁴ G. NEGRI, *Segni dei tempi, profili e bozzetti letterari...*, p. 358 - 359.

⁴⁵ S. FREUD, *Il disagio della civiltà* [1930], in *L’avvenire di un’illusione, Il disagio della civiltà*, Roma, Newton Compton Editori, 2010, pp. 91 - 92.

La nostra personalità muta, cambia di continuo, e ciò che eravamo ieri non lo siamo già più oggi, come se vivessimo in un continuo divenire in cui fatti, opinioni, pensieri, si trasformano ad un ritmo forsennato. Il punto su cui fa riflettere *Le alterazioni della personalità* probabilmente è proprio questo: che fine fa il noi di ieri che nasce ogni giorno, ogni minuto e secondo nel divenire costante del tempo? Non possiamo mai dirci uguali a noi stessi, e forse questa pretesa è la vera follia. Forse le svariate combinazioni possibili di Io che si presentano nel tempo non vanno ad uccidere l'altra, ma sono variabili coesistenti e compresenti, semplicemente regolarizzate dalle alterazioni di coscienza/incoscienza. Fatto che negli individui così detti 'sani' detiene un ritmo costante, garantendo il sentore e la serenità di sentirsi 'uno' in ogni stadio di veglia, mentre nei malati decade in un dialogo tra i vari sé, o nella loro alternanza e combinazione.

In una parola, ci possono essere in uno stesso individuo pluralità di coscienze, pluralità di personalità; e ognuna di queste memorie, di queste coscienze, di queste personalità non conosce che ciò che accade sul suo territorio. Al di fuori della nostra coscienza possono prodursi in noi dei pensieri coscienti che noi ignoriamo.⁴⁶

Può essere interessante osservare da questa prospettiva un significato simile a quello espresso dagli studi di Binet, ma trasportato sul binario delle speculazione e sull'onda dello spiritismo, prendendo in esame un passo di Fechner⁴⁷:

Spesso l'uomo ignora la provenienza dei suoi pensieri: gli viene in mente qualcosa; lo coglie una nostalgia, un'ansia, o un desiderio di cui non sa rendere conto; una forza lo spinge ad agire o una voce ve lo dissuade, senza che egli sia consapevole di un proprio perché. Sono impulsi di spiriti che

⁴⁶ A. BINET, *Le alterazioni della personalità...*, p. 223.

⁴⁷ Gustav Theodor Fechner (1801 - 1887) fu uno psicologo tedesco, fondatore della psicofisica. Era convinto che ogni cosa fosse dotata di anima e di aver scovato un'equazione capace di mettere in rapporto il mondo dello spirito con il mondo della materia, tra stimolo e sensazione. L'autore, oltre che per conoscenza personale, è stato inserito all'interno della ricerca poiché ritrovato nel testo *Segni dei tempi* di Gaetano Negri, preso in esame all'interno del panorama culturale della fin de siècle.

pensano dentro di lui e in lui agiscono da un altro centro che non è il suo. La loro azione in noi risulta ancora più evidente quando, in condizioni liminari (dormiveglia o malattia mentale), il rapporto di dipendenza fra loro e noi, in realtà è reciproco, si risolve a loro favore, così che noi accogliamo soltanto in forma passiva quanto da essi ci viene, senza una corrispondente reazione da parte nostra.⁴⁸

Può sembrare buffo come campi apparentemente così distanti possano incontrarsi fino a sfiorarsi, ponendo come unica differenza quella terminologica e di concezione. Se si sostituisse infatti alla parola spirito pronunciata da Fechner, quella di coscienza o di personalità, tipica degli studi psicanalitici di quegli anni, si potrebbe pensare di leggere uno studio o un saggio sulle personalità multiple o sugli stadi di coscienza/incoscienza. Questo fa riflettere su come un periodo storico e culturale sia in grado di influenzare con prospettive e approcci simili, anche branche distanti, se non opposte come scienza e occulto, fede e ragione, ponendole in un rapporto liminare e di contaminazione, che è il figlio dei tempi e della storia fino ad allora. Anche Gaetano Negri osserva questo parallelismo, in rapporto a fenomeni medianici, tra cui quelli dell'allora celebre medium Eusapia Palladino. Egli ha come un'illuminazione, riflettendo sullo spiritismo, riportandolo però allo studio del precedentemente citato Binet. Afferma:

Questi studii tanto interessanti, queste esperienze meravigliose sulla possibile coesistenza di diverse personalità nel nostro individuo ci danno la chiave dei fenomeni spiritici. Parlo s'intende di quei fenomeni i quali non possono qualificarsi come vere e proprie allucinazioni, di quei fenomeni nei quali una persona, che, nello spiritismo ufficiale è chiamata il medio, dice o scrive cose, od eseguisce azioni di cui non ha la coscienza, e che vengon attribuite ad un'altra personalità la quale si manifesta pel suo tramite. [...] Che i fenomeni spiritici devano entrar tutti nella cornice di questa spiegazione psico-fisiologica mi par certissimo, come mi par evidente che gli studi sulle alterazione della personalità, e sulla possibile coesistenza di varie coscienze in un medesimo individuo ci mostrano chiaramente come quei fenomeni si sottraggano intieramente alla categoria del miracolo

E continua:

⁴⁸ G. T. FECHNER, *Il libretto della vita dopo la morte* [1836], Milano, Adelphi editore, 2014, p. 31.

Ciò non vuol dire che quei fenomeni non siano meravigliosi e misteriosi. [...] Sono meravigliosi come ogni cosa che ci rivela la inesauribile, infinita complessità della natura e delle forze che vi agiscono; sono misteriosi, perché quello che sappiamo è un nulla in confronto di quello che non sappiamo, perché la scienza non fa che muovere i primi passi in queste regioni della psiche [...] Ma lo spiritismo ha fatto quello che, del resto, fa sempre la mente umana quando non è educata al rigore dei metodi critici, o quando lascia prender la mano dalla fantasia.⁴⁹

Negri porta alla luce come i fenomeni dello spiritismo si possano ricondurre sotto l'egida delle alterazioni della personalità. Questo fatto secondo lui è tutt'altro che riduttivo, infatti osservare qualcosa dal punto di vista scientifico non significa limitarne il mistero o il valore precedentemente datogli, bensì aumentarlo esponenzialmente, portando sotto l'occhio della ragione e dell'analisi ciò che prima era parte dell'irrazionale. Cosa fondamentale, secondo lui, perché l'uomo resti appigliato all'unico scoglio che lo tiene in vita, sano e salvo: la ragione. Riflessione a cui potrebbe contrapporsi una connaturata necessità dell'uomo di muoversi nell'irrazionale; se non per tutta la vita, almeno per brevi 'periodi di villeggiatura', è come se l'uomo avesse bisogno di qualcosa che non sia spiegabile. Come se nel far parte di qualcosa di ignoto, insieme alle risposte si perdessero anche le domande, e in quell'alone di mistero e irrealtà, trovasse la quiete.

Binet ha osservato la casistica presentata da altri studiosi in episodi come quello di Lucie, o del sergente di Bazeilles. Quello di Lucie, ad esempio, mi ha fortemente colpito per la divisione a compartimenti stagni dei due stadi di coscienza, in cui la paziente naviga da uno all'altro attraverso la perdita dei sensi, che decreta l'avvento di quella o quell'altra personalità. L'una cupa e chiusa, l'altra gioiosa e ridente. Quella del secondo stadio, è una tabula rasa, accorda con lo sperimentatore un nome, per quanto sostenesse di non averne uno; l'altra ha una percezione di Lucie chiara, ma come altera, estranea, ne ha coscienza, parlandone in terza persona. Mentre Lucie non ha memoria del suo secondo stadio, quasi fosse l'ospite annidato sul corpo, e il secondo stadio fosse

⁴⁹ G. NEGRI, *Segni dei tempi, profili e bozzetti letterari...*, pp. 359 - 362.

invece il controllore delle personalità passeggiare per quella corsa. In riferimento a questo, Pirandello osserva:

Le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza sono anch'essi illusioni, sono le condizioni dell'apparire della nostra individualità relativa; ma, nella realtà, quei limiti non esistono punto. Non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che a un urto, a un tumulto improvviso dello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato. I limiti della nostra memoria personale e cosciente non sono limiti assoluti. Di là da quella linea vi sono memorie, vi sono percezioni e ragionamenti. Ciò che noi conosciamo di noi stessi, non è che una parte, forse una piccolissima parte di quello che noi siamo. E tante e tante cose, in certi momenti eccezionali, noi sorprendiamo in noi stessi, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza, che son veramente oltre i limiti relativi della nostra esistenza normale e cosciente. Certi ideali che crediamo ormai tramontati in noi e non più capaci d'alcuna azione nel nostro pensiero, su i nostri affetti, su i nostri atti, forse persistono tuttavia, se non più nella forma intellettuale, pura, nel sostrato loro, costituito dalle tendenze affettive e pratiche. E possono essere motivi reali di azione certe tendenze da cui ci crediamo liberati e non aver per l'opposto efficacia pratica in noi, se non illusoria, credenze nuove che riteniamo di possedere veramente, intimamente.

E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia una l'anima individuale. Come affermarla una, difatti, se passione e ragione, istinto e volontà, tendenze e idealità, costituiscono in certo modo altrettanti sistemi distinti e mobili, che fanno sì che l'individuo, vivendo ora l'uno ora l'altro di essi, ora qualche compromesso fra due o più orientamenti psichici, appaia come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità? [...] La [...] vita è equilibrio mobile [...] è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittorii, e un oscillare fra poli opposti, come la speranza e la paura, il vero e il falso [...] La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare in forme stabili e determinate [...] sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo [...] Ma dentro di noi stessi, in ciò che chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. [...] In certi momenti tempestosi,

investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente [...] in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto.⁵⁰

Tutto cambia rapidamente. Tutto probabilmente è di per se già vario e fluido. Ma noi, ostinati, vogliamo dire a tutti i costi che il contenitore sia il contenuto, quando probabilmente, come l'acqua, siamo fatti per adattarci a contesti e situazioni differenti, per evolvere e mutare, non cristallizzarci in un'immagine fissa, ma vivere in un eterno divenire, quale è il presente costante; un tempo che non può farsi verbo, ma che è l'unico reale. Qui emerge cristallina la prospettiva: la pretesa di essere uno deriva dall'incapacità di accettare la propria varietà. L'identità ingabbia e riduce gli slanci, vuole la singolarità, compressa e inscindibile. In una società di questo tipo probabilmente è inevitabile che la liberazione da questa cappa si manifesti come pulsione, come patologia. Perché si tratta a tutti gli effetti di una pulsione liberatoria, un'esplosione graffiante, che scaglia lontano il coperchio e fa liberare dal bozzolo la farfalla; dalla prigione al tripudio di colori. Questo emerge in Pirandello anche nel corpo del personaggio, tramite la 'sconciatura'; la profonda dilacerazione interiore si riflette sulle membra: l'aspetto diventa un veicolo della condizione interiore, ne esprime i cambiamenti, come pelle di serpente in stagione di muta. Tanto che Mattia Pascal e Adriano Meis hanno aspetti diversi eppure abitano lo stesso corpo. Moscarda, invece, vede cadere l'impianto delle proprie certezze a partire dalla punta del proprio naso.

Così, personalità, individualità, carattere, sono una grande 'diga' che abbiamo innalzato. Ogni fiume porta in quella direzione. L'abbiamo innalzata per necessità d'ordine, per razionare l'acqua, per limitare le piene. L'abbiamo innalzata per tenere le cose a posto, per dominare gli impeti e far convergere le acque del mondo in una sola pozza. Bella, comoda, ma pur sempre una pozza. Cos'è dunque un folle? Forse è solo un fiume che fa breccia nella spessa parete di cemento per riprendere il suo corso, stanco di stagnare, di sentirsi uno. Un folle è un uomo che ha il coraggio di scorrere, come ogni foce ha il suo sbocco, l'acqua trova costantemente la via per raggiungere la meta e lungo quella via sarà infinite cose: sarà ghiaccio, sarà piena, sarà fango, o

⁵⁰ L. PIRANDELLO, *L'umorismo...*, pp. 137 - 139.

cascata, ma capirà solo quando bacerà l'oceano. Fino ad allora saprà riconoscere nella diga un mare in scala, e non si vorrà uno, scapperà e sarà chiamata tragedia. Come noi chiamiamo tragedia quando guardiamo negli occhi un matto. Ma dov'è il male per chi scappa in nome della libertà?

I.4. In sé, negli altri e per gli altri

Dalla crisi, alla frantumazione dell'individuo, si è analizzata finora la prospettiva del singolo in rapporto a questi sconvolgimenti. Ma cosa accade osservando queste dinamiche nella moltitudine, e, soprattutto, nel rapporto tra queste? Secondo Pirandello il pensiero e la prospettiva dell'individuo, sono in grado di oggettivare e conferire vita e realtà a quanto si osserva. Ed è per questo che il giudizio degli altri talvolta pesa e condiziona l'azione, il pensiero. Figuriamoci il rapporto tra gli individui e il sistema di credenze condivise che costituisce il quieto vivere sociale, come la morale.

Pensando alla società si potrebbero prendere in esame numerose varianti di significato o di attribuzione dello stesso. Ciò che però può considerarsi radice comune è la presenza di uno o più 'fattori aggreganti', che portano gli individui a unirsi, per interessi/fini comuni, che accorpano gli stessi per via di fattori ambientali, storici, talvolta coercitivi. I fattori che caratterizzano una società, quasi come un "decalogo" inclusivo o esclusivo, costituiscono una sorta di identità collettiva, la quale permette di riconoscersi come appartenenti a un dato gruppo, o di distinguere i membri appartenenti ad un altro, per poi proseguire in una matrisca di rapporti, delineando tratti dell'identità individuale, allo stesso tempo prodotto e produttrice di quella generale. Dunque è inevitabile che tutti questi fattori abbiano un peso sul modo d'essere d'ognuno, perché si pongono come condicio sine qua non per la convivenza e ancora di più per la comprensione reciproca.

Sono i miei connotati. Dati di fatto, dite voi. E vorreste desumerne la mia realtà? [...] C'è forse una realtà sola, una per tutti? Ma se abbiamo visto che

non ce n'è una neanche per ciascuno di noi, poiché in noi stessi cangia di continuo! E allora? ⁵¹

Per bocca di Moscarda, protagonista di *Uno, nessuno e centomila*, queste parole, manifestano una condizione di autoanalisi; è l'avvio della ribellione rispetto alla "livella" sociale applicata dalle norme e dalle convenzioni. Giuseppe Genco osserva attentamente questo fenomeno:

Vitangelo non può accettare passivamente l'imposizione di maschere da parte degli altri, ma non potendo avere egli stesso un modello interpretativo alternativo da proporsi, avverte tutta la vertigine del vuoto, dell'assurdo. Di qui l'ansia, la disperazione, che si tramuteranno nella volontà di porre in atto la «libertà» di ribellarsi al gioco delle «forme» in cui si pretende di imprigionarlo, al fine di distruggere quella «regolarità delle esperienze» che lo schiacciava. Bisogna decostruire il proprio «io», smantellare tutte le identità che durante gli anni si sono sovrapposte a quella originaria. E per far questo, a Vitangelo Moscarda non resta che lo sberleffo, la risata macabra, la smorfia del mimo; il che, poi, vuol dire sottoporsi a sottoporsi a veri e propri «esperimenti di pazzia», i soli capaci di cancellare i tanti altri Moscarda viventi nelle opinioni dei suoi amici e conoscenti. ⁵²

Moscarda dunque, incapace di accettare il modo in cui gli altri lo vedono, non è nemmeno in grado di darsi un altro tono, con cui sostituire le prospettive altrui; dunque, l'unica strada che gli resta è quella di ribellarsi agli occhi delle persone e opporsi alle loro visioni facendole crollare con degli esperimenti volti a far traballare l'immagine cristallizzata che essi avevano di lui. Indossa insomma maschere al di sopra della propria maschera nuda. A questo punto c'è da chiedersi se l'identità sia veramente coincidente con l'essere, la radice, o se sia solo la somma di elementi che vanno a porsi sul volto di chi la indossa, consapevolmente o meno. Da qui la domanda "chi siamo?", o "cosa siamo?". Coincidiamo con il nostro aspetto, il genere, col nostro sesso? La professione? Le idee? Coincidiamo con la nostra nazionalità, la religione e

⁵¹ L. PIRANDELLO, *Uno nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, 2 voll., a cura di G. MACCHIA, con la collaborazione di M. COSTANZO, Milano, Mondadori, 1973, vol. II, p. 801.

