Giacomo Cucugliato

Estetiche e pratiche cosmiche

Narrazioni iniziatico-teosofiche nell'opera in prosa del primo Pirandello (1886-1909)

La scuola di Pitagora editrice

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE
121

Collana fondata e diretta da Carlo Santoli

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici
CINQUANTESIMO ANNIVERSARIO

Giacomo Cucugliato

ESTETICHE E PRATICHE COSMICHE

Narrazioni iniziatico-teosofiche nell'opera in prosa del primo Pirandello (1886-1909)

La scuola di Pitagora editrice

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2025 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 979-12-5613-020-7 (versione cartacea)
ISBN 979-12-5613-021-4 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Presentazione *di Rino Caputo* 11
Introduzione 13

I. OLTRE, SIMBOLO E META-SIMBOLO. PER UNA DEFINIZIONE ESTETICA DELLA METAFISICA PIRANDELLIANA (1886-1909) 33

1.1. Fondamenti teorici 33
1.2. La visione dell'oltre, la morte simbolica e la nascita d'una lucida folle coscienza 54
1.3. L'ontologica esuberanza creativa dell'uomo e il doppio aspetto della sua realizzazione 60
1.4. La creazione artistica e la rifondazione della natura nell'oltre 69
1.5. Per un'ermeneutica simbolica dell'opera pirandelliana: primi aspetti teorici 84
1.6. Le possibili matrici concettuali dell'oltre pirandelliano: lo sconfinamento teorico tra il flusso e la forma 93
1.7. Per una definizione del valore artistico del termine simbolo nella saggistica pirandelliana 122
1.8. L'autocoscienza teosofica dell'Io come matrice prima della vera creazione artistica: prime aperture teoriche 139

II. ESTETICA TEOSOFICA. LA MORTE E IL KARMA NELLE PRAGMATICHE DELLA MITO-POIESI 151

2.1. La *thought-form* teosofica: consonanze con il dettato saggistico pirandelliano 151

2.2. Finzione, morte e volontà: Franz Hartmann nel dettato saggistico di Pirandello 165

2.3. La riflessione e l'umorismo: gli atti dell'iper-coscienza o terza coscienza disgregante 195

2.4. Il karma, la morte simbolica, la *Erlebnis* dell'io: l'esperienza diretta della iniziazione 208

2.5. L'immagine teosofica della natura e la sovrapposizione poetica tra microcosmo umano e macrocosmo 244

2.6. Prime forme di narrativizzazione. L'oltre teosofico in tre novelle critiche 268

2.7. Intermezzo fuori chiave: il caso singolare della novella *I due giganti* (1916) 325

III. LA NARRAZIONE È SIMBOLO ESPANSO: IL PROTAGONISTA E L'AUTO-SCRITTURA DEL MITO INIZIATICO NELLE NOVELLE METAFISICHE 341

3.1. Fondamenti teorici 341

3.2. La positura del centro: la scrittura come atto rituale di fondazione mitica 368

3.3. L'immagine riflessa nel doppio: i personaggi secondari come forme autoevidenti della coscienza del protagonista 472

3.4. Il fantastico e il mitico: per una apertura teorica sulle novelle metafisiche pirandelliane 504

IV. LA CADUTA NEL CIELO. IL PERCORSO INIZIATICO-TEOSOFICO DI MATTIA PASCAL E L'APPRODO DEFINITIVO ALL'AUTORIALITÀ DELL'OLTRE 533

4.1. Le due premesse 533

4.2. Le tramature della morte nella vita pre-funebre di Mattia Pascal 550

4.3. La prima morte e il battesimo dell'acqua: Mattia Pascal, il riso e il germe dell'autorialità 582

4.4. Adriano Meis, o il mezzo uomo. L'inizio della vita senza corpo del protagonista forestiere e vagabondo 613
4.5. L'incontro con la teosofia e il raggiungimento della consapevolezza sulla morte attraverso la reincarnazione 628
4.6. L'accensione del lume nel buio: il «lanternino», il ritorno di Mattia Pascal e il suicidio di Adriano Meis 650
4.7. La reincarnazione della terza coscienza e la conclusione del romanzo 672

Conclusione 685
Bibliografia 701

Ai miei nonni, immagini del silenzio,
per il canto fecondo di un mito raccolto intorno alle fiamme.
Ai mei genitori,
per la fede costante in un silenzio

PRESENTAZIONE

Sembra ormai assestata, nella critica pirandelliana più recente, la propensione a considerare il rapporto dello scrittore con i temi della teosofia ovvero con l'insieme dei pensieri che convergono nell''oltre', come un tributo pagato ai tempi di fine Ottocento, tra positivismo perdente e neoidealismo vincente, e, insieme, come esperienza tematica che, al massimo, si concretizza in ben precise e limitate opere (le novelle e qualche saggio, soprattutto) e in un tempo molto limitato, concluso sul piano teorico e su quello pratico nei primi anni del nuovo secolo ventesimo.

Del resto, lo stesso Pirandello sembra avallare tale periodizzazione, proprio nel *Fu Mattia Pascal*, con la rappresentazione umoristica, ai limiti della parodia, della seduta spiritica in casa Paleari.

Da quel momento sembra che Pirandello si volga a scelte più 'razionali', nello stesso momento in cui mette in discussione, tuttavia, il rapporto armonioso tra ragione e sentimento e tra realtà e fantasia.

Anche se, non può essere ignorato, l''oltre' rimane e, anzi, si accresce come cifra determinante di Pirandello narratore (*Si gira!)* e drammaturgo (i *Sei Personaggi*, i 'Miti', fino al capolavoro, coerente a tale direzione ma incompiuto, dei *Giganti*).

Tutto chiaro, ormai?

Giacomo Cucugliato, con questo ben documentato e, forse perciò, (più) convincente volume, invita tanto gli studiosi quanto i lettori appassionati di Pirandello a cambiare parametri e orientamenti, 'ad maiorem gloriam', se ce ne fosse ancora bisogno, del Nostro.

Secondo il giovane e già ben informato studioso delle *Narrazioni iniziatico-teosofiche nell'opera in prosa del primo Pirandello (1886-1909)*, le pratiche artistico-

letterarie dello scrittore siciliano si configurano decisamente in estetiche «cosmiche», combinando l'attenzione all'interesse esplicito per la teosofia.

Cucugliato conferma, innanzitutto, nella sua integrale rassegna della produzione pirandelliana di un lungo tempo (quasi un venticinquennio) che Pirandello assume la teosofia come tema operativo, fonte tematica di ispirazione.

Ma, d'altra parte, il tema attinge una «necessaria definizione estetica della metafisica pirandelliana», che Cucugliato opera già nel primo capitolo.

Di conseguenza, nel proseguimento dell'argomentazione, lo studioso convoca tutte le categorie e molti protagonisti della «thought-form» della teosofia ritenuti consonanti con lo sguardo pirandelliano.

Tali connessioni permettono a Cucugliato di indicare l'autentico acquisto storico-critico della sua ricerca che consiste nella valorizzazione, paradossalmente sorretta, ancora una volta, dalla 'teosofia', del dettato narrativo, pienamente letterario, delle novelle «metafisiche» e, soprattutto, conclusivamente, della scrittura romanzesca.

Interessante, allora, l'indagine ermeneutico-testuale operata da Cucugliato del *Fu Mattia Pascal* che appare, oggi, perciò, un 'altro' romanzo.

Cucugliato dimostra, quindi, con lo spessore e l'eleganza di questo lavoro che, davvero, c'è un 'oltre' anche nella critica pirandelliana contemporanea.

Rino Caputo
Fondatore e Direttore della Rivista Internazionale «Pirandelliana»

INTRODUZIONE

Gli interessi di Luigi Pirandello per l'esoterismo sono stati variamente supposti, in alcuni punti confermati, a partire dagli studi, in specie, di Giovanni Macchia,[1] Umberto Artioli,[2] Antonio Illiano[3] e Angelo R. Pupino,[4] i quali hanno aperto la strada, in particolare, all'idea che l'autore abbia parzialmente conosciuto, e in alcuni casi utilizzato narrativamente, la dottrina teosofica. Gli studi in questione – fatta eccezione, sotto alcuni aspetti, per le proposte di Artioli e di Pupino – miravano, perlopiù, a mettere in evidenza certi passaggi, nella narrativa di Pirandello, in cui l'autore si era avvalso di scritti teosofici, a volte addirittura traducendone l'originale di riferimento: la metodologia seguita dai critici, pertanto, consisteva nell'individuare momenti all'interno dell'opera pirandelliana in cui il richiamo alla teosofia fosse esplicito e immediatamente riscontrabile. Note, in questo senso, sono per esempio le riprese da Charles W. Leadbeater e dal suo *The astral plane*,[5] nella novella *Personaggi* (1906), come pure l'elenco di testi teosofici costituenti la biblioteca di Anselmo Paleari ne *Il fu Mattia Pascal* («quei libri recavano titoli di questo genere»: «*La Mort et l'au-delà – L'homme et ses corps – Les sept principes de*

[1] Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano, 1982.

[2] Umberto Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Bari, 2001 e Id., *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Bari, 1997.

[3] Antonio Illiano, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Città di Castello, 1982.

[4] Angelo R. Pupino, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno, Roma, 2000.

[5] Charles W. Leadbeater, *The astral plane. Its scenery, inhabitants and phenomena*, Theosophical Publishing Society, London, 1895.

l'homme – Karma – La clef de la Théosophie – A B C de la Théosophie – La doctrine secrète – Le Plan Astral – ecc., ecc.»).