⁵² G. GENCO, *Pirandello, la morte della persona e la nascita del personaggio*, Napoli, Piero Lacaita Editore, 1993, p. 53.

l'educazione? Con la terra in cui viviamo e la lingua che parliamo? O siamo un vaso vuoto che si colma di impulsi e inferenze del mondo esterno, fino a traboccare? Sono queste cose a determinare il nostro essere, o tutti questi elementi sono solo parte di un puzzle necessario per la comunicazione tra individui, dietro cui l'essere genuino si nasconde? Ritorna il sentimento del mutevole, l'impossibilità di fermare se stessi in un'idea, in una smorfia, in un'apparenza. Ma questo torrente di lava che scorre nel profondo di noi, oltre che da un mondo astratto di idee e preconcetti, è tenuto in gabbia dal corpo, che immutabile, trattiene il flusso nel sottosuolo in attesa di un'eruzione.

L'anima, la personalità, la coscienza, o come la si voglia chiamare, è contenuta in un unico agglomerato di molecole delimitato, finito e con data di scadenza. Ma al corpo dovremo sempre rispondere, e anche se potremo scordarcene ci sarà il mondo a ricordarlo: "Sei grasso!" "Hai il naso storto!" "Hai un braccio più lungo dell'altro!". E dunque? E dunque il difetto sta lì, per dirti che sei finito, per tracciarti i confini entro cui muovere. Ed proprio per via di questo continuo dover rendere conto al corpo, che come fa notare Elio Gioanola:

La follia [...] non è altro che impotenza ad assumere il proprio corpo come strumento della vita: si può anche decidere di fare l'elogio della pura intelligenza e cercare la dispersione di sé nella natura, ma non si può chiamare questa una forma di vita più alta e più nobile.⁵³

Il corpo diventa dunque una barriera, un contenitore insufficiente per i caratteri del proprio essere, una prigione che risponde alle membra e alla percezione visiva che abbiamo e doniamo. La follia, in questo senso, si figura come un'evasione, un rifugio lontano dall'aspetto, lontano dai sensi e dalle apparenze. In questo senso l'uomo è un 'vaso di Pandora', Dio contenuto in un pezzo di ceramica. L'uomo è un vulcano, che per la vita deve tenersi il magma dentro, deve dimenticarsi, in uno sforzo tale che, inevitabile, qualche eruzione di follia sopraggiunge.

⁵³ E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia...*, p. 98.

Oggi siamo, domani no. Che faccia ci hanno dato per rappresentar la parte del bivio? Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la vita... Fortuna che, a lungo andare, non ce n'accorgiamo più. Se ne accorgono gli altri, è vero, quando noi siamo finanche arrivati a credere d'avere un bel naso; e allora non sappiamo più spiegarci perché gli altri ridano, guardandoci. Sono tanti sciocchi! Consoliamoci guardando che orecchi ha quello e che labbra ha quell'altro; i quali non se ne accorgono nemmeno e hanno il coraggio di ridere di noi. Maschere, maschere... Un soffio e passano per dar posto ad altre [...] dentro poi c'è l'altra, che spesso non s'accorda con quella di fuori. E niente è vero! Vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere.⁵⁴

Figurarsi di essere qualcosa. Il mare è perché non pensa alla sua condizione, il sasso è perché non ragiona su quale tipo di roccia sia. Sull'onda di questi concetti, interviene nuovamente Spengler, in *Il tramonto dell'occidente*:

La pianta come individuo non è libera di attendere, di volere, di scegliersi qualcosa. Invece un animale può scegliere. Egli non è vincolato al resto del mondo. [...] *Vincolo e libertà*: questi tratti fondamentali, profondi, ultimi, distinguono la vita vegetale da ogni vita animale. Però ciò che la pianta è, lo è *completamente*. Invece nella natura dell'animale vi è come una scissione. Una pianta è soltanto una pianta, un animale è pianta e, insieme, qualcosa d'altro. [...] Solo per il fatto che un essere vivente si stacca in tal guisa dall'universo e può determinare come vuole la sua posizione rispetto ad esso, solo per tale fatto esso è un microcosmo. Perfino gli astri sono vincolati nelle loro orbite e nelle loro rivoluzioni; soltanto questi piccoli mondi si muovono liberamente rispetto al grande mondo che essi conoscono come il loro ambiente.⁵⁵

Nella prospettiva di Spengler, la natura animale, e dunque umana, è un microcosmo, già solo per il fatto di essere svincolata dal proprio essere, priva di fissità. Il potersi immaginare, fingere qualcos'altro, riflettersi e rendersi astratto, rende peculiare la sua condizione, a differenza di una pianta che:

⁵⁴ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in *L'umorismo e altri saggi...*, pp. 140-141.

⁵⁵ O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente...*, pp. 673 - 675.

ha un essere, ma non un essere desto. Nello stato di sonno tutti gli esseri divengono piante: la tensione di fronte al mondo circostante viene meno, però il ritmo della vita permane. Una pianta ha relazione solo con un «quando» e un «perché».⁵⁶

In sostanza, è nuovamente la consapevolezza di se stessi, e di se stessi separatamente dal resto, dunque la prospettiva sensoriale dell'uomo, a porre una differenza sostanziale tra il regno animale e vegetale. Tanto che, nella condizione di sonno, anche l'uomo sopravvive e mantiene il proprio ritmo biologico, pur non avendo consapevolezza del suo vivere; il lanternino che ritorna. Nell'universo ciò che esiste è in quanto tale e non riflette sulla propria condizione. Non può essere altro da ciò che è, perché non ha coscienza di essere qualcosa in particolare. Si potrebbe meglio dire che è parte, o meglio ancora che è partecipe dell'universo, o, riprendendo le parole di Spengler, la differenza tra essere (pianta) e essere desto (uomo). Freud osserva come:

In origine l'Io contiene tutto, in seguito separa da sé un mondo esterno. Il nostro odierno senso dell'io è quindi solo un residuo rinsecchito di una di gran lunga più comprensivo, anzi di un sentimento onnicomprensivo, che corrispondeva a una più intima unione dell'Io con l'ambiente.⁵⁷

L'uomo riflette su se stesso, si figura d'essere; chi un filosofo, chi un prete, chi un orologiaio. Chi è buono e chi è cattivo, chi intelligente e chi stupido. L'uomo si frantuma a partire dalle definizioni che dà e che subisce di se stesso. Egli non è, e basta, bensì può ragionare sulla propria condizione e calare le maschere che gli interessano o che gli cadono addosso a seconda del contesto; il lanternino. Come se un albero avesse l'interesse di sapere se è quercia, o pino. Il mondo è come è, l'uomo è come si sente, dunque come mostra. Ancora una volta Elio Gioanola, osserva come la 'riflessione', già da un punto di vista etimologico richiami l'atto di specchiarsi, quindi guardare la propria immagine, ferma, dal di fuori. Un atto di osservazione per cui è necessario, se non indispensabile, l'esercizio dello sguardo e dell'attenzione; questo distoglie

⁵⁶ Ivi, p. 680.

⁵⁷ S. FREUD, *Il disagio della civiltà...*, pp. 90 - 91.

l'individuo dall'azione, ponendolo in una condizione di lontananza dalla propria interiorità:

Riflettere significa allontanare, porsi a distanza, con tutta la pregnanza che a questo verbo del pensare viene dal significato originario, legato evidentemente alla specularità: chi «si vede» si è allontanato da se stesso e si guarda come diverso, non potendo più mantenere l'unità delle proprie istanze fisiche psichiche e mentali.⁵⁸

Spengler insiste su come la percezione sensoriale abbia da creare una differenza sostanziale in quello che è il carattere umano, rispetto al resto del cosmo. Egli sostiene:

Nel microcosmo, in quanto esso si muove libero rispetto al macrocosmo, va inoltre considerato l'organo delle distinzioni, «il senso», che in origine altro non era che il senso del tatto. Ciò che noi ancor oggi, ad uno stadio così avanzato dell'evoluzione organica, chiamiamo in modo affatto generale toccare, entrare in contatto con la vista, con l'udito, con l'intelletto, è la designazione più semplice della motilità di un essere secondo la necessità che esso ha di accertare continuamente il suo rapporto con l'ambiente. Accertarsi qui significa stabilire il *luogo*. Per cui tutti i sensi, per quanto siano sviluppati e lontani dalla loro origine, sono precipuamente *sensi locativi*: non vi è altra specie di sensi. Le sensazioni di qualsiasi genere portano a distinguere ciò che è proprio all'Io da ciò che gli è estraneo. [...] Le lingue antiche hanno espresso in modo molto chiaro la progressione del percepire sempre più unito ad un capire distinguendone i gradi con una particolare designazione [...]. Vi è una quantità sempre più alta di capire di contro al semplice percepire.⁵⁹

Dunque, la percezione sensoriale ha utilità nel localizzare le cose a noi estranee e che con noi entrano in contatto. Si tratta a tutti gli effetti di una divisione; il senso, di per sé, è divisorio: fa percepire noi stessi come entità separata del resto e pone nella collocazione un rapporto di distanza con il mondo. Questa percezione, e il percepire in genere, sono uno strumento dell'uomo, utili, ma che secondo Spengler, sono diventati sempre meno accessori, e più necessari per la comprensione e non per il mero sentire.

⁵⁸ E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia...*, p. 214.

⁵⁹ O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente...*, pp. 678 - 679.

Ancora, proseguendo sull'indagine sensoriale, Spengler osserva come uno dei sensi sia diventato predominante sugli altri e caratteristico dell'essere umano:

Alla fine uno di questi sensi acquista la preminenza sugli altri. Qualcosa nell'universo, che resterà sempre inaccessibile al nostro intelletto, si desta in un organo corporeo: nasce lo sguardo e, con lo sguardo, come suo polo opposto, la luce.⁶⁰

Si potrebbe dunque dire che l'uomo è un animale visivo, e che le sue percezioni vengono perlopiù catalogate e associate allo strumento dello sguardo. In merito, José Ortega y Gasset, nel suo *La disumanizzazione dell'arte*, riconferma come lo sguardo e l'osservazione del mondo, pongano l'individuo in una condizione di distanza e alterità rispetto all'oggetto osservato, non partecipativa:

Perché possiamo vedere qualcosa, perché un fatto si converta in un oggetto da contemplare, è indispensabile separarlo da noi, bisogna che cessi di far parte viva del nostro essere.⁶¹

Cessando l'oggetto di far parte del nostro essere, viene inevitabilmente a cadere il coinvolgimento emotivo e umano con esso. Di conseguenza, la vita è, in un certo qual modo, non vissuta, ma guardata, annotata. O, nel caso che interessa a noi, resa un oggetto d'arte, e a seconda dell'ambito artistico varia conseguentemente la prospettiva.

Vedere è un'azione a distanza. E ciascuna delle arti adopera un apparecchio di proiezione che allontana le cose e le trasfigura. Nel suo schermo magico le contempliamo come esiliate, inquisite di un astro irraggiungibile e assolutamente remote. Quando manca questa "disrealizzazione", si determina dentro di noi un'esitazione fatale: e non sappiamo se viverle, le cose, o contemplarle.⁶²

⁶⁰ Ivi, p. 679.

⁶¹ J. ORTEGA Y GASSET, *La disumanizzazione dell'arte* [1925], Roma, Luca Sossella editore, 2015, p. 30.

⁶² Ivi, p. 41.

Per di più, nell'arte, l'esitazione tra contemplazione e partecipazione non è la sola scissione di prospettive; infatti essendo essa un atto imitativo della realtà, un medium con essa, crea anche il binomio prospettico, tra la focalizzazione sul mezzo (tela per il pittore, parole per lo scrittore ecc.) e il contenuto che viene affrontato al suo interno:

Si tratta d'una questione di prospettiva estremamente semplice. Per osservare un oggetto dobbiamo disporre in modo conveniente il nostro apparato visivo. E se il nostro punto di vista non è adeguato, noi non vedremo l'oggetto o lo vedremo male. Immaginiamo di stare a guardare attraverso il vetro d'una finestra. I nostri occhi si disporranno in modo che il raggio dello sguardo penetri il vetro, senza trattenersi in esso, e vada a posarsi sui fiori e sulle frodi. E poiché la meta della nostra visione è il giardino e l'arco visuale è diretto fino a lui, noi non vedremo il vetro e il nostro sguardo passerà oltre senza percepirlo. Quanto più puro è il cristallo, tanto meno ne avvertiremo il tramite. Però in un secondo momento, facendo una sforzo, possiamo staccarci dal giardino e, ritraendo il raggio visivo, fermarlo sul vetro. Allora il giardino scompare ai nostri occhi e di esso vediamo soltanto alcune masse di colore confuse che sembrano diffuse sul cristallo. Pertanto, guardare il giardino e guardare il vetro della finestra sono due operazioni incompatibili: l'una esclude l'altra ed entrambe esigono punti di vista diversi.⁶³

Nello scontro di queste prospettive, sembra non esserci una possibilità armonica. Ma è forse da considerare il fatto che lo sguardo, così come la mente umana è in grado di cambiare prospettive continuamente, passando da una all'altra con agilità. Sarebbe probabilmente sciocco volersi ostinare a guardare un vetro nelle sue sfumature confuse, così come guardare attraverso di esso scorandosi della sua presenza. Volersi rinchiudere in una o nell'altra prospettiva crea una rigidità da scuola di pensiero, incapace di far essere l'uomo fluido e versatile. O il semplice fatto estetico, o l'emozione di cui si fa veicolo. Ma perché non passare da una all'altra godendo appieno di quelle che sono le capacità ricettive umane? Da un atteggiamento partecipativo, a uno contemplativo, riflessivo e ricettivo. Corroborare prospettive per avere una visione più ampia di una sola direzione. Ortega y Gasset, propone a questo proposito la scena di un uomo che agonizza al cospetto della moglie che lo veglia, del medico, di un giornalista e di un

⁶³ Ivi, p. 25.

pittore giunto per caso. La moglie è parte integrante del dolore del marito e quasi ci si confonde; il medico affronta la situazione come un lavoro, di cui avverte la responsabilità, è coinvolto, anche se meno della donna; il giornalista, non ha alcun coinvolgimento emotivo, si limita ad osservare, come davanti a un siparietto da dover descrivere minuziosamente; non ha una parte umana, ma un'attenzione estrema, per poter essere in grado di fornire una descrizione abbastanza patetica, commuovere i lettori e renderli partecipi. Il pittore è il più lontano, bada alle luci, alle ombre, ai colori, e alle sfumature. Ogni prospettiva è come regolata da differenti gradi di distacco. Come lo stesso Ortega y Gasset osserva, però, non c'è una prospettiva più giusta e autentica rispetto alle altre: ognuna è giusta e autentica in rapporto alla prospettiva da cui si osserva. Ciò che va tenuto in considerazione, tuttavia, è che:

Tra questi diversi aspetti della realtà che corrispondono ai vari punti di vista ce n'è uno da cui derivano tutti gli altri e in tutti gli altri va supposto. È quello della realtà vissuta. Se non ci fosse nessuno che vivesse con il puro abbandono e fervore l'agonia di un uomo, il medico non se ne preoccuperebbe, i lettori non intenderebbero i modi patetici del cronista che descrive l'accaduto, e il quadro in cui il pittore rappresenta un uomo che muore circondato da figure dolenti non avrebbe senso. Lo stesso si potrebbe ripetere per qualsiasi oggetto, persona o cosa.⁶⁴

Dunque, per quanto differenti e svariate possano essere le prospettive, i coinvolgimenti, le modalità di osservazione e riproduzione, ciò che resta, e senza cui niente di tutto questo esisterebbe, è la vita vissuta: la radice da cui ogni sguardo nasce. Se non ci fossero persone protagoniste della propria vita, piuttosto che osservatori e voyeurs degli altri e di sé stessi, non ci sarebbero eroi nei romanzi, non ci sarebbero modelli per i ritratti, né serenate per gli amanti; senza nessuno che le vivesse, non esisterebbero emozioni da raccontare con nessun tipo di arte, che, privata della vita, si ridurrebbe a semplice fatto estetico, evasione capricciosa e dispettosa di chi vuole liberarsi da un vincolo, percepito tale poiché incapace di viverlo come dono. Un ornamento, insomma, una scatola, bellissima, ma vuota, una confezione regalo senza regalo, che fa dell'arte un'astrazione rispondente a un'idea di bello, che poi, forse,

⁶⁴ Ivi, p. 32.

l'idea del bello è essa stessa un'astrazione rispondente al gusto. Tutto questo non accade all'uomo solo nel rapportarsi con ciò che lo circonda: l'astrazione, infatti, la riflessione e l'osservazione, in quanto essere consapevole della propria vita, accade anche con se stesso. Riflessione che prende corpo nella crisi interiore che affronta Moscarda, in *Uno nessuno e centomila*, quando razionalizza quanti dei suoi caratteri sembrano quasi venire d'altrove e non di se stesso:

M'ero creduto finora un uomo nella vita. Un uomo così e basta. Nella vita. Come se in tutto mi fossi fatto da me. Ma come quel corpo non me l'ero fatto io, come non me l'ero dato io quel nome, e nella vita ero stato messo da altri senza la mia volontà; così, senza mia volontà, tant'altre cose m'erano venute sopra dentro intorno, da altri; tant'altre cose m'erano state fatte, date da altri, a cui effettivamente io non avevo mai pensato, mai dato immagine.⁶⁵

E non è forse vero, che basta talvolta guardarsi allo specchio, per riconoscere in una smorfia un'espressione non nostra? O sentire nella propria risata riecheggiare quella del padre? E, nel sorriso, la madre? Secondo Elio Gioanola questo accade perché:

Ci si identifica nelle forme fino a smarrire se stessi, si cerca di essere se stessi fuggendo dalle forme ma si va verso il nulla, si è ciò che gli altri vogliono che si sia per sfuggire all'esclusione e si avverte di essere esclusi se si è quello che hanno voluto si fosse [...] La follia è il non poter vivere, in nessun modo, né dalla parte delle forme, né dalla parte dell'autenticità: il soggetto ontologicamente insicuro, incapace quindi di indipendenza e autonomia, non può vivere né la relazione né la separazione. [...] Essere nelle forme, per chi nella relazione non si sente realizzato e vivo, significa semplicemente sostenere una parte, impersonare un ruolo, recitare.⁶⁶

E via, una serie di fattori non propriamente nostri, ma che come spugne abbiamo assorbito, aggiungendo al peso di un'eredità genetica, un'eredità di abitudini, modi e consuetudini, sommatoria di vite su vite che si sono incontrate nei secoli. Gustav

⁶⁵ L. PIRANDELLO, *Uno nessuno e centomila...*, p. 789.

⁶⁶ E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia...*, pp. 116 - 117.

Theodor Fechner in un testo a metà tra speculazione e intuizione filosofica quale è *Il libretto della vita dopo la morte* sostiene che:

Noi siamo queste pietre ignare; soltanto che, a differenza delle immobili pietre, già in vita produciamo attorno a noi un cerchio di effetti connessi tra di loro, che si estende non soltanto attorno al nostro prossimo, ma anche al suo interno.

In realtà ogni essere umano, già durante la sua vita, cresce con i propri effetti all'interno di altri esseri umani attraverso la parola, l'esempio, lo scritto e l'azione. Vivente Goethe, milioni di contemporanei già recavano in sé scintille del suo spirito che diedero vita a nuove luci [...] Un Goethe, uno Schiller, un Napoleone, un Lutero vivono ancora fra noi e in noi come individui autocoscienti.⁶⁷

Agli occhi di Fechner il nostro semplice esistere dinanzi a qualcuno, significa esistere in quel qualcuno. Questo perché i nostri caratteri, percepiti ed espansi nel mondo intorno a noi, si annidano nelle coscienze delle persone che frequentiamo. Come se la nostra essenza fosse “contagiosa” e fornisse agli altri spunti, punti di partenza e riferimento per elaborare il proprio carattere, o esprimere determinati tipi di atteggiamento che sappiamo, avendo visto con i nostri occhi in altri prima di noi, convenzionalmente funzionali. Questo può essere interpretato in senso psicologico, e quindi come la molteplicità di coscienze che possono convivere in noi, spiritico, e quindi sulla base della quantità di spiriti che possono parlare attraverso il nostro corpo; oppure semplicemente potrebbe essere inteso come una capacità di apprendimento insita nell'uomo, che lo rende in grado di adattarsi, mutare, evolvere, persino trasfigurarsi, per le proprie esigenze di sopravvivenza. Come il camaleonte cambia il colore della propria pelle per mimetizzarsi in situazioni di necessità, l'uomo sa essere chiunque, e nessuno. Si tratta di una ‘identità metamorfica’, insomma, un ‘flusso’, come dicevo nel paragrafo precedente, capace di generare i caratteri di ognuno di noi sulla base di chi abbiamo intorno. Ma se l'identità non fosse una, e una solo per noi, ma tante quante gli occhi delle persone che ci guardano, e che, vicendevolmente, hanno un'esperienza di noi differente? Pirandello mostra questo fatto nell'*Umorismo*, osservando le varie influenze

⁶⁷ G. T. FECHNER, *Il libretto della vita dopo la morte...*, pp. 23 - 24.

che possono portarci a indossare una maschera, a moltiplicare o mutare i nostri caratteri in basi ai contesti sociali che ci troviamo ad affrontare.

Vive nell'anima nostra l'anima della razza o della collettività di cui siamo parte; e la pressione dell'altrui modo di giudicare, dell'altrui modo di sentire e di operare, è risentita da noi inconsciamente: e come dominano nel mondo sociale la simulazione e la dissimulazione, tanto meno avvertite quanto più sono divenute abituali, così simuliamo e dissimuliamo con noi medesimi, sdoppiandoci e spesso anche moltiplicandoci. Risentiamo noi stessi quella vanità di parer diversi da ciò che si è, che è forma consustanziata nella vita sociale.⁶⁸

Come se ognuno riflettesse nell'altro, più che assorbirne un'altra, la prospettiva propria. Quindi non solo si assorbe passivamente quanto di esterno a noi si mostra, ma l'alterazione è una mossa intenzionale, commessa da ognuno. Le prospettive si incontrano e si scontrano, malleabili, produttrici di realtà, aggiungendo ognuna una nuova sbarra alla gabbia altrui e alla propria. Lo sguardo e l'intenzione costruiscono condizioni ideali, mondi sopra il reale, surreali: l'immaginazione a cui attingiamo per i nostri toni, i movimenti e le espressioni. Una pesca di regole e abitudini da cui può nascere l'incontro regolamentato, o lo scontro. In sostanza si tratta di decidere come essere, e come far apparire gli altri ai nostri occhi. Un miscuglio di interpretazione e suggestione inconsapevole, da cui stabiliamo le norme dei nostri rapporti, in base al bagaglio di immagini a nostra disposizione. Scegliamo chi essere pescando da un armadio di vestiti, illudendoci di essere uno, e per il tempo della posa ci adagiamo in quel tessuto.

La riflessione porta, dunque, alla frammentazione e vanificazione dell'Uno, alla scoperta del no che può essere sì o il contrario, della tragicità comica o della comicità tragica. Il suo intervento, generando il «sentimento del contrario», ha come effetti la perplessità, lo stato irresoluto della coscienza. L'umorista rivela che la realtà è una «costruzione» che l'illusione crea in

⁶⁸ L. PIRANDELLO, *L'umorismo...*, pp. 136 - 137.

ognuno di noi; una «costruzione» messa su dalle convenzioni sociali, dal calcolo, dal reciproco inganno.⁶⁹

Dalle parole di Giuseppe Genco emerge come in questa situazione di frammentazione, l'assenza di un modo stabilito faccia nascere la possibilità di essere qualsiasi cosa, e l'opposto di quello che decidiamo d'essere. Una condizione irrisolta, in cui le costruzioni passate si mostrano come gabbia, mentre le nuove sono insufficienti e altrettanto ingannevoli. La perplessità di cui parla Genco è uno stato di incertezza, un'anticamera, spazio soglia in cui basta un urto, un cambiamento improvviso, per far piombare addosso la consapevolezza travolgente sulla persona. Ed è proprio in quel momento che, nuda, è in grado di compiere qualsiasi gesto, anche non voluto. Ancora:

La scoperta del «relativismo» si è abbattuta così sconvolgentemente su quel mondo credutosi finora «intatto», da creare casi paradossali, che proprio in quanto tali sono esemplari e speculari a ciò che saremmo noi tutti se decidessimo di mettere a nudo il nostro «io».⁷⁰

In sostanza tanto più è forte l'attaccamento alle convinzioni e convenzioni dell'epoca, e tanto più essa stessa è convenzionalmente compatta e rinsaldata nei suoi schemi, nella sua unità, quanto più è burrascoso il distacco da essa e la frantumazione del vecchio stato di cose in rapporto al quale sentirsi spaesati, smarriti. Il relativismo arriva come un vento forte a soffiare addosso sull'uomo, portando via certezze, convinzioni, e lasciando, come detto precedentemente, nudi. Ma nudi, poi, come siamo? Cosa siamo? Cambiamo di continuo, eppure ci diciamo uno.

è la condizione dell'uomo moderno, che in una storia desacralizzata e ridotta a una congerie di frammenti vede sempre più allontanarsi la possibilità di dare un senso all'esistenza, di «consistere» in una «forma» che non sia nello stesso tempo, drammaticamente, Vita e Morte.⁷¹

⁶⁹ G. GENCO, *Pirandello, la morte della persona e la nascita del personaggio...*, p. 33.

⁷⁰ Ivi, p. 39.

⁷¹ Ivi, p. 38.

L'uno diventa un'ossessione a cui attenersi, come un orgoglio o un patriottismo di noi stessi. E ritornando alla metafora del primo paragrafo, mi vien da pensare, per attinenza storica, come il nostro paese sia unito ed ora abbia un solo nome e un solo volto. Sono comunque stati in mille a farla, l'Italia, ed ora in milioni sono a viverci. La bandiera che sventola e dice "sono questo", nasconde dietro la sua storia nomi di uomini e donne, nomi di assassini e di benefattori, nasconde l'unione e la divisione intestina, le differenze linguistiche e le differenze di pensiero. Nasconde le opere d'arte e i grandi artisti, le glorie e i decadimenti, le gioie e le vergogne.

Anche Spengler osserva come l'illusione dell'unità sia vivificata dalla presenza di tradizioni comuni, come la lingua, la religione, le abitudini alimentari e via dicendo. Tante sono le cose che ci accomunano tanto più ci illudiamo di essere la stessa cosa e una sola cosa:

I lineamenti fondamentali del pensiero, della vita, della coscienza del mondo sono diversi quanto quelli del viso degli uomini. [...] Il simbolismo comune, specie quello della lingua, alimenta l'illusione che tutti abbiamo una vita interiore di ugual tipo e una identica forma del mondo.⁷²

Ma in realtà i fattori comuni, o le comuni modalità espressive/interpretative non garantiscono in alcun modo che quanto percepito, o espresso, in forma identica, sia in realtà veicolo di uno stesso preciso contenuto. Tutto questo per dire che l'unità di uno stato, come di una persona, è una faccia della medaglia. L'unità è sempre la maschera della moltitudine. E si badi, non c'è vergogna nella maschera, nell'indossarla e fingersi un altro per il tempo di un ballo carnevalesco. La vergogna, il problema, o forse meglio lo smarrimento, accade quando di questa maschera ci si scorda, e toccandone le venature, ci si illude di sfiorare la propria pelle. In quel momento ci si è voluti qualcuno, in quel momento, si è pietrificati in un'immagine. Ma che sia una bella posa, importa che sia una bella posa. Dentro di noi pulsano migliaia di anni di storia raccontata e vissuta. In noi vivono Napoleone e Hitler, Ghandi e Gesù, nostra madre e nostro padre, i nostri amici e i nostri nonni; dentro di noi vivono idiomi e lingue differenti, vivono

⁷² O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente...*, p. 294.

ricordi e ambizioni, speranze e delusioni; dentro di noi vivono idee sul mondo, vivono persone che abbiamo incontrato per cinque secondi in un viaggio in treno, vivono queste e infinite cose, infiniti noi stessi, di cui magari non ci avvediamo coscientemente, ma che sono diventati il popolo sconfinato del nostro paese interiore. Bisogna sempre ricordarsi che un nome non racchiude la descrizione di un solo e compatto carattere a cui attenersi con coerenza, ma di infinite cose che scorrono in lui e che in lui son racchiuse. Così come un fiume solca la terra di più stati, ma non può dirsi di quello o dell'altro stato; tutti sanno che è un fiume, e tutti sanno che scorre. Quanto basta.

I.5. Cosa è morale?

Tra gli autori che affrontano la tematica della morale a cavallo dei due secoli, non si può tralasciare Friedrich Nietzsche. Una prospettiva tagliente che mette in discussione il tradizionale sistema di valori e di virtù, osservando come spesso “il buon agire” sia un pedante e schematico ordine di pensiero, che i presunti virtuosi attuano per un tornaconto; atti come la carità dunque non sono un reale donarsi disinteressato, ma realizzato per possedere la riconoscenza dell'aiutato. Quindi nascondono dietro una buona facciata un fine egoistico.

Noi *immoralisti!* Questo mondo, che riguarda *noi*, nel quale *noi* abbiamo da temere e da amare, questo mondo quasi invisibile, impercettibile di ordini sottili, sottili obbedienze [...] Noi siamo persi dentro in una stretta rete e camicia di doveri e non *possiamo* uscirne: al loro interno siamo appunto ‘esseri di dovere’, anche noi! Talvolta, è vero, danziamo nelle nostre ‘catene’ e tra le nostre ‘spade’; più spesso [...] digrignamo i denti e siamo impazienti per ogni segreta durezza della nostra sorte.⁷³

Un'immagine estremamente forte, capace di mettere in mostra lo stato dell'uomo morale, inteso come individuo inserito in un contesto di regole e adempimenti da dover svolgere. Si può anche danzare, ci si può anche muovere, ma per quanto la catena sia

⁷³ F. NIETZSCHE, *Al di là del bene e del male* [1886], Prato, Giunti editore, 2006, p. 188.

lunga, è sempre una catena. Come il cane al guinzaglio potrà sentirsi libero e dimenticare il collare per il tempo di una passeggiata, ma sarà comunque legato. La morale fa parte della struttura sociale dell'uomo. È un codice che, appoggiandosi nella maggior parte delle culture alla religione, traccia le linee guida di cosa sia bene e cosa male. Prima ancora dell'*esperienza diretta* si pone come baluardo statico di ciò che è giusto o meno compiere nella propria vita. Quali azioni siano desiderabili e quali no, lasciando nelle mani dell'individuo il libero arbitrio, la possibilità di pendere da una parte o l'altra della bilancia. Sta di fatto però la presenza di questa "stele", variabile di cultura in cultura, che determina in parte la forma mentis degli individui, a partire dalla nascita. Forse potrebbero addirittura classificarsi svariati tipi di morale: dalle morali 'a rete ampia' come quella religiosa, o dello stato, trasformata in prassi dalla legge, alle morali 'a rete ristretta', come quella familiare, amicale, scolastica durante il periodo educativo, o ancora lavorativa in età adulta. Ognuna di queste morali 'a rete ristretta' si contamina vicendevolmente con l'altra (tenendo come macrostruttura quelle 'a rete ampia'); influenze che sommate determinano infinite combinazioni possibili di identità individuali, a loro volta capaci di influenzarsi tra loro e mutare anche i propri contenitori. Si potrebbe immaginare una struttura piramidale in cui ad apice sta la religione, e via a discendere di struttura sociale più grande in più piccola, si arriva a quella individuale. Ciò che ne viene fuori è un colosso, tanto imponente quanto complesso, di strutture, idee, suggestioni, che vanno a proporsi come programma di vita ipotetico per ogni persona. Un colosso alla cui base sta il singolo, il quale è al contempo assorbito e ne sorregge il peso. Tuttavia questa macrostruttura non comporta, nelle moderne società civilizzate, un obbligo formale per il rispetto di tali canoni, ma, nella libertà di scelta, lascia l'individuo che voglia distaccarsi dalla via consigliata, in balia di se stesso e delle conseguenze della sua decisione: isolamento dal gruppo di appartenenza, che non riconosce nel simile i caratteri distintivi della propria rete; o ancora senso di colpa davanti alle proprie azioni. Forse il problema sta nel fatto che la struttura piramidale, che abbiamo precedentemente immaginato, è sempre stata intesa più che come una freccia capace di suggerire una via da esperire, come un cumulo di massi pesantissimi da trainare, e noi, schiavi per costruire una nuova Cheope.