Sono queste occorrenze, insieme a un'altra traduzione, poi cassata, presente nella prima edizione de *Il fu Mattia Pascal*, dal testo già menzionato del Leadbeater, a far nascere il sospetto che Pirandello leggesse e in qualche modo conoscesse, forse in maniera non superficiale, testi teosofici.

Un'indagine sull'esoterismo pirandelliano deve basarsi su queste evidenze e da esse prendere le mosse: nel vasto panorama di esoterismi e occultismi (ci si avvale della distinzione ormai canonica di Antoine Faivre)[6] radicati in Italia ed Europa a cavallo dei due secoli, la teosofia è il solo a cui Pirandello allude esplicitamente all'interno della sua produzione, anche se probabilmente non il solo a cui fa indirettamente riferimento. Oltre ai generici rimandi al folklore, che solo per via labile e indiretta si collega all'esoterico e che costellano in qualche modo una parte della produzione pirandelliana,[7] non esiste, o almeno al momento non si conosce, alcun riferimento pirandelliano a esoterismi diversi da quello teosofico: non pare trascurabile che questo potrebbe anche essere dovuto al vincolo di segretezza a cui un affiliato doveva generalmente sottostare, ma, com'è noto, non esistono prove di una prossimità pirandelliana a istituzioni esoteriche. Non si possono, infatti, neppure escludere affiliazioni pirandelliane ad organismi iniziatici istituzionalizzati, ma in tal caso, appunto, reperirne le prove, interne ed esterne al testo, sarebbe se non impossibile, almeno molto complesso. Se è questo il dato testuale che induce a ritenere quella teosofica come la pista di ricerca preferibile all'interno del lavoro, ne esiste anche uno contestuale, comunque degno di nota. Nel panorama, invero fitto, di insorgenze di gruppi e di correnti esoterici nell'Europa di fine secolo, la teosofia fu, senza alcun dubbio, la dottrina esoterica più in voga, quella che ebbe maggiore diffusione e che fece maggiori proseliti, al punto da rendere ipotizzabile che Luigi Pirandello sia venuto in contatto con idee teosofiche anche al di là di una conoscenza profonda e integrale dei testi o di una diretta affiliazione alla società. Come ha ben dimostrato, infatti, Marco Pasi,[8] la teosofia approdò in Italia relativamente tardi rispetto alla sua generale diffusione europea (per via del lavoro, strenuo, di proselitismo di teosofi della prima ora, Decio Calvari e Alfredo Pioda), almeno se per diffusione si intende la fondazione di gruppi teosofici ufficiali e

[6] Antoine Faivre, *Accès de l'ésotérisme occidental*, Gallimard, Parigi, 1986-1996, dove, a più riprese, Favre sottolinea l'opportunità di individuare, nel magico, una riflessione teorica (cosmogonica, teogonica e filosofica), che egli appella esoterica, tale da legittimare e fungere da base per il lavoro pratico e ritualistico del mago, definito, invece, pratica occulta.

[7] Cfr. Riccardo Castellana, *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pacini, Pisa, 2014.

[8] Cfr. Marco Pasi, *Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento* in *Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo*, a cura di Gian Mario Cazzaniga, Einaudi, Torino, 2010, pp. 569-598.

riconosciuti formalmente dalla sede principale della società a New York, fondata nel 1875. Prima che la presenza teosofica, tuttavia, si ufficializzasse in Italia, con la creazione, specialmente, del primo gruppo romano della società nel 1897 (la bolla costitutiva data la fondazione all'11 marzo), è certo che i testi principali e basali della dottrina circolassero nella penisola e che ottenessero, da più fronti, consensi tali da assicurare l'utilità e la convenienza di impiantare sedi italiane.

La fitta rete teosofica che via via venne installandosi garantì la circolazione di libri e di idee, specialmente, almeno all'inizio, intrecciandosi con l'estesa maglia della presenza massonica in Italia: proprio l'esistenza di questa rete rende plausibile una analisi dei rapporti tra la dottrina teosofica e la pratica e l'estetica pirandelliane, nonché, almeno in parte, i modi scelti per svilupparla, onde rendere comprensibile come e perché i riferimenti diretti di Pirandello alla teosofia si inseriscano e si organino con la sua opera. Prima di procedere in questa direzione, occorre, però, denunziare un problema: l'inizio di una circolazione massiva dei testi e delle idee teosofiche in Italia non può che, allo stato attuale delle ricerche, datarsi appunto al 1897, mentre Pirandello sembra dare prova di conoscere la dottrina teosofica, specialmente quella del karma e delle «forme-pensiero», già nel 1894. Le novelle *Se…* (1894) e *Chi fu?* (1896) presentano rimandi, più o meno espliciti, a idee teosofiche e la seconda, in particolare, inscena il destino *post mortem* di un personaggio che sembra avere le connotazioni di un fantasma teosofico.

Queste due occorrenze, estremamente significative, permettono forse di retrodatare la conoscenza della teosofia da parte di Pirandello a molto prima del 1904 (data di pubblicazione del *Fu Mattia* dove si inciampa nel primo, già riconosciuto, riferimento esplicito ai testi teosofici), inducendo a credere che egli abbia potuto tessere un certo rapporto, diretto o indiretto, con la teosofia quando essa circolava, poteva circolare, in Italia soltanto in inglese, ovvero nella lingua originale dei testi in cui la fondatrice della società, Helena Petrovna Blavatsky, compose la sua opera; se questo fosse vero non solo Pirandello conoscerebbe, già nel 1894, a tal punto bene l'inglese da poter leggere testi molto lunghi, seppur di facile lettura e lineare sintassi, ma la sua conoscenza dei testi teosofici, non limitandosi al libro di Leadbeater, interesserebbe anche, o potrebbe interessare, i testi della prima generazione di teosofi, ovvero appunto Helena P. Blavatsky, quindi Percy Sinnett, Annie Besant, Franz Hartmann, Théophile Pascal (per citare solo i maggiori esponenti della società, sui lavori dei quali si tornerà ampiamente in seguito): sembra confermarlo proprio la novella *Se…*, che si presenta in alcuni punti come la ripresa esatta di *The key to Theosophy* di Helena P. Blavatsky.[9]

[9] Helena Petrovna Blavatsky, *The Key to Theosophy. Clear exposition, in the form of question and answer, of the ethics, science, and philosophy for the study of which the theosophical society has been founded*, Theosophical Publishing Company, London, 1889.

Il primo ostacolo a queste possibilità è, appunto, la confidenza di Pirandello con l'inglese che non è stata dimostrata in generale, per quanto sia invece pressocché certo, per ammissione epistolare dell'autore, che egli abbia preso lezioni d'inglese già prima del 1887 da Pietro Gangi («cui direte», scrive Pirandello appunto in una lettera ai familiari del 16 dicembre 1887 spedita da Roma, «che io continuo con amore lo studio dell'inglese, nel quale lui magistralmente m'indirizzò»). Ma, anche ammesso che Pirandello leggesse i testi teosofici in lingua originale, la conoscenza dei primi lavori teosofici da parte dell'autore prevederebbe forse che quest'ultimo fosse inserito, collateralmente o meno, in una rete associazionistica in qualche modo collusa se non con gruppi non ancora ufficiali, almeno con personaggi interessati alla teosofia o coinvolti nella sua diffusione peninsulare.

Di là dalla necessaria cautela imposta da questi elementi, la molteplicità e il carattere spesso stringente delle consonanze tra il dettato teosofico e quello pirandelliano, riscontrabili in una parte consistente della produzione giovanile, sono apparsi tali da legittimare il presente lavoro. Nella piena consapevolezza del fondamento ipotetico dell'argomentazione, si è provato infatti a interpretare il senso di quelle possibili consonanze e della loro presenza in alcune novelle giovanili, anni prima della comparsa dei già rilevati rimandi diretti alla teosofia. Per farlo ci si è riferiti alle prime edizioni inglesi dei testi, non tanto quindi per dimostrare parallelismi lessicali o provare derivazioni, quanto perché, essendo storicamente improbabile che Pirandello abbia attinto da altre fonti (comprese edizioni successive o traduzioni francesi, tutte posteriori al 1894), si è provato a evidenziare le consonanze di pensiero tra la teosofia delle prime generazioni, quella appunto esposta nei libri di primissima pubblicazione (presenti perlopiù tutti nella biblioteca romana di Paleari), in maniera non ancora edulcorata dalla diffusione posteriore della dottrina, e il pensiero estetico e una certa narrativa del primo Pirandello.

Sulla base di questo sistema di consonanze sarà forse possibile, in un prossimo lavoro, rintracciare eventualmente fonti, relazioni personali e contesti, che hanno reso possibile la conoscenza profonda, da parte di Pirandello, della dottrina teosofica: a questo stadio della ricerca sembrano poter essere state importanti le riviste teosofiche in circolazione, in particolare *Die Sphinx*, in Germania (edita a partire dal 1886), *Lotus* e *Lotus bleu* in Francia (edite rispettivamente a partire dal 1887 e dal 1890), *Nova Lux* (1897-1898) e *Teosofia* (1898-1903) in Italia. Tuttavia, ipotizzare e vieppiù sostenere la conoscenza diretta da parte di Pirandello di queste riviste necessita di un lavoro d'archivio che va in una direzione metodologicamente diversa rispetto a quella seguita in questo studio e da intraprendere con estrema cautela, perché inserirebbe, come si accennava, Pirandello in un sistema esoterico-occulto di conoscenze, teoriche e interpersonali, che esulano la stessa teosofia e che si intrecciano con realtà massoniche, le quali non sembrano, invece, aver lasciato alcuna traccia immediatamente evidente nella letteratura pirandelliana. La conoscenza precaria dell'estensione di questi gruppi, della loro effettiva presenza

sui territori italiano, francese e tedesco, l'assenza quasi totale di studi che offrano un supporto storico e filosofico coerente e fondato, peraltro, rendono impossibile intraprendere e concludere, con la necessaria oculatezza, ricerche di questo tipo.

Sono questi alcuni dei motivi principali per cui questo studio, che pur non può che basarsi su quelli degli studiosi menzionati all'inizio, procederà in parte diversamente rispetto a essi: date le modalità particolari della ricezione dei testi teosofici e la fisionomia delle strutture concettuali messe in causa da essi,[10] oltre che per la struttura che regge la scrittura pirandelliana, un'indagine del tipo di quella proposta necessita forse di una metodologia parzialmente differente rispetto a quelle finora utilizzate.

Nel primo Pirandello, infatti, l'occorrenza, la ripresa, esatta, di un certo passaggio, di un certo testo, di un certo riferimento a questa o quella dottrina, sembra potersi leggere sempre come un gioco di luce, una variazione sul tema musicale di una sola e giganteggiante, unica, presenza, che è quella dell'io dell'autore: l'apertura all'esterno, nell'io centripeto del giovane Pirandello, sembra lasciarsi leggere solo come un'apertura apparente che viene, presto o tardi, reintegrata in un sistema in cui la sbavatura non esiste se non come erranza calibrata. Quando il primo Pirandello cita o impiega dettati altrui sembra farlo sempre per estendere un sistema che poi risulta comunque chiuso, un sistema in cui la tensione provocata dall'accoglienza di molte voci non crea mai uno strappo, una dissonanza profonda, che metta a rischio la coerenza organica della costruzione, narrativa, saggistica, poetica, epistolare.

Leggendo integralmente l'insieme delle opere che compone il lavoro intellettuale di Pirandello precedente il 1909 si ha l'impressione che fin dalla primissima prova poetica egli abbia avuto in mente un'idea, quasi fulminea, in cui consisterà poi tutta la sua opera; questa visione sembra essere, nel tempo, indagata, sondata variamente, arricchita con riflessione e lettura costanti, ma mai radicalmente cambiata: quasi fosse la perpetua spiegazione di un simbolo, di un'immagine, tutta l'opera giovanile di Pirandello appare quasi un mito atto a elaborare, a sciogliere in fonemi comprensibili una parola iconica con la quale Pirandello nasce autore.

[10] Uno degli aspetti fondamentali da sottolineare in questo senso, perché costituenti la struttura stessa del pensiero e della circolazione del pensiero teosofici, consiste nella dichiarata assenza d'autorialità delle singole proposizioni teoriche, programmaticamente enunziata e difesa dai teosofi: convinti del fatto che la verità fosse una e che fosse essa a parlare per bocca, di volta in volta, del singolo autore teosofo, i teosofi non sentirono, anzi negarono spesso, la necessità di dover esplicitare la paternità dei concetti, delle proposizioni, delle frasi, delle citazioni presenti all'interno dei loro lavori. Dal punto di vista filologico questo costituisce un problema, perché non si può mai essere realmente certi di avere rintracciato la fonte di un certo concetto, di una certa immagine o idea teosofica.

Per questa ragione anche il reimpiego di testi teosofici, se, è vero, lascia tracce testuali, sembra non esaurire il suo significato profondo se non quando messo in relazione con l'insieme del sistema pirandelliano emergente dall'analisi delle lettere, dei saggi e delle prove narrative che vanno dal 1886 al 1909: appare accertabile un utilizzo pirandelliano di temi teosofici, ma a volte esso pare esser stato così tanto fatto proprio dal giovane autore da perdere la sua connotazione teosofica originale, da far smarrire la sua matrice; questo approccio pirandelliano alla «traduzione» delle sue fonti, individuato in generale da Barbina,[11] pare valere anche per la teosofia. Questo non implica che la fonte teosofica di questo o quest'altro pensiero, riferimento, idea, non possa essere comunque più o meno circoscritta, ma sembra implicare, invece, che non sempre la circoscrizione sia utile ai fini dell'intellegibilità dell'opera giovanile pirandelliana e induce a credere che sia, invece, comunque proficuo comprendere in che modo, nel sistema mentale e concettuale del primo Pirandello, la teosofia abbia potuto giocare un ruolo importante insieme agli atri stimoli intellettuali e non intellettuali, riconosciuti come tali dalla critica nella formazione dell'autore.

La stessa dottrina teosofica, d'altra parte, consistette nella creazione di un sistema aperto in cui le religioni orientali, quella cristiana, quelle antiche (greche, egiziane, copte, le druidiche, le gnostiche principalmente), assieme con la scienza contemporanea e la scienza antica, venivano studiate al fine di ritrovare e divulgare un nucleo di verità che i teosofi credevano soggiacente, in maniera minore o maggiore, a ogni operazione, intellettuale artistica e religiosa, umana. Il principio è quello che Aldous Huxley per primo chiamò «Perennial Philosophy»,[12] poi conosciuto con il termine di *Perennialism*. L'idea alla base dell'attività dei teosofi fu pertanto quella di avvalersi di tutti i mezzi possibili, ortodossi o meno, per ricostruire la fisionomia di questa verità, ricercandola, specialmente, nei testi delle antiche religioni, dove essi credevano fosse ancora celata in attesa che l'essere umano diventasse abbastanza maturo, spiritualmente, da poterla leggere. L'impalcatura teorica che ne venne fuori fu un sistema di pensiero votato alla complessità, interessato a conoscere ogni aspetto del reale, umano e oltreumano. L'impalcatura mastodontica della teosofia poggiava su una convinzione, ovvero che l'uomo fosse una forma di dio e che ogni aspetto della verità potesse essere, pertanto, riscoperto al suo interno. Questo assunto ne garantiva da una parte la compattezza teorica, dall'altra il grande successo di pubblico.

Quello teosofico, infatti, non fu un evento intellettuale di minima portata tra la fine del secolo e l'inizio del successivo; fu, al contrario un fenomeno di enorme diffusione: per convincersene basti guardare il numero di riviste teosofiche che

[11] Alfredo Barbina, *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Bulzoni, Roma, 1998.
[12] Aldous Huxley, *The Perennial Philosophy*, Harper & Brothers, New York, 1945.

vennero diffuse in Italia e in tutta Europa tra il 1870 e gli anni appena precedenti alla Seconda guerra mondiale. Cavalcando, o forse contribuendo a far nascere, l'onda del neospiritualismo, la teosofia cercò di dare forma all'ossessione per l'al di là che già con il mesmerismo, poi con lo spiritismo, aveva plasmato la cultura della classe medio-alta di mezza Europa e di una parte consistente del nuovo continente. La scena della seduta spiritica a casa di Anselmo Paleari, a giudicare dalle cronache del tempo, tutto doveva sembrare fuorché strana a un pubblico molto avvezzo a pratiche di questo tipo.

Ora, quello che interessa in questa analisi non è l'aspetto folkloristico e sociale, se pur stimolante, della vicenda. Al di là delle sperimentazioni teosofiche, al di là anche delle concettualizzazioni spesso generiche in cui caddero gli autori teosofici, la teosofia intese porsi in coda a una tradizione esoterica e religiosa di lunga data che fornì, sia pure di riflesso, dignità teorica alle sue formulazioni. Questa radice è quella dei percorsi iniziatici di matrice egizia. All'interno di questi percorsi è previsto che l'individuo, attraversando una serie di prove spirituali, venga progressivamente a conoscere il suo aspetto divino e a identificarsi completamente con questo e con la dimensione essenziale in cui è compreso: esperendo direttamente la verità dell'essere, via via avanzando sulla strada della crescita personale, l'iniziando dei teosofi impara a discernere tra il vero e il falso e a conoscere esperienzialmente il nucleo profondo del proprio io e, quindi, una forma della verità. Riprendendo i percorsi gnostici di iniziazione e reintegrandoli con la loro matrice platonica e neoplatonica, i teosofi cercarono di costruire una via moderna a dio, una via che, superando le distinzioni culturali, si proponesse come valida per tutta l'umanità da Oriente a Occidente: forti della convinzione che la sola verità effettivamente tale è al di là di ogni dottrina e che essa è contenuta, variamente sparsa, in ogni tradizione religiosa, il percorso di iniziazione moderna approntato dalla teosofia consisteva in una serie di pratiche a-dogmatiche che permettessero all'iniziando di conoscere, individualmente e sulla propria pelle, la verità divina del proprio io senza che questo incorresse nella occlusione fideistica del sé in questa o quella pratica religiosa, antica o contemporanea.

Data l'assenza di sintesi storiche e concettuali sulla Società Teosofica e sulla sua dottrina, questa brevissima panoramica è stata desunta dalla lettura integrale di tutti i testi che verranno citati all'interno del lavoro ed è, certamente, parziale, ma permette forse cionondimeno di comprendere in che termini può essere possibile seguire la traccia della teosofia nella produzione del primo Pirandello: in particolare la teosofia pare sia da inquadrare nella sua natura di sistema filosofico aperto in cui la verità non è appresa, ma iniziaticamente, quindi personalmente, esperita; in secondo luogo occorre tenere a mente che essa resta comunque un sistema religioso che, in quanto tale, se ha una relazione con il pensiero e la prassi artistica pirandelliani, è presumibilmente da rintracciarsi nella dimensione religiosa del giovane autore, in quel complesso spazio dell'interiorità del primo Pirandello

in cui, lontano da ogni codifica dottrinale o fideistica, imperano i termini e i concetti di «mistero» e «oltre». Questi aspetti della religiosità pirandelliana sono interconnessi con gli altri aspetti della sua personalità artistica e collaborano alla caratterizzazione della sua poetica e della sua estetica giovanili, le quali paiono spesso innalzate a chiavi di lettura e di interpretazione del mondo, nonché a modalità di decodifica dell'oltreumano.