Quel miscuglio di uomo moderno (un plebeo piuttosto brutto, tutto sommato) ha bisogno necessariamente di un abito: e ha bisogno della storia come di un guardaroba. Ovviamente così facendo nota che nessun abito si attaglia a pennello al suo corpo, e cambia e cambia. Si osservi il XIX secolo dal punto di vista di queste rapide predilezioni e cambi di mascherate stilistiche; anche dal punto di vista dei momenti di disperazione per il fatto che ‘non va bene nulla’. Non serve presentarsi in veste romantica, classica, cristiana, fiorentina, barocca o ‘nazionale’, in *moribus e artibus*; tanto ‘non veste’! Ma lo ‘spirito’, soprattutto lo ‘spirito storico’, anche da tale disperazione ricava il proprio vantaggio: si sperimenta, si capovolge, impacchetta e soprattutto studia sempre di nuovo un altro pezzo preistorico e straniero; noi siamo la prima epoca studiata *in puncto* degli ‘abiti’, intendo delle morali, degli articoli di fede, dei gusti artistici e delle religioni, preparata come nessun’epoca è mai stata al carnevale in grande stile, alle più spirituali risate carnevalesche e alla presunzione, alle elevatezze trascendentali della somma sciocchezza e dell’aristofanesca irrisione del mondo. Forse è a questo punto che scopriamo il regno della nostra *invenzione* il regno nel quale anche noi possiamo essere originali, sia come parodisti della storia del mondo sia come buffoni di Dio: forse anche se nulla di odierno ha futuro, ne avrà proprio il nostro *riso!* ⁷⁴

Nella prospettiva di Nietzsche dunque, questo gioco e giogo di morali e abiti da indossare è in realtà da un lato imposta e dall’altro voluto. L’uomo moderno, sradicato come abbiamo visto dalle sue vecchie certezze, ha bisogno di questi abiti. Ha bisogno di rifuggire il nulla e di sentirsi parte, di sentirsi qualcosa o qualcuno. E dunque varia a seconda delle tendenze, si sposta da una maschera all’altra nel suo grande carnevale di vita. Tanto più è forte la sensazione del nulla e dell’incertezza alle spalle tanto più l’uomo moderno si afferma come esistente, come qualcosa di preciso. Spengler osserva come:

Gli uomini euro-occidentali soggiacciono tutti, senza eccezione, a una straordinaria illusione ottica. Essi *esigono* tutti qualcosa dagli altri. Si formula un «devi», convinti che in tal dominio qualcosa possa e debba essere modificato, formato, organizzato in modo unitario. La fede in ciò e nel diritto di esigere ciò è incrollabile. La morale per noi *vuol dire* soltanto questo. Nell’eticità dell’Occidente tutto è direzione, pretesa alla potenza,

⁷⁴ Ivi, p.182-183.

azione a distanza della volontà. A tal riguardo Lutero e Nietzsche, papi e darwiniani, socialisti e gesuiti si rassomigliano. La loro morale si presenta con la pretesa a una validità universale e perenne.⁷⁵

Nell'analisi di Spengler, dunque, la morale occidentale si presenta come una necessità organizzativa e unificatrice, in cui la volontà possa esprimersi e venire direzionata sulla base di regole ferree, con la pretesa di una costanza e di un'immutabilità, che come vedremo in seguito, trasformano la morale in gabbia problematica:

Non appena la vita diviene stanca, non appena si sente il bisogno di una teoria per organizzarla nel quadro artificiale delle grandi città, le quali oggi sono mondi spirituali a sé, non appena la vita diviene oggetto di scienza, la morale invece va a costruire un *problema*.⁷⁶

Prendendo nuovamente in esame il pensiero di Sigmund Freud, a partire da due dei suoi testi, *L'avvenire di un'illusione* e *Il disagio della società*, possiamo osservare come egli veda nella civiltà un'aggregazione necessaria per contrastare la forza tirannica della natura, e per mettere un freno alle pulsioni dell'essere umano, principalmente quelle sessuali e quelle di morte/aggressività:

Ogni civiltà si fonda sulla coercizione al lavoro e sulla rinuncia pulsionale. [...] Al fine di una terminologia uniforme, chiameremo "frustrazione" il fatto che una pulsione non possa essere soddisfatta, "divieto" la disposizione che istituisce questa frustrazione, e "privazione" lo stato che è prodotto dal divieto.⁷⁷

Gli strumenti coercitivi impiegati dalla società, come la morale, la religione stessa, stabiliscono dei comandamenti, dei divieti che generano nell'essere umano un senso di prigionia e di incompiutezza della propria libertà. Comandamenti che però sono posti a tutela dell'uomo; limiti per l'individuo, sicurezza per la comunità.

⁷⁵ O. SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente...*, p. 529.

⁷⁶ Ivi, p. 551.

⁷⁷ S. FREUD, *L'avvenire di un'illusione...*, p. 36.

È singolare che gli uomini, che quasi non possono esistere nell'isolamento, sentano come un peso opprimente i sacrifici che vengono loro richiesti dalla civiltà al fine di rendere possibile la vita in comune.⁷⁸

L'individuo, infatti, avverte come oppressione eccessiva i limiti posti ai suoi impulsi; si vede costretto da freni, a barcamenarsi tra le esigenze egoistiche e quelle del vivere civile; tendenze che appaiono inconciliabili e non coincidenti:

La libertà individuale non è un bene della civiltà. [...]. Con l'evoluzione della civiltà essa subisce limitazioni, e la giustizia esige che queste limitazioni non siano risparmiate a nessuno. [...] La brama di libertà si rivolge quindi contro determinate forme e pretese della civiltà o contro la civiltà in genere. [...] Una buona parte delle lotte dell'umanità si arresta a quest'unico compito: trovare un buon compromesso, cioè che faccia felici, tra queste esigenze individuale e le pretese di massa della civiltà.⁷⁹

Ciò a cui bisogna stare attenti è che l'elemento a cui tali precetti si associano non siano delle illusioni, poiché cadendo le illusioni cadrebbero anche i precetti, magari corretti, ad esse associate (es. la religione). La libertà, e il desiderio di essa, creano un atteggiamento di ribellione rivolto contro la civiltà stessa, col fine di capovolgerne gli schemi e gli equilibri, e, infine, appagare le proprie pulsioni.

E però come sarebbe ingrato e soprattutto miope mirare alla soppressione della civiltà! Quel che allora resterebbe sarebbe lo stato di natura, e questo è di gran lunga più difficile da sopportare. È vero, la natura non richiederebbe da noi nessuna restrizione pulsionale, ci lascerebbe fare; ma essa ha un modo di tenerci a freno che è particolarmente efficace: ci ammazza freddamente, crudelmente, spietatamente [...] e magari proprio in occasione della nostra soddisfazione. È proprio a causa di questi pericoli con cui la natura ci minaccia che noi ci siamo messi insieme e abbiamo creato la civiltà, la quale deve fra l'altro rendere anche possibile la nostra convivenza. In effetti il compito principale della civiltà, la sua vera ragion d'essere, è di difenderci dalla natura. [...] Con queste potenze la natura ci si erge contro [...] ci rimette sotto gli occhi la nostra debolezza e impotenza, a cui

⁷⁸ Ivi, p. 32.

⁷⁹ S. FREUD, *Il disagio della civiltà...*, p. 119.

avevamo creduto di sottrarci col lavoro della civiltà. È una delle poche impressioni gioiose ed esaltanti che si possono ricavare dall'umanità quando, di fronte a una catastrofe naturale, essa dimentica i dissesti della civiltà, tutte le difficoltà e ostilità interne, e si ricorda del grande compito comune, la sua conservazione contro la strapotenza della natura.⁸⁰

Quello di Freud non sembra essere un giudizio di parte. Egli analizza le varie possibilità, traendo le conclusioni tramite i propri ragionamenti. Ma non parla di giusto o sbagliato. Nel passaggio precedente, ad esempio, invita a riflettere su come destrutturare la società possa essere un atto decisamente rischioso. Ritornando, infatti, in uno stato di natura dove tutto è concesso, tutto sarebbe altresì lecito, e l'omicidio dilagherebbe, la perversione e la crudeltà. Sarebbe un mondo in cui ogni individuo avrebbe la possibilità di auto-realizzare le proprie pulsioni egoistiche, le ambizioni e i desideri più reconditi. Ma nell'assenza totale di qualsiasi limite, l'auto-realizzazione di uno, calpesterebbe quella dell'altro. Quindi in un panorama di questo tipo, la scelta è attribuibile all'opinione, ma si riduce comunque a una libertà rischiosa e assassina, o a una sicurezza ligia e sottomessa. Dare un giudizio di parte a riguardo non è un nostro compito, ma queste sono due delle strade possibili. Non solo nel rapporto tra uomini, Freud osserva altresì, come l'individuo, di fronte alle catastrofi della natura, sia capace di dimenticare le proprie ambizioni egoistiche, e il senso di prigionia rispetto alla morale a cui si attiene. Questo perché, davanti alla potenza sconfinata della natura, l'essere umano si rende conto della propria debolezza, e ricorda i motivi che lo condussero all'associazione, costruendo le fondamenta degli schemi per dominare la natura e rendere possibile la convivenza con i simili.

Homo homini lupus: chi ha il coraggio di contestare questa affermazione dopo tutte le esperienze della vita e della storia? [...] L'esistenza di questa aggressività, che possiamo constatare in noi stessi e a ragione presupporre nell'altro, è il fattore di disturbo dei nostri rapporti col prossimo e costringe la civiltà a un grande dispendio di forze.⁸¹

⁸⁰ S. FREUD, *L'avvenire di un'illusione* [1927]..., pp. 41 - 42.

⁸¹ S. FREUD, *Il disagio della civiltà*..., pp. 133 - 134.

Homo homini lupus, l'uomo è un lupo per gli altri uomini; così Freud, ripercorrendo le orme dei contrattualisti, e, nella fattispecie di questo passaggio, quelle di Thomas Hobbes, ritiene che la civiltà serva per tenere chiuse le porte di un'aggressività recondita e connaturata all'uomo, una civiltà necessaria perché tutto non vada in pezzi, in un intollerabile stato di natura. In questo senso la morale, le regole, i vincoli del vivere civile, le maschere che ci troviamo ad indossare, non sono altro che un'autorità silenziosa; delle barriere protettive, un sigillo oppressivo, ma probabilmente amico, contro la nostra bestialità istintuale. Ma questa aggressività inespressa, questa tensione di animale non viene eliminata, rimane bensì latente e rivolta altrove:

L'aggressione viene introiettata, interiorizzata, ma propriamente rispedita là donde è venuta, quindi rivolta contro il proprio Io. Qui viene rilevata da una parte dell'Io, che si contrappone al resto come Super-io e poi, come "coscienza morale", schiera contro l'Io la stessa aspra disposizione aggressiva che l'Io avrebbe preferito soddisfare contro altri individui estranei. Chiamiamo "senso di colpa" la tensione tra l'arcigno Super-io e l'Io che gli è soggetto. La civiltà domina dunque la pericolosa voglia di aggressione dell'individuo indebolendola, disarmandola e facendola sorvegliare da un'istanza interna ad essa, come da una guarnigione nella città conquistata.⁸²

Identità e morale sono in questa prospettiva strumenti di controllo, autoimmuni: la trappola non è data da individui, ma dalla struttura stessa, che interiorizzata, nella consistenza materiale di un codice, allontana la paura naturale del vuoto e delle tenebre interiori dell'uomo che più lo avvicinano alle pulsioni bestiali. Dunque identità, essere e morale sono il rifugio dall'infinita grandezza del nulla, e chi consapevole della natura fittizia è destinato a cessare di esistere come ego costruito, diventando contemporaneamente chiunque e nessuno, viene tacciato come pazzo ed emarginato, poiché portale vivente e spalancato di una verità temibile: l'irrealtà dell'essere e la realtà del non-essere. Fatto che tra le tante opere di Pirandello si può riscontrare nella raccolta «Maschere Nude»: « "Maschera nuda" è quella del personaggio che ha visto crollare le finzioni con cui aveva orchestrato la propria esistenza: con ciò non si può

⁸² Ivi, pp. 145 - 146.

dire “smascherato”, perché la maschera resta, ma posticcia ormai, senza senso anche se irrinunciabile, come incancellabile è la maschera dei tratti fisici che il personaggio comincia a sentire del tutto estranei alla propria vera identità». ⁸³ Ed è nello svuotarsi e trovarsi nudi che allora la morale come senso comune condiviso viene a cadere. Lo stesso Elio Gioanola sostiene che «La pazzia, con evidenza estrema, è sentita come lo spalancarsi delle porte dell’inferno, col ritorno travolgente del rimosso contro un io assolutamente incapace di mediazioni». ⁸⁴

Allora la presenza di un folle, consapevole della propria follia, diventa minatoria per tutti coloro che gli stanno intorno e guardando attraverso i suoi occhi osservano un vuoto che sanno esistere anche in se stessi. Da qui l’emarginazione, la derisione e la minimizzazione del fatto. Un ingenuo modo di mettersi al riparo dal vortice in cui trascinerrebbe seguire ad ascoltare il delirio. L’immoralità, a questo punto, non è tanto temuta poiché mera trasgressione di un codice; ma perché va oltre e supera il modo comune e concesso di vedere il mondo, rivelando una realtà altera rispetto a quella nota e prima inesistente per gli occhi. Per questo sostanzialmente inaccettabile. Un pesce nell’acquario vive protetto, consapevole dei suoi limiti, ma tormentato dal dubbio del “cosa c’è fuori?”. Un pesce nell’oceano vive in balia degli abissi, senza protezione, ma libero. Non sta a noi stabilire quale delle due condizioni sia la migliore, ma è certo che se il pesce nell’acquario incontrasse un pesce degli abissi ne sarebbe terrorizzato. Perché il pesce degli abissi è la testimonianza palese dell’esistenza di un mondo che prima non esisteva, ed ora è davanti agli occhi. A quel punto la negazione è la sola soluzione per mantenere l’equilibrio del proprio mondo intatto. In questo senso, i personaggi pirandelliani sono dei pesci d’acquario che hanno visto l’abisso. «Sono guarito, signori: perché so perfettamente di fare il pazzo, qua; e lo faccio, quieto! Il guaio è per voi che la vivete agiatamente, senza saperla e senza vederla la vostra pazzia». ⁸⁵ Ma come c’è una Donna Matilde che davanti all’attacco di *Enrico IV* gli da

⁸³ M. MANOTTA, *Pirandello*, Bruno Mondadori editore, Milano, 1998, p. 142.

⁸⁴ E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia...*, p. 110

⁸⁵ L. PIRANDELLO, *Enrico IV*, in *Maschere Nude*, vol II, a cura di A. D’AMICO, Milano, Mondadori, 1993, p. 863.

del pazzo, c'è altresì un Belcredi che, ferito, comprende ancora di più che quella non è affatto follia. E chissà, forse, aperto il varco, Belcredi potrebbe essere il prossimo folle della storia di un nuovo scrittore. Perché una volta visto l'abisso, non si può fare ritorno.