Per poter avvicinare questi temi in un autore abissale come lo era già Pirandello all'inizio della sua carriera, sembra, pertanto, opportuno partire cercando di comprendere la ricorrenza e i modi di ricorrenza, nella prima opera saggistica pirandelliana, del termine «oltre», indagando in che modo, e se, esso possa essere inteso come funzione rappresentativa di un certo universo metafisico proprio al giovane autore, quindi delle sue relazioni con la prassi artistica e con la teoresi.

È sembrato opportuno chiedersi se la dimensione metafisica pirandelliana abbia potuto, in qualche maniera e sempre e solo nelle prove che vanno dal 1886 al 1909, trarre alcune sue connotazioni dalla teosofia e se nella teosofia essa trovi una delle sue possibili matrici.

L'«oltre», inteso come dimensione altra dell'essere e come la dimensione più prossima alla verità dell'«Essere», può forse venir considerato come il centro propulsore di un fare arte che è, per il primo Pirandello, un gesto metafisico, oltre che un gesto storico e dalla portata storica ed etica.

Partendo dall'analisi del primo pensiero estetico pirandelliano, teorizzato nei saggi e già illuminato criticamente dagli interventi di Andersson e Vicentini,[13] specialmente, si è cercato di capire se le sue fonti già riconosciute come tali (Séailles, Capuana, Goethe in particolare) possano dirsi la sola matrice della sua profonda operazione intellettuale: cercando di rintracciare possibili fonti romantiche, avvalendosi dei concetti di simbolo e di mito, si è provato a valutarne i modi dell'impiego da parte del giovane autore nella realizzazione estetica.

Lo scopo di questa parte del lavoro non è tanto quello di rintracciare nuove fonti della prima estetica pirandelliana rispetto alle numerose che la critica ha già individuato, quanto quello di calibrare una nuova sistemazione delle stesse, onde valutare la possibilità che la prima estetica pirandelliana possa presentarsi come una costruzione organica: questa organicità, infatti, sembra insita alla teoresi stessa del primo Pirandello, ma proposta dall'autore in modo tale che non sempre è immediato rendersi conto della sua azione strutturante.

Attraverso il legame con il romanticismo pare possa essere individuata la base teorica sulla quale comprendere l'utilizzo estetico della teosofia in quest'intorno d'anni, in particolare per quanto concerne l'aspetto che, nella formulazione

[13] Gosta Andersson, *Arte e teoria: studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist & Wiksell, Stoccolma, 1966 e Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano, 1985.

pirandelliana, ha acquisito l'io autoriale, inteso come una sorta di metafisico centro emanatore di verità segnica: si è provato a dimostrare che proprio un io, dalle connotazioni in parte romantiche, in parte teosofiche, potrebbe essere stato considerato dal primo Pirandello come la sola «realtà vera» produttrice di verità artistica, ovvero come la sola parte, nella costituzione complessa e multiforme dell'uomo, in grado di staccarsi dal mondo delle «illusioni» e reperire un nucleo di autenticità esorbitante rispetto al mondo del formale.

Una volta esaurita la decodifica organica dell'estetica avvalendosi dell'analisi dei saggi precedenti e in parte costituenti *Arte e scienza* e *L'umorismo*, se ne è valutata la plausibilità mettendola direttamente alla prova dell'analisi testuale, in particolare cercando di comprendere se i concetti di «oltre» e quello di iniziazione teosofica, o disvelamento a sé dell'io, come dedotti dai saggi, possano essere funzionali all'ermeneutica di una certa produzione giovanile novellistica dell'autore, produzione che coerentemente può forse essere definita metafisica.

Nel farlo pare possa assumere un ruolo centrale la fisionomia che il tema dell'autorialità sembra avere nel primo Pirandello, tema indagato, è vero, ma passibile forse di specifica ulteriore se correlato proprio al concetto di «oltre» e di morte simbolica: l'indagine è volta a comprendere se esista, in certe novelle giovanili, la possibilità ermeneutica di considerare l'autorialità come il prodotto della morte simbolica (la quale, coincidendo con la visione dell'«oltre» e con il superamento della maschera, permetterebbe l'attingimento diretto della coscienza alle verità latenti dell'io).

In questa stessa ottica si pone la questione se l'autorialità, nella prima prassi scrittoria pirandelliana, sia da attribuirsi all'autore propriamente detto, a Pirandello appunto, o se essa venga, programmaticamente, demandata da Pirandello al suo personaggio protagonista: all'interno di quest'ultimo pare si possa individuare il simbolo romantico di cui la storia narrata altro non sarebbe che il «mito» ruotante attorno alla sua simbolicità. A questo tipo di inversione del concetto di autorialità potrebbe avere contribuito il reimpiego che il giovane Pirandello fece dell'idea teosofica di «forma-pensiero», ovvero di forma autonoma in grado di agire, «da sé», indipendentemente dal suo autore e conformato dalla teosofia in maniera tale da poter essere stato la matrice concettuale per l'idea di un personaggio indipendente dalla volontà autoriale.

L'analisi delle novelle metafisiche potrebbe agevolare la comprensione dei termini in cui almeno una certa produzione giovanile novellistica pirandelliana sia, sulla scorta dell'apporto teorico della teosofia, da intendersi nella fattispecie di una operazione poietica e meta-poietica, durante la quale i meccanismi che saranno poi forse centrali anche nei *Sei personaggi* sono già stati codificati ed elaborati, almeno in larga parte: l'idea che ha sostenuto questo tipo di analisi consiste nel credere che l'operazione scrittoria del primo Pirandello sia avvicinabile a un'opera scritturale, ovvero un atto performativo, si direbbe con Austin, in cui, attraverso

la messa in scena narrativa, performativamente appunto, l'io dell'autore, demandando al personaggio protagonista la sua autorialità, «riflette» umoristicamente sulla sua prassi e sulla sua teoresi artistica, elucidandosela e svelandone a sé stesso i presupposti teorici.

In questa maniera paiono agire i protagonisti delle tre novelle critiche e metafisiche chiamate in causa alla fine del secondo capitolo, ovvero, in ordine, *Il dottor Cimitero* (1897), *I dialoghi del Gran Me e del piccolo me* (1895-1906) e *Personaggi* (1906). Queste novelle verranno definite critiche e metafisiche perché, narrativizzando la prima parte della riflessione estetica pirandelliana, paiono mostrarne i contatti e le sovrapposizioni con la visione trascendentale del giovane autore. In esse prassi scrittoria e teoresi sembrano presentarsi come domini di una stessa e generale revisione teorica del cosmo: avvalendosi di una analisi di tipo simbolico, lo studio di queste tre novelle dovrebbe portare a confermare che ognuna di esse pone al centro della trama un aspetto della prassi creativa. Nel caso del primo testo Pirandello pare indagare il tema della creazione artistica, intesa come processo di messa al mondo dell'opera d'arte; nel secondo testo sembra essere messa in scena la figura dell'autore, il quale si presenta come una creatura doppia o forse bipartita in cui agiscono due tipi diversi di coscienza, l'una in contatto con l'«oltre», l'altra con il mondo formale: questa distinzione pare riprendere le connotazioni che la teosofia dà alla fisiologia occulta dell'uomo; la terza novella, invece, sembra soffermarsi, come da titolo, sul concetto artistico di personaggio, esplicitamente connotandolo come una «forma-pensiero», quindi dalle chiare e dichiarate caratteristiche teosofiche.

L'analisi di queste tre novelle dovrebbe permettere di approfondire, ulteriormente radicandosi al testo, la comprensione e lo studio delle novelle giovanili pirandelliane in cui si è provato a indagare la traccia di una persistenza e di una azione teosofiche. All'interno del terzo capitolo, infatti, avvalendosi delle conclusioni tratte dallo studio dell'estetica e della loro applicazione effettiva alle novelle metaletterarie, si è tentato di validare l'applicabilità di alcuni concetti teosofici ritrovati come essenziali nella costruzione teorica all'interpretazione di una parte del primo dettato narrativo pirandelliano. Solo una relativamente piccola parte di testi verrà, in questo senso, interrogata, perché solo una piccola parte di testi pare rispondere effettivamente ed esplicitamente alla domanda teosofica. I testi in questione sono *Se…* (1894), *Sole e ombra* (1896), *Chi fu?* (1896), *Sogno di Natale* (1896), *Padron Dio* (1898), *Il vecchio Dio* (1901), *Strigi* (1901), *La levata del sole* (1901), *Quand'ero matto* (1902), *Amicissimi* (1902), *Il tabernacolo* (1903), *La disdetta di Pitagora* (1903), *Fuoco alla paglia* (1905), *La casa del Granella* (1905). In queste novelle Pirandello pare aver attualizzato di volta in volta un concetto di matrice teosofica, rendendolo funzionale non solo alla costruzione della trama, ma anche all'elucidazione narrativa di questo o di quel concetto centrale nella costruzione della sua riflessione estetica. Costruendo queste novelle, in ogni caso, sul modulo