Alla luce della riflessione e dell'indagine sulla morale, si giunge allo snodo cruciale: il momento in cui i panni vestiti si scuciono, cadendo al suolo e lasciando la persona priva di un ruolo. Questa condizione genera l'incapacità di ammettere la fragilità dei propri sistemi e lo smarrimento che ne deriva. A riguardo sono utili le coordinate riflessive espresse da Giuseppe Genco in *Pirandello, la morte della persona e la nascita del personaggio*:

L'uomo è condannato a un destino di dolore, a gestire la propria «forma» come in un carcere, a muoversi nel mondo come in un labirinto, nel quale l'anima si aggira senza trovare una via d'uscita. Ma di questa condizione egli non s'accorge, illudendosi o ingannando se stesso. Il dramma scoppia nel momento in cui o un mero accidente o una libera scelta lo pongono di fronte alla necessità di trasgredire la «forma», cioè di rompere la crosta delle abitudini sociali e il grigiore del vivere quotidiano, nel tentativo di scoprire il vero volto delle cose. I costi di questa coraggiosa ribellione, di quest'ansia di Verità e di Vita sono altissimi. Ogni tentativo di attingere la dimensione dell'autenticità in un mare di alienazione lascia dietro di sé creature sconfitte, anime smarrite, in una solitudine più straziata, in una disperazione che è l'anticamera della follia.⁸⁶

Da qui emerge ancora meglio come l'identità, la morale, siano percepite come una gabbia labirintica, da cui siamo incapaci di fuggire. Una condizione di cui per di più rimaniamo inconsapevoli fino a quando, postaci davanti per caso, o per scelta, sorge la necessità di spezzare il cerchio ed abbandonare le vecchie abitudini, le consuetudini e i modi che fino a quel momento credevamo propri della nostra realtà. Questo per raggiungere e indagare la natura reale di ciò che ci circonda e cercare di scoprire l'autenticità nel mondo. Ma questa ricerca crea spesso più vittime che vittorie, spalancando, alla fine del sentiero che sembrava condurre alla verità, il baratro della follia e del fallimento. L'abbiamo visto chiaramente ne *Il Fu Mattia Pascal*, morto per due volte. Specie nella presa di coscienza chiara e terribile di Adriano Meis, accortosi

⁸⁶ G. GENCO, *Pirandello, la morte della persona e la nascita del personaggio...*, p. 38.

che, nella finzione della sua creazione, prima reputata libertà, è nuovamente in trappola, costretto ad accettare il furto, le offese, per il semplice fatto di non esistere agli occhi della società, e per questo non aver alcun diritto di denuncia, per esempio, o di matrimonio. O ancora quando fuggito da Roma e sulla strada di casa, porta «questi due morti a spasso per Pisa».⁸⁷ Da un lato Adriano Meis, dall'altro Mattia Pascal. Entrambi suicidi. E lui in mezzo, ma lui chi? È probabilmente questo il male inammissibile, la necessità inalienabile di essere qualcosa o qualcuno, per sentire d'esistere e rapportarsi al mondo, protetti dal buio, con una percezione distinta di ciò che siamo noi e cosa sia il resto, come secondo le parole del signor Anselmo, perché:

per nostra disgrazia, noi non siamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che siano cose ch'esso non sia: cose amiche e nocive. A noi uomini invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di sentirci vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna.⁸⁸

Dunque Mattia Pascal, tessendo l'esistenza di Adriano Meis, in realtà non va a creare un'ancora di salvezza, o una nuova vita; getta bensì i presupposti per la sua seconda morte. Quella che dapprima gli pare libertà si rivela poi isolamento, impossibilità di tessere rapporti intimi, vivere in una menzogna tanto radicata in sé da crederla vera. Una condizione insomma non differente da quella del primo Mattia Pascal, prigioniero del dolore a Miragno. Proprio riflettendo su *Il fu Mattia Pascal*, Giuseppe Genco osserva come il protagonista incarna in sé il simbolico «personaggio del romanzo moderno, condannato all'amletismo e all'«inettitudine» dalla coscienza della relatività delle sue opinioni e dei suoi sentimenti, dalla precarietà del suo stesso linguaggio. Il cielo di carta del suo teatrino si è improvvisamente strappato».⁸⁹ Una lacerazione improvvisa, la crisi di una condizione ordinaria e la caccia disperata di una

⁸⁷ L. PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i romanzi...*, vol., p. 553.

⁸⁸ Ivi, p. 484.

⁸⁹ G. GENCO, *Pirandello, la morte della persona e la nascita del personaggio...*, p. 45.

nuova zattera su cui ripararsi. Ancora Genco porta attenzione sulla vanità della ribellione di Pascal, su come il suo sciogliersi dai vecchi giochi per assaporare la libertà, lo porti alla fine del percorso ad averne assaporato solo l'illusione:

La sua fuga da casa non può che esporlo all'azione imprevedibile del Caso, che gli segna le tappe della sua storia senza anagrafe, dopo avergli regalato lo straordinario evento della sua «morte per suicidio». L'esperienza più tragica di Mattia sarà naturalmente la scoperta della illusorietà della libertà. Appena conosciuta, la sua «scomparsa» dal mondo, e quindi la fine di una vita di dolore e di atroce frustrazione, non può che essere avvertita come una resurrezione e ha su di lui un effetto vitalizzante, euforizzante. [...] Questa inebriante sensazione non può durare: quella condizione è solo uno scherzo del caso. [...] Il «morto» e il «vivo» continuano insieme nella dinamica di una doppia vita che non è che una doppia morte. I due personaggi, Pascal e Meis, sono il soggetto/oggetto di un processo dialettico senza consistenza e senza sbocchi: mentre Mattia «crea» Adriano, cessa di esistere, così come nel momento in cui Adriano Meis pensa a Mattia Pascal, quest'ultimo riprende il sopravvento ma con un ruolo senza più volto e senza più dimensione.⁹⁰

Il binomio Pascal-Meis raffigura l'incapacità di scegliere e di posizionarsi nel tira la fune tra il vecchio mondo da recluso e il nuovo mondo da alienato. «Dunque la famiglia d'origine è distrutta e la famiglia acquisita è il luogo stesso dell'invivibilità: Mattia non può tornare indietro e nemmeno continuare così»,⁹¹ sostiene Elio Gioanola, in *Pirandello, la follia*, ponendo l'accento su come le due strade, vecchia e nuova, per quanto differenti tra loro, siano comunque impraticabili. La prima poiché abbandonata e rifuggita in nome di una libertà, nonché la seconda strada, che però non dà appigli e fa fluttuare Pascal nel nulla. Adriano Meis non è la via di fuga, ma una nuova gabbia, forse più larga, ma comunque una gabbia. Poiché nell'impossibilità di vivere pienamente la vita di Meis, in realtà si sta vivendo la morte di Pascal. Inscenato poi il suicidio di Adriano, e, dopo due anni, ritornare alla vecchia casa per ripristinare l'antica condizione di 'vivo', gli vale la possibilità di essere libero da ogni vecchia morsa per potersi muovere nel mondo come nessuno o meglio, come il Fu Mattia Pascal, ricordo

⁹⁰ Ivi, pp. 47 - 49.

⁹¹ E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia...*, p. 72.

deteriorato dal tempo con cui appigliarsi al mondo. Inammissibile, questo male di dover esistere e non poter essere. Ma comunque condizione necessaria per stare al mondo, come il parapetto è necessario per guardare giù dal ponte senza cadere in acqua.

CAPITOLO II NELL'OPERA

II.1. Pirandello, il personaggio e il teatro.

Come per ogni autore, e forse, in modo particolare per Luigi Pirandello, l'opera è stata fortemente influenzata dai caratteri biografici e dagli eventi peculiari della sua vita. Tanto che le varie espressioni dell'essere dello scrittore si possono ritrovare frammentate e sparse nei vari personaggi della sua creazione. Giuseppe Genco, in *Pirandello, la morte della persona, la nascita del personaggio*, osserva come:

L'immagine dell'uomo di Pirandello s'intreccia e, per così dire, si fonde con quella dei suoi personaggi. Nei pensieri, nei comportamenti delle sue creature si riflettono momenti e aspetti della sua esperienza biografica. Il personaggio pirandelliano è la metafora «vivente» dell'apoteosi in cui si è dibattuta la sua esperienza di uomo, di osservatore del mondo e di artista.⁹²

Quindi non solo le esperienze dirette e circostanziali alla sua vita, ma anche tutti i fatti, la cultura, e gli eventi che hanno ospitato il tempo della sua esistenza, hanno contribuito, logicamente, a formare quella che è la sua poetica e il suo pensiero. A partire dallo strettissimo rapporto con la madre Caterina Ricci, fino ad arrivare a quello conflittuale col padre Stefano, garibaldino. Relazione, quest'ultima, che non si limita ad infondere nella personalità di Luigi gli ideali risorgimentali, ma che, nelle improvvise sfuriate e crisi del padre, instillano nell'animo del giovane autore un senso di assurdità e difficoltà di comunicazione insormontabile. Sempre al padre, colto in momenti intimi e

⁹² G. GENCO, *Pirandello, la morte della persona e la nascita del personaggio...*, p. 13.

incestuosi con la cugina, è dovuto il senso di anormalità riguardo all'adulterio, mentre l'eros, percepito con disgusto, è riconducibile a un terribile episodio, durante il quale Luigi è stato testimone di due amanti, colti in flagrante all'interno di una camera mortuaria. Fatti come questi hanno un riflesso inevitabile sulla sua vita sentimentale. Basta pensare alle sue relazioni amorose, mai vissute con piena gioia, ma costantemente turbate, viscerali. Ancora, le nevrosi della moglie Antonietta Portulano, nonché la sua incontrollabile gelosia avranno un peso fondamentale nella formazione degli interessi dell'autore e dunque della sua poetica. In merito al rapporto con la moglie e la sua follia, da un'interessantissima lettura Elio Gioanola in *Pirandello, la follia*:

Il grande dramma familiare di Pirandello fu proprio questo; non tanto contò il fatto in sé, pur gravissimo, della follia della moglie, ma, da un lato, la realizzazione in Antonietta della propria, originaria, «paura d'impazzire», dall'altro il sentirsi scoperto nel profondo dei propri desideri rimossi. Il 'doppio' abitò veramente la casa di Pirandello: Luigi e Antonietta, figli di due amici e soci in affari, sposati dai padri con un contratto che trascendeva le intenzioni dei figli, furono dei 'gemelli' che, sotto le apparenze della più perfetta normalità borghese, covarono il rancore di una complementarità impossibile, restando per sempre legati alla catena di una specularità senza vie d'uscita.⁹³

Il rapporto con Antonietta dunque, non è solo un'unilaterale osservazione del vuoto oltre i limiti della ragione; bensì, Pirandello, in quelli che sono i turbamenti della sua compagna vede riflesse le potenzialità dei propri, e delle proprie paure. Nell'abisso della follia di Antonietta, si nascondono così le segrete pulsioni, le realtà nascoste che l'autore sa esistere, celate, anche in lui. Luigi Pirandello, dunque, in tutto il caos che è il mondo, non ha altro modo di porre ordine e chiarezza se non con l'arte. La sua narrativa è caratterizzata da elementi che sembrano contenere in sé il germe del teatro. Infatti, per quanto quello con l'arte scenica sia stato un rapporto complicato e problematico, tutta l'opera dell'autore pare predisposta e adibita per salire su di un palco. Si potrebbe addirittura osare, sostenendo che le altre forme, come la narrativa, siano la genesi di

⁹³ E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia...*, p. 123.

molte delle sue opere teatrali, che in questo ambito, prendono vita e concretizzano il dramma dei personaggi. Giuseppe Genco osserva:

il magazzino del narratore offre al drammaturgo il materiale teatrabile. E il teatro ha nella narrativa la sua genesi, non solo tematico-contenutistica ma anche ideologico-interpretativa. [...] La dimensione scenica della narrativa pirandelliana è innanzi tutto riscontrabile nelle strutture formali. E certamente la caratteristica di fondo, che poi è il primo risultato della rivoluzione pirandelliana, è l'assenza di una vera e propria trama [...]. Tutti i fatti, e i rispettivi ambiti spazio-temporali, sono solo accennati [...]. Quindi, anche i raccordi narrativi, per altro inevitabili, si configurano come scarne e veloci «scene». [...] Ecco perché nella novella e nel romanzo Pirandello già si misura con la «parola», che si accampa nella forma del dialogo drammatico, il quale forse per nessun autore, come per Pirandello, ha un valore di così intrinseca necessità. Certo, il personaggio non è ancora divenuto soggetto immediato del suo intervento, né la sua parola è tutt'uno con l'azione (non siamo, cioè, ancora all'«azione parlata»); tuttavia essa è già tutta lì, in quell'arrovellarsi [...] del personaggio intorno ad un concetto.⁹⁴

Dunque, gli scarsi elementi di contesto, l'essenzialità della trama e dell'ambientazione pongono risalto sulla parola, che diventa un elemento fondamentale, se non necessario, nella forma del dialogo drammatico, perché la natura dei personaggi e il flusso della storia possa svilupparsi e prendere vita. Già nella narrativa, quando la trasformazione non è ancora avvenuta, questi tratti sono presenti e richiedono linfa. Le azioni avvengono spesso simultaneamente, come nel teatro, il tempo presente è l'unico che pare permettere lo svolgersi dei fatti, lo stesso lettore è chiamato più volte nella storia, quasi fosse un pubblico da catturare e coinvolgere; la fisionomia stessa del personaggio diventa una metafora della sua natura profonda; fatto che lo rende come un travestimento, una maschera pronta all'uso.

Siamo così al problema principale dell'arte pirandelliana: quello della «forma», ossia della «vita» che il personaggio deve attingere nel processo della sua realizzazione; che è come dire il momento dell'assolutizzazione

⁹⁴ G. GENCO, *Pirandello, la morte della persona e la nascita del personaggio...*, pp. 64 - 65.

teatrale del mondo, cioè del grande «spettacolo» di verità-finzione che è la vita.⁹⁵

È proprio in questo momento, nella presa di coscienza dello stesso personaggio della sua natura illusoria, che l'unico modo per assolutizzare la nascita è liberarsi dal giogo della finzione, è portare in scena il proprio dramma, e, nelle forme fasulle dello spettacolo, mostrare paradossalmente la propria realtà e la propria esistenza, nell'azione e nella parola. Il personaggio, ancora secondo Giuseppe Genco è:

una creatura che, legata ad una condizione di maschera, anela ad una forma. Il personaggio pirandelliano possiede già l'idea primordiale del dramma, vale a dire la capacità di attingere il senso tragico della vita; ed è proprio in grazia di questo che esce dal romanzo e dalla novella per salire sul palcoscenico. È questa la sua vera tragedia; vedendosi vivere ma non in sincronia con la vita, egli viene posto di fronte al problema della sua stessa finzione. [...] Il personaggio, dunque, si auto-determina all'interno dell'opera, che diventa così la sua opera, il campo nel quale egli deve vivere come nella realtà, per conto suo. La parola diventa la sua delizia e il suo martirio.⁹⁶

Dunque il palco è l'unico luogo in cui la pretesa di vivere del personaggio può essere appagata. Il teatro è il luogo in cui il travestimento diventa realtà, e, per paradosso, tramite i mezzi della finzione, ciò che è finto, maschera illusoria della fantasia dell'autore, può diventare reale e vero per il tempo di una rappresentazione, in cui l'attore si fa medium, posseduto dalle qualità e dall'autonomia del personaggio. Ma solo rivelando la finzione, non cercando di nasconderla. Per quanto quella teatrale possa considerarsi la corda più sensibile dell'animo artistico di Luigi Pirandello, il rapporto con il genere è caratterizzato da una costante alternanza tra attrazione e allontanamento. Il primo stop avviene nel 1899 dopo alcuni tentativi abortiti e falliti, di cui l'autore resta infelice, per poi riesplodere nella grande stagione del 1916. Il silenzio totale, per quasi dieci anni, nella sua produzione drammatica, sembra tuttavia non corrispondere al suo pensiero, che è dedicato ugualmente all'arte scenica, per via della produzione saggistica,

⁹⁵ Ivi, p. 69.