dei percorsi di iniziazione solare, Pirandello pare aver messo al centro dell'esperienza narrata del personaggio protagonista il concetto e l'esperienza della morte simbolica, ovvero del momento attraverso cui il personaggio passa dall'essere inconsapevolmente partecipe dell'ontologia dell'«illusione» all'essere autocosciente di sé, della sua natura di personaggio e quindi dell'esistenza dell'«oltre» metafisico. Ognuno di questi testi pare inscenare uno o più aspetti centrali della teoresi teosofica: in particolare la novella *Se…* sembra porsi come la messa in scena della dottrina teosofica del karma; *Sole e ombra* mette al centro la morte simbolica e il contatto animico che essa permette al personaggio con la natura e l'essenza primordiale della manifestazione; *Sogno di Natale* sembra mostrare il modo in cui avviene la rivelazione alla coscienza umana di un'altra coscienza cristica sepolta dentro l'uomo e costituente la parte più vera dell'individualità; *Padron Dio* e *Il vecchio Dio* inscenerebbe la differenza teosofica tra un dio illusorio e personale e un dio invece effettivamente tale e coincidente con l'io più profondo dell'uomo; *Strigi*, *La disdetta di Pitagora* e *Amicissimi* sembrano tutte e tre incentrate sul concetto, ancora teosofico, di sovrapposizione dei piani temporali operata dalla coscienza liberata in grado di agire fattualmente sulla materia e sulla sua disposizione; *La levata del sole* e *Il tabernacolo* paiono proporre in maniera distesa, mostrandone di fatto tutte le tappe, la descrizione del come si verifica la morte simbolica e quindi il passaggio del personaggio da uno all'altro stato di coscienza; *Quand'ero matto* metterebbe principalmente al centro della narrazione il valore etico della morte simbolica ottenuta teosoficamente; *Fuoco alla paglia* eluciderebbe, invece, in che modo debba forse intendersi l'abbandono del mondo materiale per chi si muove nella direzione dell'illuminazione spirituale; in ultimo *La casa del Granella*, presentando un personaggio che sembra la chiara allegoria dell'autore umorista, pare porsi come la novella in grado di descrivere non solo la morte simbolica del personaggio e i suoi valori etici e spirituali, ma anche il modo in cui queste acquisizioni possono diventare opera d'arte.

Proprio partendo dall'analisi di questa ultima novella si è proposta la riflessione che chiude il terzo capitolo, all'interno del quale ci si è chiesti se le novelle cosiddette metafisiche di Pirandello possano con maggiore legittimità essere categorizzate come racconti mitici o come racconti fantastici: il capitolo terzo, pertanto termina valutando l'opportunità o meno della definizione di un fantastico pirandelliano, forse non sempre appropriato alla luce della riflessione estetica del giovane autore e della letteraturizzazione di quest'ultima.

All'interno del quarto e ultimo capitolo ci si è chiesti se l'immanentizzazione di concetti teosofici e teosofico-estetici possa essere stata alla base dell'elaborazione del romanzo metafisico e metapoetico per eccellenza, ovvero *Il fu Mattia Pascal*: si è provato a considerarlo come l'attualizzazione della scrittura mitica, simbolica e performativa del giovane Pirandello, la prova in cui tutti gli aspetti elucidati dall'autore all'interno della prima elaborazione teorica sono stati narrativizzati.

Si è sviluppata l'analisi del *Fu Mattia*, come quelle precedenti, avvalendosi di una lettura simbolica, cercando quindi di rintracciare la serie e rete ripetuta di simboli ricorrenti, capace di costituire una storia nella storia, una traccia oltre la trama latrice di senso: questo dovrebbe aver permesso di inquadrare il romanzo, come ancora le novelle precedenti, nella fattispecie di un racconto mitico e mitico-simbolico dalla profonda caratura etica, perché, fin nei presupposti teorici, pensato per plasmare il «sentimento della vita» dei lettori nell'aspetto di un univoco «accordo dei sentimenti» in grado di rappresentare quasi una risposta al collasso degli ideali e dei valori occorso a cavallo tra i due secoli.

Il romanzo sembra narrativizzare per esteso il processo di morte simbolica che porta l'essere umano a rendersi conto in lui dell'esistenza di una coscienza che supera la coscienza finita e mortale, presentandola al contrario come immortale e infinita. Tutto il romanzo, di fatto inscenando un approdo esistenziale alla scrittura, sembra descrivere il modo attraverso cui un autore diventa tale: questo modo pare non solo fondarsi sui tratti fondamentali elucidati da Pirandello nell'estetica analizzata, ma anche ripetere le tappe del percorso di iniziazione teosofico. Passando attraverso una serie di morti simboliche, Mattia Pascal sembra porsi come il protagonista, o centro emanatore, di un'opera di creazione prima inconsapevole, poi consapevole, la quale approda, solo alla fine del romanzo, alla scrittura di una parabola che, per molti aspetti, si presenta quasi come una narrazione sacra.

La sacralità, in particolare, animante la storia di Mattia, pare diluita e celata in una fitta rete di rimandi simbolici che coinvolgono la numerazione utilizzata nel romanzo, i nomi dei personaggi e i luoghi delle vicende.

Se le novelle paiono fotografare, quasi, punti nevralgici del percorso iniziatico-teosofico dei protagonisti, il romanzo sembra distenderne le tappe nella loro consequenzialità e interezza: il racconto, infatti, si apre su un personaggio che ha già affrontato le morti simboliche e che dall'alto della consapevolezza spirituale acquisita attraverso di esse si pone all'atto della scrittura. Questo rende la scrittura di Mattia Pascal come una scrittura, già in partenza, voluta non dalla coscienza finzionale del protagonista, ma dalla sua coscienza superiore o autocoscienza, quindi come una scrittura in questo senso sacra. Gli eventi narrati nella storia, quindi, non sono tutti gli eventi vissuti dal protagonista, ma soltanto quelli il cui racconto è funzionale dal punto di vista di una comunicazione iniziatica al lettore. Dopo le premesse, che paiono elucidare e descrivere proprio questi aspetti nevralgici della meta-poiesi propria all'opera, il romanzo si sofferma sugli aspetti della vita del protagonista precedenti al rinvenimento del suo corpo nel molino della Stìa: questi eventi paiono essere pensati come la rete simbolica atta a far intendere la morte nel molino come una morte dalla profonda caratura iniziatica, condensantesi, quest'ultima, nella scena di Montecarlo. A partire dagli eventi di Montecarlo, Mattia Pascal, ovvero già Adriano Meis, pare lasciarsi leggere come colui che, avendo compreso le dinamiche del karma e del caso, sa come gestire di

propria mano la ricreazione di sé stesso, fornendosi una nuova personalità. A questa nuova personalità, a differenza di quanto accadeva con la prima, il protagonista dà volontariamente la morte, onde ritornare, circolarmente, senza un nome, liberato dal peso di ogni costrizione sociale, nel luogo dove può compiersi un salvifico atto di scrittura o riscrittura del sé.

Onde procedere nella direzione di queste analisi non è parso funzionale prendere in esame la teosofia nel suo complesso: Pirandello non è mai stato un teosofo, e questo può essere detto quasi senza ombra di dubbio. Tuttavia, alcuni concetti teosofici, ovvero quello di «karma», di «forma-pensiero», di «personalità» o maschera, di morte simbolica o «mistica» e di «io individuale», furono probabilmente molto suggestivi per il giovane autore e conformati dai teosofi in maniera tale da potere rispondere all'esigenza pirandelliana di un'arte metafisica, nonché a quella di colmare, in qualche maniera, il «vuoto orrendo» lasciato dalla distruzione nichilista perpetrata relativisticamente dalla filosofia a lui contemporanea.

Il relativismo, nella costruzione teorica della teosofia, è programmatico, funzionale alla morte simbolica, ovvero a permettere e garantire il passaggio da uno stato all'altro dell'essere, il primo falso, il secondo vero: attraverso l'idea di un destino provvidenziale o karmico, ma prodotto da un io ontologicamente creatore, la teosofia avrebbe potuto offrire al primo Pirandello l'immagine di un io soggetto, per sua stessa essenza, a una continua esuberanza creativa e che, attraverso l'arte e in particolare attraverso la produzione delle «forme-pensiero», riesce a rendere immanente, anche se in maniera inconsapevole, un disegno la cui artisticità è congenita all'essere uomo.

Anche per questo, pertanto, piuttosto che cercare prove esterne dell'interesse del giovane Pirandello per la teosofia e per l'esoterismo, si è cercato di trovare prove interne, ovvero prove che rendano plausibile un reimpiego di concetti dalla matrice teosofica: Pirandello era solito nascondere le proprie fonti, deformarle al punto da renderle irriconoscibili, a volte citarle quasi testualmente, ma invertendole di segno, ed è questo che rende forse non necessariamente funzionale limitarsi a rintracciare i passi in cui la ripresa teosofica possa essere dimostrata testualmente. Più utile è apparso spesso cercare di comprendere in che modo, e se, due sistemi di pensiero complessi, quello teosofico e quello pirandelliano degli anni della formazione, pre-teosofico, possano avere collaborato alla costruzione di un nuovo sistema pirandelliano tanto organico da far perdere alle componenti originarie la loro fisionomia particolare.

L'ipotesi alla base di questo lavoro, infatti, è che il giovane Pirandello abbia tratto dalla teosofia solo quanto gli servì per elucidare a sé stesso formulazioni concettuali sull'arte e sulla vita che egli aveva già elaborato, probabilmente fin dall'adolescenza, come sarà evincibile dall'analisi dell'epistolario: la teosofia gli fornì l'*imago* e fu, per questa ragione, forse, che con il passare degli anni egli tese, nelle seconde terze quarte edizioni delle opere, a eliminare ogni riferimento

diretto ai testi teosofici, per non correre il rischio di essere considerato afferente, o emotivamente, intellettualmente vicino, alla teosofia o forse perché il sistema che ne aveva in parte tratto gli parse, a un certo punto della sua maturazione artistica e intellettuale, superato. Come accade per quasi tutte le altre fonti, i riferimenti diretti alla teosofia subirono la sorte di tracce inutili: il lavoro che ci si propone serve soltanto a enucleare e ritracciare la fisionomia dei punti di partenza, dei centri generatori del pensiero, ma chi scrive è consapevole del valore parziale che la matrice espressamente teosofica, se la si considera nella sua purezza dottrinale, ebbe nelle formulazioni definitive di Pirandello – ammesso che per Pirandello in particolare si possa mai parlare di formulazioni definitive.

Risiede in questo la ragione per cui si è scelto di fermarsi al 1909, un anno dopo la composizione ultima dell'*Umorismo*: dopo la scrittura del *Fu Mattia* e quella dell'*Umorismo* ogni, pur ammissibile, interesse originario del giovane Pirandello per il pensiero teosofico sembra cambiare talmente d'aspetto che non è più possibile definirlo teosofico. Con ciò non si vuole dire che l'interesse pirandelliano per l'esoterismo svanisca dopo la composizione del saggio o che esso smetta di essere produttivo dal punto di vista artistico, si vuole soltanto ipotizzare che, se pure dopo il 1908 si mantiene una retrotraccia esoterica, essa non sembra più strettamente teosofica o, se pure è teosofica, risulta così tanto deformata (o arricchita da altri stimoli) rispetto al suo punto di partenza da necessitare di studio ulteriore per essere inquadrata nel dettaglio. Qui ci si è soffermati pertanto sui centri produttori di immagini e senso iniziali, cronologicamente, pur essendo apertissimi a pensare che essi possano continuare a produrre effetto anche in un secondo momento, addirittura, forse, fino alla morte dell'autore: l'idea di una retrostruttura di matrice teosofica all'interno dell'opera narrativa e dell'estetica del primo Pirandello permette di rintracciare delle coazioni a ripetere, quasi dei tic narrativi, che tendono a presentarsi, all'inizio, sempre nelle stesse modalità, appalesandosi, per il critico, come nuclei di senso. L'idea delle «forme-pensiero» pare essere una di queste: quella di «forma-pensiero» è l'idea di un prodotto generato dall'io in grado di agire su di esso fino a conformarne il destino, o karma, e a provocare il superamento della maschera e della finzione, oltre la quale giace un io essenziale che non genera finzione ma verità. Questo il principio alla base di tutto il lavoro, questo quello che si crede Pirandello abbia potuto desumere dagli scritti teosofici a lui contemporanei. Questa idea sembra poter contribuire a dimostrare, in ultimo, che per il giovane Pirandello l'atto della scrittura è un atto rituale attraverso il quale il protagonista della novella o del romanzo genera, semplicemente esistendo, verità, una verità iscritta nella radicalità essenziale e geminale del suo percorso di iniziazione teosofico: attraverso l'analisi delle opere, narrative ed estetiche, giovanili si è provato, pertanto, a dire che per il primo Pirandello scrivere coincide con il ricreare demiurgicamente il mondo, migliorarlo, ma sulla base e in forza di un potere magico le cui connotazioni egli pare aver potuto, in parte, dedurre

dalla teosofia: cosmiche, micro e macrocosmiche, paiono queste estetiche e queste pratiche pirandelliane, conformate in modo tale da risultare leggibili come una continua rigenerazione della forma in cui l'io, a patto che prima di scrivere sia morto simbolicamente o iniziato alla «vita», romanticamente si pone come il fondatore di mondi, fin dai primissimi anni '80 dell'Ottocento come un primo nucleo, forse – ma lo si dice solo *en passant*, avanzando una ipotesi – dell'idea che porterà alla nascita di Cotrone nei *Giganti della montagna*. Per quanto lo scopo programmatico e manifesto di questo lavoro sia quello di rintracciare l'azione e la persistenza in una parte della prima produzione pirandelliana di influssi teosofici, si è cercato di muoversi in una serie di direzioni che non esauriscano il senso della ricerca in termini esoterici propriamente detti.

Quanto è stato detto a proposito dei rapporti tra il primo Pirandello e la teosofia sembra poter valere soltanto per il primo Pirandello e per la teosofia, quindi per un incontro tra un autore con sue particolari caratteristiche culturali e mentali e un fenomeno specifico che ebbe sì e no vita lunga un cinquantennio (almeno nella conformazione con cui lo si considera in questa sede). Questo non implica che non sia possibile ipotizzare un interesse da parte del primo Pirandello per altre forme di cultura esoterica, diverse da quelle teosofiche, ma nessuna analisi che voglia indagare la complessità e la specificità delle relazioni pirandelliane con un esoterismo tra i varii possibili potrà, forse, compiersi in maniera scientificamente valida nel momento in cui pretenda di occuparsi contemporaneamente di varie plausibili fonti esoteriche: gli esoterismi tra di loro sono spesso così distanti, ma analogicamente simili, che sovrapporne le analisi aumenta a dismisura il rischio di confusione e di errore. Questa necessità deriva certamente anche da una contingenza, ovvero dal fatto che la conoscenza scientifica dei sistemi esoterici è ancora oggi così limitata che non ci si è potuti avvantaggiare di definizioni, sistemazioni concettuali e altro che permettano di circoscrivere studi e ambiti di interesse senza passare prima attraverso il vaglio diretto di tutte le fonti: il lavoro che si propone non si è avvalso pressocché di alcuna indagine altrui sulla teosofia e ha preferito un confronto diretto con i testi teosofici, letti tutti, chiaramente, con uno sguardo orientato alla comprensione della prima produzione pirandelliana.

L'immagine della teosofia che probabilmente ne verrà fuori sarà quella di una teosofia, quindi, pirandelliana: tuttavia, chi scrive crede che ogni fenomeno, o meglio l'indagine di ogni fenomeno culturale, affinché possa essere compreso nella sua natura effettiva, non possa limitarsi a mettere in relazione quel fenomeno culturale, quello teosofico ad esempio, con un altro fenomeno, la prima arte pirandelliana, ma deve, necessariamente, scegliere come suo oggetto di studio quel mutabile, probabile e breve raggio in cui i due fenomeni si incontrano per diventare un unico evento, comprensibile solo se osservato e considerato come tale. Questo studio, quindi, non riguarda né Pirandello, né la teosofia, ma un certo

Pirandello e una certa teosofia, sarebbe meglio il caso di dire che esso concerne una possibile teosofia pirandelliana.

Potrà, forse, da queste premesse, apparire plausibile aspettarsi una indagine che dipinga in qualche modo un Pirandello teosofo, così tanto intriso di riflessione teosofica nella prima parte della sua vita da aver fatto della sua arte una funzione dell'esoterismo: questo sarebbe scientificamente scorretto. Se in qualche punto del lavoro parrà che chi scrive ritiene la teosofia agire in maniera totalizzante sul giovane Pirandello, sarà soltanto perché, nel *range* relativamente limitato degli aspetti che si cercherà di toccare, si sono preferiti quei fatti artistici ed estetici che sono apparsi maggiormente collusi con la dottrina teosofica, mentre, per coerenza ed organicità, si è cercato di escludere gli altri. Le pagine seguenti vogliono quindi presentarsi solo come una base di partenza che provi, ci si augura, a conferire alla teosofia il giusto posto che le spetta forse nella formazione dell'immaginario di Pirandello, la sua legittimità nella moltitudine delle altre fonti: soltanto, tuttavia, un lavoro che indaghi – come ha già in parte fatto Domenico Tenerelli[14] e prima di lui Marco Pasi – la consistenza dell'installazione teosofica nella penisola e in Europa (la sua presenza nei luoghi pirandelliani, il suo generale influsso sulla letteratura e sugli autori tardo-ottocenteschi, ovvero soltanto un lavoro che finalmente renda conto della diffusione e del tipo di diffusione culturale e non della teosofia) potrà permettere di svolgere uno studio esaustivo sulla importanza che la dottrina ha rivestito come per la formazione di Pirandello così di altri esponenti della nostra e non nostra letteratura. Necessita, dunque, un lavoro storico di circoscrizione, di individuazione delle correnti. Detto altrimenti, soltanto quando la teosofia in quanto esoterismo sarà studiata e riconosciuta per il suo grande impatto culturale si potrà cominciare a delineare una pista di ricerca che arricchisca e completi anche quanto di lacunoso certamente è presente in questo lavoro.

Quanto appena detto non vale soltanto per la teosofia, ma per tutta la serie di altri esoterismi che ebbero larga e importante diffusione nell'Italia e nell'Europa di quel periodo, esoterismi che necessitano, tutti allo stesso modo, di una definizione delle correnti loro proprie, di una definizione dei loro sviluppi e della loro fisionomia, quindi, in ultimo forse, di una specificazione scientifica del contributo che ebbero nella nascita della letteratura moderna e contemporanea. Altri autori al pari di Pirandello risentirono di un influsso profondo di dettati esoterici: basterà per tutti nominare Carducci, Pascoli, Fogazzaro, Graf, Onofri, Aleramo, Campana, lo stesso D'Annunzio (nome da citare tra questi con riserbo, ora, dopo la pubblicazione di Raffaella Canovi)[15]. Il tentativo alla base di queste pagine è, tra

[14] Domenico Tenerelli, *Ai limiti della vita, Storia e letteratura nella Roma occulta di Luigi Pirandello (1891-1907)*, Laterza, Bari, 2020.