⁹⁶ Ivi, p. 70.

ma anche di novelle e romanzi, che che si fanno veicolo dei suoi grandi temi. Parlo di saggi precedentemente citati come come *Arte e coscienza d'oggi*, ma anche *L'azione parlata*, o *Illustratori, attori e traduttori*. In questi lavori l'autore va esprimendo le radici e la consapevolezza della crisi di cui abbiamo a lungo discusso nella prima parte, mettendo già in moto le caratteristiche della propria poetica: relatività, rapporto tra realtà e finzione, frammentazione. Gli stessi elementi della crisi interiore dell'autore, in rapporto a se stesso e ai propri tempi, sembrano essere parte, anzi, trovano specularità metaforica nel suo rapporto con il teatro. Giuseppe Genco osserva:

Ecco dunque, il grande tormento di Pirandello: sapere che uno spettacolo teatrale senza un'opera scritta dall'autore è destinata a spegnersi nel disordine e nella confusione, ma essere al tempo stesso convinto che un'opera scritta non può rappresentarsi, perché la fisicità dei mezzi del teatro — scene, attori, regista, ecc. — non riesce mai a far rivivere adeguatamente le creature dell'immaginazione. [...] Ma, nonostante tutto, Pirandello vede e sente il teatro come l'unico luogo e strumento per realizzare il «prodigio» dell'«azione parlata».⁹⁷

Ecco il disagio del teatro: la necessità e l'aspirazione inevitabile del personaggio di farsi reale, andare in scena, e liberarsi dalla finzione, contrapposta agli insufficienti mezzi a disposizioni della macchina teatrale, nonché il tradimento della perfezione artistica affinché questa presentazione possa essere autentica. Così come l'uomo aspira a diventare reale, a liberarsi dalla maschera, senza che però il mondo sia adatto a consentirglielo. È lo scontro tra la realtà superiore dell'arte e quella del mondo materiale, che, drammaticamente, paiono inconciliabili. Questo fatto si può riscontrare anche nelle parole di Vicentini, in *Pirandello il disagio del teatro*, che analizza:

La pesantezza dell'apparato scenico, con le sue tele dipinte, con i costumi, i mobili e le attrezzature, con la presenza ingombrante del pubblico, e con l'uso di uno spazio fisico, limitato concreto e reale, alle cui esigenze si deve piegare l'azione, rende il linguaggio teatrale troppo rigido e inadatto a quelle che sono le esigenze essenziali della libera creazione dell'artista. [...] Il teatro, in conclusione, costituisce il deserto dell'arte, o tutt'al più la sua

⁹⁷ Ivi, p. 81.

parodia, perché non è altro che l'impossibile sforzo di realizzare la perfezione artistica in una materia che le è incompatibile, la soffoca e la deforma.⁹⁸

Emerge da queste parole, con chiarezza estrema, il disagio dato dal mezzo teatrale, nell'essere al contempo un luogo dove l'azione parlata può realizzarsi, ma in cui la compagine tecnica e interpretativa risulta comunque un abbozzo goffo, incapace di rendere giustizia alla perfezione dell'arte, che vuole ugualmente farsi viva: un circolo vizioso, insomma. Un altro elemento di crisi è quello che vede il teatro in rapporto alla società del tempo, l'industrializzazione e l'apparizione del cinematografo. Sarà in grado il teatro di reggere il colpo e mantenere il ritmo del nuovo mondo al galoppo? Nonostante i problemi, l'azione parlata è considerata dall'autore un prodigio. L'unico mezzo attraverso cui la creazione artistica si svincola dalla fredda riflessione logica e dai principi di causa ed effetto che caratterizzano di norma un personaggio. Ancora Vicentini, in merito all'azione parlata:

Pirandello si accorge con sgomento che la parola depositata sulla carta non basta più, e cede alla tentazione del teatro per la necessità, che avverte irresistibile, di rendere fisica la parola, di materializzarla nella voce, nell'urlo, nel grido dell'attore. Il teatro, insomma, attira Pirandello perché è il luogo in cui il testo scritto diventa azione materiale e la battuta del personaggio si fa suono, che percuote i timpani degli spettatori e si proietta nello spazio della sala.⁹⁹

Si sta dunque in una via di mezzo, in cui da un lato si avverte l'inadeguatezza delle parole su carta a contenere la vitalità dei personaggi, dall'altro il rischio che, portandole sulla scena, ne venga tradita e trasfigurata la natura. Azione e parola vanno a coincidere: ciò che il personaggio fa e dice nasce non da una precedente e accurata riflessione dell'autore in merito a un fatto, ma dal fatto che l'autore si immedesima così tanto nella natura del proprio personaggio da fargli comunicare ciò che esso stesso vorrebbe comunicare. Gioanola, si spinge oltre, sostenendo che:

⁹⁸ C. VICENTINI, *Pirandello, il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio editori, 1993, p. 16.

⁹⁹ Ivi, p. 59.

L'artista pirandelliano è essenzialmente un creatore di personaggi e questi personaggi hanno vita a partire dalla divisione dell'io del loro autore, assolutamente autonomi e assolutamente indipendenti. In questo senso i personaggi non sono che delle rappresentazioni potenziali dell'io, che non hanno nulla a che vedere con l'io dell'autore solo perché l'io dell'autore non esiste se non come pura potenzialità, di cui essi rappresentano alcune interpretazioni.¹⁰⁰

Fatto che riporta ai concetti di frammentazione, alla molteplicità delle personalità, elencati nella prima parte. I personaggi quindi altro non sono che germi di potenziali caratteri dell'autore, semi, nati dalla frammentazione dell'io di Pirandello, quindi ad esso riconducibili, ma non con nesso coincidenti.

I personaggi, generati dalla divisione dell'io e dalla proiezione dei fantasmi profondi, vengono isolati in una loro pateticità senza fine e senza confini, organi trascendentali non di un autore che li accolga in un'opera ma della capacità di essere se stessi autori della loro situazione.¹⁰¹

Anche Angelo Pupino associa ai personaggi la figura del fantasma, il quale non nasce dal pensiero, dall'intellettualizzazione, bensì un fantasma, appunto, che, nel pieno delle sue caratteristiche, si presenta come apparizione improvvisa e inattesa nel cervello dell'autore, pretendendo da esso la realizzazione; ed è proprio questo che lo rende un fantasma della mente. Secondo le stesse parole di Pupino, in *Pirandello, maschere e fantasmi*:

i «fantasmi» coincidono con «persone» fattive che insorgono nel «cervello» come allucinazioni; né si tralasci che queste allucinazioni oscillano tra due polarità: il vincolo delle proiezioni mentali nelle quali consistono, e l'iniziativa di esseri «viventi» che, pronti a «saltare sul palcoscenico», non devono poi sentirsi così vincolati al loro creatore. [...] Si tratta dunque di

¹⁰⁰ E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia...*, p. 209.

¹⁰¹ Ivi, p. 216.

personaggi insorti come multipli dalla disgregazione dello spirito dello scrittore?¹⁰²

Il personaggio diventa in questo senso una manifestazione spiritica, o una variante nata dalla scissione della personalità dell'autore: un frammento, che si mostra nel suo naturale dissidio, tra ciò che è nel mondo dell'arte e la necessità di essere espresso nel mondo vivente, tramite il teatro che oggettiva, con parola e gesto, la sua essenza spirituale, manifestandola in un corpo. In questo senso si potrebbe guardare alla recitazione come a un atto di 'possessione'. In una maniera totalmente autonoma rispetto all'autore, tanto che, forse, il personaggio potrebbe paragonarsi a un innesto, che per quanto nato da una sola radice, ha la capacità di svilupparsi, in potenza, in qualsiasi altra pianta. Nuovamente, Angelo Pupino, in merito a questo fatto sostiene:

L'ipotesi è dunque che le «images mentales» siano perfino suscettibili di essere raccolte e trasformate da autori diversi, o comunque di svolgere un'esistenza del tutto emancipata dal loro creatore.¹⁰³

Tutte queste riflessioni si vedono perfettamente espresse nelle varie elaborazioni dei personaggi: *Personaggi* (1906), *La tragedia di un personaggio* (1911), *Colloqui coi personaggi* (1915) e infine *Sei personaggi in cerca d'autore*, nelle edizioni del 1921 e del 1925. Riguardo a quest'opera, Vicentini sostiene:

Ciò che la formula del teatro nel teatro nei *Sei personaggi in cerca d'autore* gli aveva lasciato intravedere era la possibilità di ricuperare, giocando sui momenti di liminalità e sulle identità di luogo, la coincidenza dell'opera creata e scritta dall'autore, con le condizioni materiali della sua rappresentazione. Il che significava, per Pirandello, restaurare la possibilità dell'arte all'interno del mondo fisico del teatro. Era, insomma, un programma di ritrovamento, di ricupero, che segnava la fine della tensione distruttiva dell'avanguardia, e dopo gli anni esasperati del conflitto esplorava le macerie alla ricerca di modi, di forme residue, che potessero

¹⁰² A. PUPINO, *Pirandello, maschere e fantasmi*, Roma, Salerno editrice, 2000, pp. 20 - 21.

¹⁰³ Ivi, p. 31.

comunque rivelare tra le tavole del palcoscenico la presenza del mondo fantastico e perfetto della creazione estetica.¹⁰⁴

Il teatro nel teatro è utilizzato da Pirandello anche in *Ciascuno a suo modo* e in *Questa sera si recita a soggetto*. È un espediente per il quale all'interno dell'opera si mette in atto un'ulteriore azione teatrale di cui viene dichiarata la natura fittizia, mirando spesso a un coinvolgimento dello stesso pubblico e all'impiego di tutti gli spazi della struttura teatrale, non solo per rivelare la natura illusoria dell'impianto scenico, ma anche di quella percepita e tangibile dagli spettatori. L'immediatezza della parola e del gesto creano la spontaneità che permette al personaggio di vivere come esso si vuole, senza avere alle spalle il fantasma dell'autore. Interessante, a riguardo è nuovamente la riflessione di Elio Gioanola:

C'era forse un altro contesto più adatto del palcoscenico a presentare personaggi senza autore? Lì i personaggi si muovono e parlano come «creature vere», in un'indipendenza non immaginabile per i personaggi di carta di un testo narrativo; che l'autore sia 'supposto' è molto più facile pensarlo in un'azione diretta di gesti e voce che nei modi indiretti dell'opera scritta.¹⁰⁵

Sul palco, dunque, i personaggi si svincolano, non solo dall'autore, ma anche dal testo che li contiene, passando da un universo linguistico fatto di segni e simboli a uno reale e oggettivante, fatto di gesti e parole. Il personaggio sul palco diviene vivo, nell'espressione non celata della finzione.

II.2. La scelta delle opere.

Nei prossimi tre paragrafi si prenderanno in esame tre opere tratte dalla raccolta teatrale «Maschere Nude»: *L'uomo dal fiore in bocca*, *La patente*, *Il berretto a sonagli*.

¹⁰⁴ C. VICENTINI, *Pirandello il disagio del teatro...*, pp. 95 - 96.

¹⁰⁵ E. GIOANOLA, *Pirandello, la follia...*, p. 218.

La scelta di questi soggetti è dovuta a una precisa esigenza di confronto rispetto all'impianto teorico finora presentato. Si potrebbe giustamente obiettare che nell'opera di Pirandello, la tematica della frantumazione dell'identità e del senso di irrealtà sono presenti pressoché in ogni lavoro, sia esso narrativo, o teatrale. La scelta di questi testi, nella fattispecie, è legata alla volontà di restringere ulteriormente il campo su alcuni aspetti che si sono presi in esame nel corso della ricerca. Ciò che accomuna i tre testi è il fatto che presi contestualmente potrebbero configurare una graduale *escalation* verso la follia, senza però raggiungerla e centrarla in pieno. Infatti in ogni lavoro, l'equilibrio del personaggio viene compromesso da uno o più elementi esterni, che spalancano le porte di un abisso imminente, da cui però si riesce in un modo o nell'altro a scappare. Il *trait d'union*, è, dalla mia prospettiva, la natura estranea del fattore scatenante la crisi rispetto all'io del protagonista, come anche la via di fuga costituita dal rifugiarsi in un mondo fittizio e di immaginazione. Come vedremo approfonditamente in seguito, in tutte e tre le opere la crisi si sviluppa nell'io del personaggio, ma non è da esso che nasce e non è in esso che si conclude: l'uomo dal fiore in bocca si rifugia nella vita degli altri, vista e immaginata, perché la sua realtà è stata scossa e distrutta da un tumore, che gliela rende invivibile, dunque si astrae per garantire la sopravvivenza propria e di un ipotetico passante che potrebbe uccidere in un momento di vuoto; Chiarchiaro vive la crisi per la fama di iettatore, e si rifugia nell'immagine che la stessa credulità popolare gli aveva affibbiato: per paradosso, vivere quella follia è l'unico modo che egli ha per non impazzire definitivamente e sopravvivere nel mondo civile; Ciampa vive la sua crisi per le dicerie che lo vedono 'becco' e nel fingere la follia di Beatrice trova l'unica soluzione per non ammattire davvero, non commettere un delitto e salvare la faccia davanti al paese. In tutte e tre le opere, insomma, il mondo fittizio, per quanto esso stesso folle e irrealistico, è l'unico in grado di salvaguardare il personaggio dalla follia definitiva: l'uomo dal fiore in bocca e l'immaginazione dell'altro, Chiarchiaro e la follia assecondata, Ciampa e la follia per finzione. In queste tre opere è la follia che salva dalla follia stessa, ponendosi come arma speculare con cui affrontare il mondo presunto vero.

II.3. *L'uomo dal fiore in bocca.*

L'uomo dal fiore in bocca, tratto dalla novella del 1918, *Caffè notturno*, poi intitolata *La morte addosso*, nell'edizione del 1923, è un atto unico di Luigi Pirandello. L'opera riscuote subito un grande successo. Al suo interno si sviluppa la tematica di vita-morte, e della consapevolezza di questi stati di esistenza, di cui i due personaggi, incontratisi casualmente, si fanno portavoce con i loro discorsi e pensieri. È mezzanotte, e ai ridossi di un viale alberato, illuminato da luci elettriche, si immette una via con poche case, le ultime. Tra queste si distingue un caffè, con tavolini e sedie all'esterno, mentre in lontananza si percepisce il suono di un mandolino. Seduti, l'uomo dal fiore in bocca e l'avventore parlano, di come quest'ultimo abbia perso il treno, carico di tutti i bagagli e i pacchi ordinati in commissione dalla moglie e dalle figlie. Spiega di averli lasciati al deposito della stazione, di aver mangiato in una trattoria e infine di essersi recato al caffè notturno, per temporeggiare in attesa del primo treno. L'avventore assume a simbolo di vita normale, spesso sottovalutata, fatta di villeggiature, treni persi, commissioni, in sostanza di piccole cose, quelle che gli uomini nemmeno notano, fanno di passaggio senza prestare attenzione. Durante la chiacchierata emerge come l'uomo dal fiore in bocca, d'altro canto, noti una quantità fittissima di dettagli del mondo, rivivendoli quasi in un'allucinazione: sa raccontare per filo e per segno come i lavoratori dei negozi impacchettino con cura gli acquisti dei clienti, o i particolari della sala d'attesa di un medico, con le sedie che si interrogano su quale male affligga chi vi si posa, in attesa di un verdetto. Immaginare la vita altrui a partire dai singoli e più piccoli gesti è come aderire ad un'altra realtà e restare radicato nel mondo. L'uomo dal fiore in bocca si presenta lentamente, a distanza. Le sue prospettive, le sue parole lo trasformano in puro sguardo: tutti i dettagli che nota, infatti, e che riporta all'avventore, sembrano la disamina di un narratore onnisciente, che descrive con cura e amore il contesto in cui la sua opera si svolgerà. Le mani che preparano i fogli di carta, i colori, la cura nel piegare e la tensione nel fare il nodo, le seggiole della sala d'attesa del medico, la stoffa che le riveste e la loro provenienza. Tutto, l'uomo dal fiore in bocca è capace di notare tutto e di farlo vivere nelle sue parole. Si potrebbe definire un

personaggio ‘sensoriale’, in grado di trasportare il lettore più che nella sua essenza di uomo, nella sua essenza di sguardo. Egli vive nell’immaginazione ed in essa rende effettiva la sua potenzialità d’essere, la sua adiacenza alla realtà. La percezione dei dettagli è distinta e caratteristica. Sembra di essere distanti dal suo corpo, lo si potrebbe confondere con un fantasma, uno spettatore del mondo.

Ah, non lasciarla mai posare un momento l’immaginazione: — aderire, aderire con essa, continuamente, alla vita degli altri... [...] Alla vita degli estranei, intorno ai quali la mia immaginazione può lavorare liberamente, ma non a capriccio, anzi tenendo conto delle minime apparenze scoperte in questo e in quello. [...] Vedo la casa di questo e di quello; ci vivo; mi ci sento proprio, fino ad avvertire... sa quel particolare alito che cova in ogni casa? nella sua, nella mia.¹⁰⁶

Ma non solo, alla luce di queste parole si nota come lo sguardo in realtà sia l’apertura di una prospettiva immaginifica sul mondo, oltre che visiva. Nel seguire un passante qualsiasi è capace, infatti, di fantasticare sull’oggetto della sua attenzione, fino ad accompagnarlo in casa, percepirne i profumi e le caratteristiche, ogni particolare piacevole che siamo in grado di distinguere nella vita degli altri, ma, pur esistente, non sappiamo riconoscere nella nostra. Durante la chiacchierata l’uomo dal fiore in bocca fa notare una donna in lontananza; è sua moglie, racconta di come lo osservi e lo spii costantemente, struggendosi per lui, desiderando inchiodarlo nell’ordine schematico di casa, tra le sue amorevoli cure, ma «le case di Messina sapendo del terremoto che di lì a poco le avrebbe sconquassate [...], case perdio, di pietra e travi se ne sarebbero scappate».¹⁰⁷ Si inizia da questo momento ad avvertire l’incombente di una radice esistenziale più profonda, capace di spiegare illustrare la situazione specifica dell’uomo dal fiore in bocca. Una ragione tanto profonda che, iperbolicamente, sarebbe capace di far fuggire le case dalla propria posizione stanziale. La morte, dice, non si può cacciare di dosso come un insetto, una volta che ce l’hai addosso non puoi sbarazzartene, è lei che si sbarazza di te. Ed è allora che l’uomo dal fiore in bocca mostra all’avventore il

¹⁰⁶ L. PIRANDELLO, *L’uomo dal fiore in bocca*, in «Maschere nude» VI, a cura di R. ALONGE, Milano, Mondadori, 2010, p. 228.

¹⁰⁷ Ivi, p. 233.

suo fiore in bocca: un epiteloma, lasciatogli con la promessa di tornare a riscuotere, ed è in quel momento che siamo richiamati alla sua realtà corporea. Quel cancro è l'unico appiglio che lo trattiene nelle membra. Ed è proprio per rifuggire quel presagio, o meglio, certezza, che egli trasmigra da se stesso, andandosi a rifugiare nei dettagli che lo circondano, nei profumi e nelle sfumature, ma comunque in tutto ciò che è lontano da lui; per questo egli non torna a casa, a godere delle cure di sua moglie, perché l'intera sua realtà è intaccata dal tumore, non solo il labbro, ma anche tutto il contesto che glielo ricorda. In questo senso l'irrealtà si presenta come uno spazio liminale in cui non sentirsi in gabbia.

A casa io non ci sto. Ho bisogno di starmene dietro le vetrine delle botteghe, io, ad ammirare la bravura dei giovani di negozio. Perché, lei capisce, se mi si fa un momento di vuoto dentro... lei lo capisce, posso anche ammazzare come niente tutta la vita in uno che non conosco... cavare la rivoltella e ammazzare uno che come lei, per disgrazie, abbia perduto il treno...¹⁰⁸

Ma no, scherza, meglio ammazzerebbe se stesso, non ora però: è periodo di albicocche, buonissime. Fino alla fine, l'attaccamento al dettaglio, all'altro da sé è motivo di sopravvivenza. La stagione delle albicocche salva, in un certo senso, l'uomo dal fiore in bocca dal suicidio. Per assurdo il gusto di un frutto, il suo succo, è un amo a cui abboccare per scappare dalla consapevolezza della propria sorte. L'uomo dal fiore in bocca si fa spettatore del mondo, annidato nei dettagli, nelle storie e nelle immagini a lui estranee, per scappare dal contenitore del suo corpo, da quello sberleffo ormai marchiato dalla morte.

Non si tratta, dunque, di un rinnovato apprezzamento delle piccole cose davanti all'ineluttabilità della fine, altrimenti il protagonista sarebbe rimasto tra le cure della moglie, a godere del suo amore e di tutto ciò che di bello e semplice spesso lasciamo alle nostre spalle nella frenesia della vita. Si tratta bensì di un disperato tentativo di sopravvivenza che egli attua nella fuga da se stesso e nel rifugio immaginifico nel mondo degli altri. Così come nella concezione di Pirandello si sfugge dalla vita

¹⁰⁸ Ivi, p. 234.

trasmigrando nel mondo dell'arte, l'uomo dal fiore in bocca si estranea da sé, rifugiandosi nel mondo che lo circonda. Così l'immaginazione si fa porto sicuro per una nave che è sul punto di affondare.

II.4. *La patente.*

La patente è un atto unico di Luigi Pirandello, scritto nel 1917 per Musco e portato in scena per la prima volta in lingua siciliana al Teatro Vittorio Alfieri di Torino nel 1918. La versione Italiana invece va in scena nel 1919 al Teatro Argentina di Roma. La teatralizzazione proviene dall'omonima novella del 1911, uscita sul «Corriere della sera», un'ambientazione oscura (probabilmente Grigenti), a partire dal nome del protagonista il cui etimo richiama quello di un rifugio per bestie, per uccelli notturni, spazio liminale tra vita e morte, decisamente smorzato nell'adattamento teatrale.

Il giudice d'Andrea, entrato nel suo studio, prende a controllare il fascicolo del prossimo processo da istruire. Si tratta del caso di Rosario Chiarchiaro. D'Andrea ordina al suo appuntato di chiamarlo, nella sua casa al vicolo del forno. Quest'ultimo, però, non appena ne sente il nome si lascia andare a scongiuri e superstizioni che fanno imbestialire D'Andrea. Anche gli altri tre giudici, giunti nel frattempo, nonché coloro che dovrebbero seguire il caso, sono terrorizzati dall'uomo, considerato in tutto il paese uno iettatore. Chiarchiaro ha sporto querela per diffamazione contro l'assessore Fazio e il figlio del sindaco, rei di aver fatto scongiuri alla sua vista. Fa ritorno l'appuntato Marranca, accompagnato però dalla figlia dello iettatore: Rosinella. Usciti i tre giudici e rimasta con D'Andrea, la ragazza manifesta la propria paura di subire, oltre le offese, le accuse del popolo, anche quelle della giustizia; dopo il licenziamento e l'incapacità di trovare lavoro, il padre, emarginato, silice che sia praticamente ammattito per via della fama orribile che gli era stata affibbiata. D'Andrea rassicura Rosinella di voler essere d'aiuto, convincendo Chiarchiaro a ritirare la querela. Quest'ultimo nel frattempo arriva annunciato da Marranca. Nascosta la figlia D'Andrea lo riceve. Chiarchiaro appare in un vestito spaventoso, cucito da sé, con un bastone dal manico di corno e degli

occhialetti d'osso rotondi a coprirgli gli occhi. È profondamente scocciato dall'incredulità del giudice: in realtà, la sua inclinazione ad aiutarlo glielo rende nemico. Pare contraddittorio, ma Chiarchiaro non vuole ritirare la denuncia, si conchia così, da iettatore, volendo convincere della sua fama lo stesso D'Andrea. Questa ambiguità viene sciolta quando Chiarchiaro spiega di voler perdere appositamente la causa. Perché? In modo tale da far riconoscere ufficialmente la potenza distruttrice che gli imputano tutti in paese, per avere, insomma, la 'patente' di iettatore, e pararsi, ora davanti un negozio, ora davanti a una persona e chiedere una tassa per la salvezza dal suo malocchio. D'Andrea, sentendo queste parole, capisce di trovarsi davanti a una persona che ha perso tutto ed è assalito da una sincera e profonda pietà; Chiarchiaro ha accumulato tanto odio che si sente veramente in grado di creare disastri solo con il proprio sguardo. In concomitanza col suo battere il bastone al suolo, una folata di vento fa aprire la finestra, precipitando al suolo la gabbia del cardellino. L'uccellino, unico ricordo della madre di D'Andrea, che soleva portare sempre con sé, è morto. Tutti accorrono, ma mentre D'Andrea imputa l'accaduto al vento, Chiarchiaro lo rivendica, suscitando il terrore negli altri presenti ai quali richiede la tassa che viene prontamente pagata.

Nella *Patente* vanno a confluire numerose sfaccettature della poetica pirandelliana: la figura di Rosario Chiarchiaro fa emergere il peso del giudizio altrui sulla stabilità dell'Io, di cui parlavamo nella prima parte del lavoro, nonché il potere creativo del pensiero. Infatti, l'idea dei compaesani è tanto forte da distruggere la sua vita e quella della famiglia; il sistema di equilibri e tutto ciò su cui si basa la sua esistenza si sgretola inesorabilmente. Si trova schiavo e privato di tutto, portato ai limiti della sopravvivenza ed emarginato dalla vita sociale; evitato, additato, schernito, i caratteri e la consapevolezza del suo essere vanno incontro ad un inevitabile annullamento, per cui egli non è più ciò che si sente, ma ciò che gli altri vedono. L'unico modo per sopravvivere non è più opporsi a questa maschera imposta, ma denudarsi e spogliarsi di sé, sfruttando la nuova e richiedendone l'ufficialità. Essere riconosciuto effettivamente come uno iettatore, e trasformare la sua condizione di isolamento in un dato di fatto che gli possa permettere di sopravvivere.

Io sono stato assassinato, signor giudice! Sono un povero padre di famiglia. Lavoravo onestamente. M'hanno cacciato via e buttato in mezzo a una strada, perché jettatore! In mezzo a una strada, con la moglie paralitica, da tre anni, in un fondo di letto! e con due ragazze, che se lei le vede, signor giudice, le strappano il cuore dalla pena che le fanno: belline tutte e due; ma nessuno vorrà più saperne, perché figlie mie, capisce? E lo sa di che cosa campiamo adesso tutt'e quattro? Del pane che si leva di bocca mio figliuolo, che ha pure la sua famiglia, tre bambini! E le pare che possa fare ancora a lungo, povero figlio mio, questo sacrificio per me? Signor giudice, non mi resta altro che mettermi a fare la professione di jettatore!¹⁰⁹

Rosario Chiarchiaro è stato ucciso, assassinato. E dalle sue ceneri risorge ora lo jettatore che tutti vedevano e da cui tutti scappavano, nella sua forma più pura e reale. Tanto che ora egli stesso si sente capace delle terribili cose che gli imputavano le altre persone:

ho accumulato tanta bile e tanto odio, io, contro tutta questa schifosa umanità, che veramente credo, signor giudice, d'averne qua, in questi occhi, la potenza di far crollare dalle fondamenta un'intera città! - Si tocchi! Si tocchi, perdio! [...] Si alzi, via! E si metta a istruire questo processo che farà epoca, in modo che i due imputati siano assolti per inesistenza di reato; questo vorrà dire per me il riconoscimento ufficiale della mia professione di jettatore!¹¹⁰

La patente in sostanza non è altro che la richiesta di una forma fissa, stabile, della condizione che tutti gli imputano, in modo che la possano riconoscere e da cui Chiarchiaro possa trarre un vantaggio, trasformando il suo essere porta-iella, in malocchio. Da una condanna si passa a un atto intenzionale. All'abbandono della propria interiorità corrisponde un processo di vestizione vera e propria, che nell'aspetto va a ricreare la sostanza di un'idea. Ciò si vede nell'atto di cucire un vestito apposito, ed indossare degli indumenti che rispecchino la trasfigurazione. Quella di Chiarchiaro è a tutti gli effetti una metamorfosi, un vestito che, sia pragmaticamente che

¹⁰⁹ L. PIRANDELLO, *La Patente*, in «Maschere Nude», vol I, a cura di A. D'AMICO, Milano, Mondadori, 1986, p. 532.

¹¹⁰ Ivi, p. 533.

metaforicamente, è stato costretto ad indossare per sopravvivere. Il tema della vestizione e dell'abito è presente anche nelle riflessioni di D'Andrea, mentre parla con gli altri giudici.

Ragazzo, giocavo coi miei compagni 'al tribunale'. Uno faceva da imputato; uno, da presidente; poi altri da giudici, da avvocati... Ci avrete giocato anche voi. Vi assicuro, ch'eravamo più serii allora! [...] Tutto il bello era nella toga con cui ci paravamo. Nella toga era la grandezza, e dentro di essa noi eravamo bambini. Ora è il contrario: noi, grandi, e la toga, il giuoco di quando eravamo bambini. Ci vuole un gran coraggio a prenderla sul serio!¹¹¹

Nessuno, insomma, è immune dalla maschera; la differenza sta nella natura intenzionale del porsela, se consapevole o meno, se scelta o imposta. A Chiarichiaro è stata imposta, e non potendo più essere ciò che vuole, è costretto ad essere come lo vogliono gli altri. Trasforma, insomma, la sventura della sua condizione in un'arma da riflettere sui carnefici. La rinuncia a se stessi è l'unico modo per sopravvivere agli altri, mascherati come essi vogliono.

II.5. *Il berretto a sonagli.*

Il berretto a sonagli è una commedia in due atti (unico caso tra le opere di Pirandello), scritta nel 1916 in lingua siciliana e portata in scena nel 1917 al Teatro nazionale di Roma. La versione in Italiano, conclusa nel 1918, viene rappresentata al teatro Morgana nel 1923. Nata dalla mescolanza delle novelle *Certi Obblighi* e *La verità* del 1912, apparse anch'esse sul «Corriere della sera», fu ampiamente tagliata e modificata per venire incontro alle esigenze sceniche di Musco, con cui non mancarono diverse e importanti rotture seguite da rappacificazioni. Nell'opera si ritrovano le tematiche care all'autore: adulterio, famiglia e maschera. Il peso del giudizio altrui, le parvenze sociali, la rispettabilità.

¹¹¹ Ivi, p. 523.

Nel primo atto la signora Beatrice sospetta il tradimento del marito. Consigliata dalla Saracena ha escogitato un piano per far venire fuori la cosa pubblicamente e coprirlo di vergogna in tutto il paese. L'adulterio si starebbe svolgendo con Nina, la moglie di Ciampa, scrivano del Cavalier Fiorica, suo marito. La servitrice, Fana, nonostante l'onta, cerca invano di dissuaderla; così viene mandata a chiamare il delegato per sporgere denuncia ufficiale, mentre la Saracena va a chiamare Ciampa. Tutto questo frutto di un piano per il quale, non essendo Fiorica in paese, e dovendo tornare l'indomani mattina, scoprendo dell'assenza di Ciampa, si sarebbe precipitato da Nina e, colti in flagrante, sarebbero stati denunciati. Rimasta sola, Beatrice è raggiunta da Fifi, il fratello, presentatosi per restituire del denaro che aveva avuto in prestito per sanare dei debiti di gioco. Quel denaro era stato racimolato da Beatrice portando al pegno dei suoi gioielli, di nascosto a Fiorica. Nel frattempo giunge anche Ciampa. Nel rivolgersi a lui, Beatrice, per quanto cordiale, si lascia andare a frasi e atteggiamenti ambigui, degni di sospetto. Ciampa se ne accorge, e fa presente che la corda civile di Beatrice è scordata. Spiega infatti che nella testa di ogni persona ci sono tre corde: la corda civile, che è quella che permette la convivenza pacifica, senza sbranarsi, tra convenzioni e formalità, la corda seria, che è quella necessaria per rimettere le cose a posto quando le acque si movimentano, e la corda pazza, che spesso subentra qualora quella seria non sia intervenuta per tempo. Dopo questo intermezzo si professa ligio ai servigi di Beatrice e ascolta il motivo della sua convocazione: andare a Palermo in vece di lei, per recuperare gli oggetti lasciati al pegno e l'acquisto di una collana a pendagli, la stessa che la Saracena aveva detto che il cavaliere avrebbe comprato a Nina. Pur sospettoso, Ciampa accetta l'incarico. Andato via, Beatrice incontra il delegato Spanò, spiegandogli il suo intento di sporgere denuncia. Spanò, amico di famiglia, tenta di dissuaderla, ma la donna non ne vuole sapere. Rassegnato, Spanò non può che accettare l'incarico. Il piano è quello di farsi trovare già all'interno dell'abitazione mezzora prima dell'arrivo del cavaliere, nascosto. Spanò incarna il dissidio tra i suoi doppi: l'agente di giustizia e l'amico; è combattuto dal desiderio di salvare la reputazione del cavaliere, ma allo stesso tempo non può rifiutare, dato il suo ruolo, la richiesta di denuncia. Torna a quel punto Ciampa, accompagnato dalla moglie Nina, che egli vorrebbe lasciare a casa

di Beatrice. Lei però non si rende disponibile, anzi, è stizzita alla vista della donna. Ciampa, dopo alcuni tentativi di insistenza le lascia solo le chiavi e va via.