[15] Raffaella Canovi, *L'iniziato. D'Annunzio e la massoneria*, Ianieri, Pescara, 2022.

gli altri, quello di dimostrare che uno studio sull'esoterismo e la letteratura sembra dover procedere senza trascurare la specifica conformazione degli esoterismi; onde indagare la particolarità dell'esoterismo come fatto letterario, sembra utile cercare di ricostruire una struttura e una retrostruttura organiche e complesse perché organiche e complesse paiono presentarsi le strutture e le retrostrutture votate a una comprensione totale del mondo. Dato che ogni esoterismo, che si possa definire tale, procede sempre a creare un sistema che spieghi e legittimi il mondo esistente nella sua totalità, ogni studio che si affacci all'esoterismo dovrà probabilmente perlomeno avere coscienza di questa pretesa e valutarne, poi, di volta in volta, l'impatto specifico sulla specifica letteratura.

Nel caso particolare di Pirandello, che già di per sé si proponeva, da ragazzo, una ricucitura totalizzante del caos morale, filosofico, artistico dovuto alla crisi valoriale della *fin de siècle* – come si è tentato di dimostrare attraverso una rilettura delle lettere famigliari specialmente –, il sistema di pensiero teosofico potrebbe avere offerto la struttura per inquadrare anche l'atto letterario come un atto magico e demiurgico di creazione, permettendogli di attualizzare nel concreto atto della scrittura l'insieme di tutto quel sistema concettuale retrostante che può essere, seppur in parte, definito sia teosofico che estetico.

Prima di concludere questa introduzione, si rendono necessarie alcune precisazioni finali, alcune note a margine, che giustifichino certe scelte operative. La prima questione riguarda la deliberata esclusione dal panorama d'analisi del teatro dei miti, a cui potrebbero richiamare i titoli di alcuni capitoli e paragrafi, nonché la ricorrenza della parola all'interno del testo. Il concetto di mito più volte ripreso in questo studio nulla ha a che vedere con l'ultima esperienza teatrale di Pirandello: qui il termine è utilizzato nel suo più stretto significato romantico e le sue, inevitabili, ripercussioni estetiche e poetiche sono da riferirsi allo stesso palinsesto d'idee. Se, come invero crede chi scrive e come più volte la critica ha ripetuto, esiste una relazione tra il mito pirandelliano presente nelle opere precedenti il 1908 e il mito del teatro maturo, non spetta a questo lavoro né confermarlo, né smentirlo: scopo di questo studio è stato quello di rintracciare alcuni punti cardinali nella formazione dell'autore e trattarli come eventi specifici di quel primo periodo artistico ed esistenziale, in modo da fornire, poi, forse, anche una base per un lavoro eventuale che voglia studiarne le implicazioni con l'ultima produzione pirandelliana. Non solo il teatro dei miti è stato escluso in questo senso, ma anche tutta una serie di riferimenti che sarebbero stati più che utili a sostenere il discorso.

In ultimo potrà forse apparire inappropriata una analisi approfondita della filosofia pirandelliana, ma, sembrando tutta o quasi tutta la produzione artistica del giovane Pirandello da leggersi metapoeticamente, è parso necessario definire i termini filosofici retrostanti alla prima prassi poetica e poetico-teosofica. Si può essere d'accordo o meno con questa che sembra una petizione di principio: il tentativo di questa analisi è stato rintracciare, nella prima riflessione pirandelliana,

una profonda coerenza estetica e filosofica, nonché dedurne una definizione del lessico utilizzato all'interno dei saggi. Lavorare sulla prima estetica pirandelliana ha permesso, ci si augura, di enucleare alcuni concetti chiave e, attraverso questa definizione (perché quello saggistico di Pirandello è un idioletto che reimpiega in maniera personale, e spesso impropria, i lessemi della filosofia a lui contemporanea), di comprendere forse alcune coordinate concettuali dell'elaborazione artistica, nonché della vicinanza con la teosofia. Nonostante, infatti, tutta la prima parte del lavoro potrà forse apparire estranea al tema principale oggetto di questa analisi, ovvero la teosofia pirandelliana, sarà, ci si auspica, invece, funzionale a inquadrare e definire i termini concettuali entro i quali l'esoterismo del giovane Pirandello può avere installato le sue radici, onde risultare presenza legittima all'interno del più ampio sistema teoretico e narrativo messo in essere dall'autore. Purtroppo dallo studio si sono dovute escludere probabili fonti che avrebbero potuto essere interessanti in questo senso, ma sulle quali si ritornerà in un prossimo lavoro. Un ottimo interlocutore sarebbe stato, quasi senza il minimo dubbio, Friedrich Nietzsche, il dettato del quale, in maniera più o meno diretta, ha certamente influenzato il pensiero pirandelliano, non soltanto per quanto concerne la massiva messa in discussione dei valori tradizionali, etici e filosofici, ma anche per via della prossimità del pensiero nietzschiano con le religioni di stampo zoroastriano. Altra ingombrante esclusione concerne, invece, Arthur Schopenhauer, la cui influenza su Pirandello è, seppure in minima parte ancora, indagata e riconosciuta: egli potrebbe essere stato un tramite diretto per la conoscenza delle filosofie orientali da parte pirandelliana, per non citare, seppur *en passant*, le forti relazioni di affinità che il concetto di volontà o di nulla espressi nei saggi pirandelliani sembrano avere con la *voluntas* schopenhaueriana. Tra i romantici Friedrich Creuzer e Johann J. Bachofen paiono, a una lettura attenta, fonti molto plausibili nell'elaborazione del concetto di mito e di simbolo pensato da Pirandello, almeno sempre fino al 1908, specialmente se si guarda alle loro naturali associazioni con l'idea di popolo e di lingua nazionale. Oltre che dai romantici di Heidelberg, Pirandello avrebbe potuto trarre da Giordano Bruno forti suggestioni nella concettualizzazione della sua immagine di natura: non è facile, infatti, dire quanto profondamente l'autore abbia conosciuto e studiato la filosofia naturale del Rinascimento, ma, data la sua riconosciuta passione per la letteratura di quel tempo, è perlomeno facilmente ipotizzabile come plausibile l'apertura di una pista di ricerca in questo senso. Non si chiamerà in causa la psicosintesi di Roberto Assagioli (vicino di casa nell'ultimo periodo romano di Pirandello e primo grande propagatore delle teorie freudiane in Italia), il quale, iscritto regolarmente alla Società Teosofica, avrebbe potuto fornire a Pirandello – ma invero specialmente per un periodo leggermente più tardo – la base teorica per inquadrare su binari psicanalitici il presunto interesse giovanile per la dottrina teosofica. Altrove si è avuto modo di citare, in relazione a Pirandello, oltre che Blaise Pascal, Sant'Agostino, il cui concetto di grazia,

specialmente, sembra consuonare con alcune prospettive pirandelliane sull'idea di destino e di caso, come parrà dimostrare più tardi il dettato della novella *Lo spirito maligno* (1910).

Tuttavia, è parso impossibile lavorare su un fronte così ampio, mantenendo la coerenza dell'insieme e l'obiettivo dell'analisi. È questo il motivo per il quale ci si è soffermati su quegli aspetti filosofici che, in qualche maniera, possono risultare utili e coerenti con una indagine sull'esoterismo pirandelliano: non tutta l'estetica, non tutta la concettualizzazione, sono state prese in esame, ma soltanto quella parte di esse che fonda la possibilità teorica di una prossimità tra il dettato filosofico e quello teosofico del giovane Luigi Pirandello. La focalizzazione principiale sul concetto di «oltre» deve essere letta in questa prospettiva: molte altre vie si potrebbero seguire per indagare la prima filosofia pirandelliana, ma questa è sembrata la più opportuna e la più feconda per valorizzarne gli aspetti teosofici.

Prima di concludere questa introduzione e congedare questo lavoro, ci tengo a ringraziare sentitamente Beatrice Stasi che, con cura estrema, fin dall'inizio, di fatto prima ancora che esistesse, ha seguito questo studio, coltivandone, con attenzione costante, la crescita. Un ringraziamento particolare va a Rino Caputo e a Rossella Palmieri, per il vitale sostegno e i preziosissimi consigli. Ringrazio Valeria Giannetti, Thomas Klinkert, Ivan Pupo e Antonio Sichera, tra i primi lettori di questo lavoro, per le illuminanti indicazioni. Non posso, in ultimo, che ringraziare l'amico Domenico Tenerelli, per gli innumerevoli, e sempre proficui, confronti. Questo lavoro non avrebbe visto la luce senza il supporto materiale e spirituale del Rotary Club di Gallipoli, a cui va, quindi, il mio più sincero e fraterno grazie. In ultimo, per quanto forse sia superfluo farlo, ci tengo a precisare che, nonostante i numerosi debiti che questo libro ha contratto nel corso del tempo, la responsabilità di tutto quanto espresso nelle prossime pagine è da ascriversi esclusivamente all'autore.