Il senso del doppio, della molteplicità, abita in questo dramma e trova voce nelle figure dei vari personaggi che si presentano diversi, ma accomunati dal rispetto per il proprio ruolo sociale. Ognuno di essi, infatti, pare diviso tra quella che è la propria volontà e ciò che la posizione sociale li obbliga a fare: Fana, servitrice, vorrebbe dissuadere Beatrice dalla denuncia, ma la sua posizione subalterna la obbliga a rispettare gli ordini ed essere inetta nell'impedire il dramma. Su tutti poi, si erige la figura di Ciampa, marito dell'adultera Nina. Anch'egli combattuto tra l'amore per la propria donna, e la rispettabilità distrutta. Genco osserva:

Fin dal suo primo apparire emergono le qualità di un uomo che ha impostato la sua esistenza sul codice della onestà intellettuale e morale, sulla volontà di tener separata la zona della vita privata da quella delle relazioni sociali. Della sua vita privata è custode gelosissimo, quasi disumano.¹¹²

La divisione, quasi a compartimenti stagni, che applica Ciampa nella sua vita, è espressa chiaramente dal suo discorso sulle corde d'orologio che regolano il vivere di ogni uomo:

abbiamo tutti come tre corde d'orologio in testa. [...] La *seria*, la *civile*, la *pazza*. Soprattutto dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui sta qua, in mezzo alla fronte. — Ci mangeremmo tutti, signora mia, l'un l'altro, come tanti cani arrabbiati. — Non si può. — [...] Ma può venire il momento che le acque s'intorbidano. E allora... allora io cerco, prima, di girare qua la corda seria, per chiarire, rimettere le cose a posto, dare le mie ragioni, dire quattro e quattr'otto, senza tante storie, quello che devo. Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so più quello che faccio!¹¹³

Quindi, Ciampa si manifesta frammentato e diviso fin nelle scelte del suo porsi nel mondo: una corda civile, fatta di consuetudini e binari su cui mantenere la stabilità

¹¹² G. GENCO, *Pirandello, la morte della persona e la nascita del personaggio...*, p. 92.

¹¹³ L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, in «Maschere nude», vol. I..., p. 646.

della convivenza; una corda seria, che come un allarme risuona affinché le cose si mettano a posto, quando il sistema vacilla; e infine la corda pazza, impossibile da tenere a freno qualora l'equilibrio sociale sia stato sovvertito; in quel momento, nel caos, infatti, ciò che prima regolava i rapporti è decaduto così come il ruolo sociale è stato distrutto; è allora che la persona non è più soggetta a nessun tipo di regola, né nel rispetto di sé, né in quello degli altri; non ci sono più meccanismi né civiltà, solo vendetta. Ed è esattamente ciò che succede nel secondo atto, una volta venuto a galla in tutto il paese l'adulterio. In merito, Genco osserva:

La sua infelicità coniugale è di pubblico dominio; e a nulla serve che nessuna prova legale dell'adulterio sia stata scoperta. La sua maschera sociale, quella della sommissione docile e supina va in frantumi. E appare l'Autentico volto di Ciampa, segnato da una maschera di sangue che è il segno esteriore della piaga inferta alla sua umanità silenziosa.¹¹⁴

Nel secondo atto, infatti, mentre Beatrice si prepara per andare via, arrivano Fifi e la madre Assunta, in preda allo sconcerto per l'azione della figlia; le comunicano che il cavaliere e Nina sono stati arrestati. Giunge presto anche il delegato, comunicando la presunta innocenza di entrambi: non c'è stata flagranza, stando ai rapporti. Beatrice è restia a dar credito all'innocenza dei due, ma quando Spanò le conferma di non aver trovato nessuna collana a pendagli nella borsa del marito, bensì due regali per lei (un libretto da messa e delle mandorle candite), scoppia in pianto. Di lì a poco giunge anche Ciampa, stravolto, e ferito in fronte, porta con sé gli oggetti domandati da Beatrice. È a lei che desidera porre una domanda: se nell'agire avesse tenuto in conto della presenza di lui come essere umano. E se avesse sfoderato tanta determinazione e indifferenza perché riteneva che Ciampa sapesse del tradimento, pur stando zitto. L'innocenza dei due, a questo punto, apparirà a tutto il paese solo un tentativo per mettere tutto a tacere e salvare la reputazione del cavaliere; l'unica soluzione per Ciampa è uccidere sia Nina che il cavaliere. Ciampa, infatti, è stato messo a nudo, spogliato di tutta la sua struttura, privato dell'ordine categorico della sua vita. L'assassinio è l'unica cosa possibile, almeno fino a quando inscenare la follia di Beatrice non risulta la soluzione. Ciò che

¹¹⁴ G. GENCO, *Pirandello, la morte della persona e la nascita del personaggio...*, p. 94.

tuttavia contraddistingue l'opera, è questa tendenza, viva in ogni personaggio, eccetto la Saracena, di voler mettere a tacere, porre silenzio, garantire gli equilibri sociali con la segretezza. Ogni tendenza, poi tradita, pare volta al tentativo di preservare l'ordine, la maschera che ognuno porta sul volto, senza la quale sarebbe grondante di sangue come quello di Ciampa.

Il triangolo si costruisce in un'atmosfera di segretezza e di discrezione, giacché la sua divulgazione non può che ledere la reputazione in misura tale da pregiudicare la stabilità e lo spessore delle relazioni sociali, in quanto ferisce l'identità, individuale e sociale ad un tempo, dei soggetti che instaurano queste relazioni.¹¹⁵

Ancora una volta, Ciampa si fa veicolo chiaro di questo messaggio, rivolgendosi a Fifi:

Pupi siamo, caro signor Fifi! Lo spirito divino entra in noi e si fa pupo. Pupo io, pupo lei, pupi tutti. Dovrebbe bastare, santo Dio, esser nati pupi così per volontà divina. Nossignori! Ognuno poi si fa pupo per conto suo: quel pupo che può essere o che si crede d'essere. E allora cominciano le liti! Perché ogni pupo, signora mia, vuole portato il suo rispetto, non tanto per quello che dentro di sé si crede, quanto per la parte che deve rappresentare fuori. A quattr'occhi, non è contento nessuno della sua parte: ognuno, ponendosi davanti il proprio pupo, gli tirerebbe magari uno sputo in faccia. Ma dagli altri, no; dagli altri lo vuole rispettato.¹¹⁶

La parabola dei pupi è la simbolica rappresentazione del principio secondo il quale ognuno è vincolato alla propria immagine di sé, nessuno può sottrarsi. Ed è per salvare quel pupo che Ciampa è pronto a uccidere, per salvarne il prestigio e il buon nome. Risolto in questa idea viene tacciato di follia. Ma è proprio in questo momento che riesce a intravedere un altro spiraglio: far passare per pazza Beatrice. L'unica via per placare le acque senza sangue, senza voci e in modo pacifico: tre mesi di villeggiatura in una casa di cure. Tutti sono d'accordo, fuorché Beatrice. Lei però, stuzzicata e incitata ad aprire la valvola della follia, sembra impazzire davvero.

¹¹⁵ Ivi, p. 91.

¹¹⁶ L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, in «Maschere nude», vol. I..., p. 649.

Ciampa, preda di una gioia inquietante, proclama agli avventori, attirati dalle urla, che Beatrice è impazzita. È in questo momento, incitando Beatrice alla follia, che Ciampa mostra il suo più intimo pensiero:

Le par cosa da nulla? Fare il pazzo! Potessi farlo io, come piacerebbe a me! Sferrare, signora, qua [...] per davvero tutta la corda pazza, cacciarmi fino agli orecchi il berretto a sonagli della pazzia e scendere in piazza a sputare in faccia alla gente la verità. La cassa dell'uomo, signora, comporterebbe di vivere, non cento, ma duecent'anni! Sono i bocconi amari, le ingiustizie, le infamie, le prepotenze, che ci tocca d'ingozzare, che ci infracidano lo stomaco! il non poter sfogare, signora! il non poter aprire la valvola della pazzia! Lei, può aprirla: ringrazii Dio, Signora!¹¹⁷

La follia è una posizione di grazia, da folle si può dire la verità senza che nessuno se la prenda a male, la si può sputare in faccia e liberarsi dal peso delle ingiustizie in preda alle urla, si può mettere da parte il rigore del pupo e lasciarsi andare, dimenticarsi di tutti i bocconi amari ingoiati, mandati giù a forza pur di preservare la propria integrità sociale, con tanta fatica costruita. Si può finalmente indossare il berretto a sonagli, quel cappello da idiota, e sentirsi liberi e immuni dal proprio distacco dal mondo, nessuno potrà sentirsi offeso dalle parole di un pazzo, nessuno ci crederà, ma lui ugualmente saprà pronunciarle, e il solo dargli fiato libera l'anima dall'oppressione della forma. In questo senso la follia è una via di fuga, il luogo dove chi si è liberato dal giogo delle proprie costruzioni può rifugiarsi.

¹¹⁷ Ivi, p. 683.

RIFLESSIONI CONCLUSIVE

Può un'analisi letteraria, storica e culturale portare chi scrive a una conclusione da leggersi in chiave esistenziale? Parlare di conclusione in realtà è estremamente difficile: alla luce di tutte le informazioni assorbite, si può parlare solo di una grande, straordinaria apertura. Una conclusione dal valore esistenziale, dicevo, perché tutto, in questo lavoro, pare dimostrare che non sia ancora stata inventata la scienza esatta capace di rispondere ai quesiti e ai dubbi di carattere morale e conoscitivo. Pirandello nel suo lavoro d'autore, e nella sua ricerca, si è spinto su sentieri impervi, si è allontanato a tal punto dal mondo tangibile, da essersi trovato spesso 'ai confini dell'irrealtà', a un passo dalla follia. In quell'abisso, che qualcuno chiama inconscio, qualcun altro chiama inferno e altri ancora spirito, ha potuto scorgere la fragilità delle costruzioni umane. E oltre quel velo fasullo di certezze illusorie è stato in grado di cogliere la caratteristica principale dell'uomo: la variabilità assoluta, la molteplicità. Lì si è forse potuto scorgere un male, un male che non ha giudizio, né una natura peculiare; quel male è probabilmente la tendenza di fissare il proprio io e i propri sistemi in una forma rigida, di fossilizzarli e renderseli nemici. Una tendenza generata dall'essere preda del dubbio, dalla necessità di fuggire dal vuoto sotto i propri piedi e dall'incapacità di accettarlo come mutabile condizione dell'universo. La morale, l'identità, elementi necessari per la convivenza, non devono diventare una gabbia o trasformarsi in un testamento immutabile, a cui attenersi, costi quel che costi. Tutto cambia, le necessità, i bisogni, i desideri, e al ritmo dei cambiamenti dell'uomo e del mondo dovrebbero muoversi le regole. Per di più conservando la consapevolezza della loro artificiosità. Costruire, idealizzare, unire o scindere, sono atteggiamenti intellettuali, comportamenti pratici che si impongono solo in virtù dell'ordine, della sopravvivenza. Per sfuggire insomma, a uno stato di natura che sarebbe ben più spietato dei limiti autoimposti. Ma l'imposizione, si sa, non genera altro che un tentativo di fuga e di liberazione dalle catene: la follia. Quando, in realtà, morale, etica, giustizia dovrebbero essere una scelta consapevole, non una livella che passando sopra le teste uniforma e schematizza. Questi elementi non devono trasformarsi in resti fossili,

comandamenti di antenati. Perché ogni limite è percepito dall'uomo come un furto, e se anche quei limiti fossero stati posti per una giusta causa, per comprenderli e accettarli occorrerebbe fare il giro largo, il giro del rifiuto e della negazione. La follia in questo senso non è altro che un ritorno ribelle alla radice del variabile e, in questa prospettiva, Pirandello è stato capace di calare la maschera, e di assolutizzare la sua concezione nel dramma del personaggio.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Luigi Pirandello:

Tutti i romanzi, a cura di Giovanni MACCHIA, con la collaborazione di Mario COSTANZO, Milano, Mondadori, 1973.

In particolare: *Il fu Mattia Pascal*, vol. I; *Uno nessuno centomila*, vol. II.

«Maschere nude», vol. I, a cura di Alessandro D'AMICO, Milano, Mondadori, 1986.

In particolare: *La patente; Il berretto a sonagli*.

«Maschere nude», vol. II, a cura di Alessandro D'AMICO, Milano, Mondadori, 1993.

In particolare: *Enrico IV*.

L'uomo dal fiore in bocca, in «Maschere Nude» VI, a cura di Roberto ALONGE, Milano, Mondadori, 2010.

L'umorismo e altri saggi, Firenze, Giunti editore, 1994.

Fonti:

BINET Alfred, *Le alterazioni della personalità* [1892], Roma, Giovanni Fioriti editore, 2011.

FECHNER Gustav Theodor, *Il libretto della vita dopo la morte* [1836], Milano, Adelphi editore, 2014.

FREUD Sigmund, *L'avvenire di un'illusione, Il disagio della civiltà* [1927 - 1930], Roma, Newton compton editori, 2010.

MARCHESINI Giovanni, *Le finzioni dell'anima*, Bari, Gius. Laterza e figli, 1905.

NEGRI Gaetano, *Segni dei tempi, profili e bozzetti letterari* [1893], Milano, Ulrico Hopeli editore, 1903.

NIETZSCHE Friedrich, *Al di là del bene e del male* [1886], Prato, Giunti editore, 2006.

NORDAU Max, *Degenerazione* [1892], Prato, Piano B edizioni, 2009.

ORTEGA Y GASSET Josè, *La disumanizzazione dell'arte* [1925], Roma, Luca Sossella editore, 2015.

SPENGLER Oswald, *Il tramonto dell'Occidente* [1918], Milano, Longanesi & C, 1957.

Letteratura critica:

ACOCELLA Silvia, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Ottocento e Novecento*, Napoli, Liguori editore, 2012.

ADRIANO Federica, *La narrativa tra psicopatologia e paranormale*, Pisa, edizioni ETS, 2014.

GENCO Giuseppe, *Pirandello, la morte della persona e la nascita del personaggio*, Napoli, Piero Lacaita Editore, 1993.

GIOANOLA Elio, *Pirandello, la follia*, Milano, editoriale Jaca book, 1997.

MANOTTA Marco, *Pirandello*, Milano, Bruno Mondadori editore, 1998.

NICOLOSI Francesco, *Pirandello e l'oltre*, Lanciano, casa editrice Rocco Carabba, 2003.

PUPINO Angelo, *Pirandello, maschere e fantasmi*, Roma, Salerno editrice, 2000

VICENTINI Claudio, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia editore, 1985.

VICENTINI Claudio, *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio editori, 1993.

Ringraziamenti:

Ai miei genitori, alla famiglia, a Cristina e agli amici. A chi vivrà nel cuore. A chiunque abbia calato la maschera, e a coloro che sanno vedere oltre la mia. Sarà pur tutto una farsa, ma almeno ridiamo di gusto!