I. OLTRE, SIMBOLO E META-SIMBOLO. PER UNA DEFINIZIONE ESTETICA DELLA METAFISICA PIRANDELLIANA (1886-1909)

1.1 *Fondamenti teorici*

Nella saggistica come nella narrativa pirandelliane, «oltre» è una categoria ambigua e di difficile definizione.[1] Tuttavia, un discorso che voglia indagare la profondità degli spazi metafisici (quindi anche esoterici) presenti nell'opera di Luigi Pirandello non può, forse, che prendere le mosse proprio con il tentare di chiarire

[1] Eccettuati alcuni tentativi definitori del concetto di «oltre» in chiave religiosa o orientata dalla collusione dell'arte pirandelliana con un'eventuale matrice cristiana o cristologica – tentativi su cui si avrà modo di tornare più avanti – sono da ricordare i testi di Francesco Nicolosi, *Pirandello e l'oltre*, Carabba, Lanciano, 2003 e di Roberto Salsano, *Pirandello in chiave esistenzialista*, Bulzoni, Roma, 2013, entrambi focalizzati sul concetto di «oltre» seppur da due prospettive differenti. Il testo di Nicolosi affronta molto brevemente la presenza e l'azione del concetto all'interno della produzione saggistica pirandelliana, senza invero soffermarsi sulle ripercussioni estetiche che, invece, interessano espressamente in questa sede. Il testo di Salsano punta al contrario su una prospettiva filosofica, esistenzialista appunto, foriera di suggestioni utili a questa indagine, che pure si muove in direzione di una decodifica estetica degli assunti pirandelliani. Sullo stesso tema intervengono anche *Pirandello e l'oltre*, a cura di Enzo Lauretta, Mursia, Milano, 1991 e il più recente Raffaele Cavalluzzi, *Pirandello: la soglia del nulla*, De Donato, Bari, 2003. Cfr. ora anche, seppure da una angolazione critica differente, Annamaria Andreoli, *Cose dell'altro mondo. Pirandello e Dante*, Salerno, Roma, 2022 e Pietro Milone, *L'oltraggio di Pirandello e Dante. Dio, inconscio, fantasmi, poesia*, Metauro, Pesaro, 2023 e Paola Benigni, *Uno studio su Dante e un dramma incompiuto: su due scritti giovanili di Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», 10, 2016, pp. 53-60.

la fisionomia di questa problematica ambiguità, descrivendone gli apporti nella fondazione dell'immaginario e della prassi artistica pirandelliani.[2]

Pirandello non fornisce mai una definizione chiara di che cosa rappresenta per lui la dimensione dell'«oltre»; ciononostante, la ripresa continuativa del termine e il suo vario utilizzo permettono di tracciare delle coordinate sulle quali possa fondarsi, se non una vera e propria definizione, comunque una circoscrizione semantica della parola e del suo uso.

La prima caratteristica identificabile come fondativa di questa dimensione o «stato»[3] è la sua doppia «liminalità»,[4] esistenziale e concettuale: il termine «oltre», infatti – almeno nella produzione saggistica precedente il 1908, data di pubblicazione dell'*Umorismo*[5] – si presenta sempre nella sua fisionomia figurale di avverbio locativo, indicante quanto, sintatticamente (e figurativamente appunto), allude a ciò che sta al di là di qualcos'altro. L'azione semantica del termine, per questo, non è mai deittica, ma consiste sempre nell'allusione a un passaggio e allusione

[2] Non si può che concordare con quanto sostiene Roberto Salsano, *Pirandello in chiave esistenzialista*, cit., pp. 49-50, il quale riconosce sia la centralità del concetto che le coordinate teoriche nelle quali necessita di essere inquadrato: «Affermare dunque che un senso di mistero pervade l'opera pirandelliana, sia pur non uniformemente ma, con detto dantesco, «in una parte più e meno altrove», significa riconoscere che il baricentro di quest'opera sta nelle relazioni che congiungono la rappresentazione del meramente esistente ad una inchiesta che su di esso si apre. L'inchiesta schiude il campo a un "oltre" rispetto al fenomeno, con illazione da una parte di carattere retorico, dall'altra di carattere ontologico e metafisico».

[3] Ci si avvale del termine *status* per chiarire fin sa subito la dimensione esistenziale, centrata sull'io, e quella metafisica, centrata invece su un superamento dell'io, della condizione rappresentata dall'«oltre» pirandelliano, variamente rinvenibile sia nei documenti biografici di Pirandello, che nella sua riflessione estetica e poetica.

[4] Il concetto è tratto dagli studi di antropologia religiosa sui riti di passaggio effettuati da Arnold Van Gennep nel suo famosissimo *Les rites de passage*, Dunod, Paris, 1909 e dalla ripresa successiva fattane da Victor Turner, *The forest of symbol*s, Cornell University Press, New York, 1967: nei testi dei due autori quella liminale è la condizione di stazionamento sul *limen* di chi sta per compiere, ma non ha ancora compiuto, il rito di passaggio che lo porterà ad un nuovo *status* sociale ed esistenziale. Qui l'impiego in termini metafisici ed estetici del concetto indica egualmente questa fugace permanenza tra due modi dell'essere del mondo e dell'uomo.

[5] Si sceglie programmaticamente di fermarsi ai due saggi del 1908, ovvero sia all'*Umorismo* e ad *Arte e scienza*, senza procedere oltre questa data, oltre che per le motivazioni espresse in introduzione, anche perché si ritiene che la produzione saggistica successiva comporti, in larga parte, un mutamento di direzione nell'elaborazione estetica e nell'attività narrativa pirandelliana, dovuta anche alla presa di consapevolezza artistica e alla piena definizione teorica, anche di posizioni molto precedenti al 1908, compiutasi con la composizione o messa in ordine dei due saggi. Considerato il fatto che questa sistemazione definitiva viene notoriamente operata da Pirandello a fini meramente concorsuali, si farà qui riferimento, perlopiù, alle prime edizioni degli articoli che saranno poi modificati e organicamente raccolti nel 1908.

configurante un *limen*, «oltre» il quale, appunto, risiede qualcosa che non è mai espressamente nominato o indicato.

Pur conservando la liminalità propria alla sua funzione sintattica di avverbio, il termine la estende, concettualmente, per via della retroazione attivata su di lui dall'elemento cui allude. Quest'elemento consiste in ciò che non è detto o dicibile, in una «datità» non nominabile, ed è per questa ragione che nella funzione sintattica del locativo risiede anche la sua azione semantica: esso allude a quanto risiede (sia nel campo del pragmatismo esperienziale, sia in quello concettuale) al di là di ogni processo di nominabilità e di circoscrizione categoriale. In quanto forma avverbiale, il termine «oltre» sembra permettere a Pirandello di non nominare quanto si trova, sintatticamente e concettualmente, dopo di esso.

Se è necessario sostantivare l'avverbio, onde poterne discorrere, è, quindi, perché farlo risulta il modo più idoneo (e trasparente) a conservarne, nell'ambito di un discorso che lo prende a oggetto, la capacità allusiva, senza con ciò attribuirgli una funzione deittica che non possiede: questa sostantivazione non è mai essenziale, ma, necessariamente e solo, funzionale all'indagine.

Lo snodo semantico fondamentale che sembra permettere di inquadrare la fisionomia dell'«oltre» pirandelliano è, anzi, proprio il ritenerlo sostanziato da elementi esenti da processi di nominazione: il discrimine tra ciò che è prima e ciò che è dopo l'avverbio è la nominabilità o meno degli elementi determinanti i due universi accostati sintatticamente dal termine «oltre». Quella sintattica è quindi solo un'azione di supporto e l'effettualità di questo concetto si realizza, invece, in un luogo che è luogo metafisico e meta-testuale (ovvero meta-verbale). L'ambiguità del termine, di conseguenza, è solo apparente: essa permane, di fatto, soltanto se si limita l'azione dell'«oltre» alla sua funzione sintattica; quando, invece, si valuti questa stessa azione sul piano meta-testuale si troverà che l'ambiguità progressivamente si esaurisce assieme alla pronunciabilità di concetti associati all'«oltre» ed espressi verbalmente.

Quando si intenda «oltre» nella sua funzione verbale, vi si riscontrerà una contraddizione in termini: ci si trova, infatti, di fronte al paradosso di una parola che esprime l'assenza stessa di ogni verbalità e verbalizzazione.[6] Risiede in questo il primo, e forse il più lampante, aspetto liminale del termine: in quanto avverbio locativo il termine «oltre» esplicita una funzione semantica e riveste, quindi, un ruolo nella prassi discorsiva, ma, a differenza di quanto avviene per le altre parole del discorso, la sua azione non è segnica, ovvero sia non si esaurisce nell'indicare

[6] A differenza di termini che potrebbe parere agiscano in maniera affine (come «niente»), il termine «oltre», in forza di una capacità solo allusiva e non categorizzante e per il fatto di essere un avverbio (esente sintatticamente quindi da ogni necessità implicita di nominazione), dice l'assenza della verbalità, senza nominarla: ogni altro termine, per il fatto stesso di essere un nome, categorizza la non nominazione, la chiama, quindi, le dà un nome.

una datità effettiva o di pensiero, i cui contorni possano essere in qualche modo circoscritti e definiti. La sua funzione è, tutt'al più, per riferirsi all'ermeneutica di Carlo Sini, simbolica:[7] l'«oltre», in quanto parola, nella sua oggettualità verbale, rimanda a qualcosa – non circoscrivibile per ora con maggiore esattezza – che supera la sua fisicità di fatto testuale e, più esattamente, a qualcosa che non è contenuto dalla sua fattualità segnica. Per questo motivo, esso è un «simbolo», un contenitore che non contiene, ma che deve limitarsi ad alludere e accennare a una «realtà vivente oltre», appunto – secondo il lessico dell'*Umorismo* – l'ontologia stessa dello strumento – il verbale – con cui svolge il suo ruolo sintattico. Il termine non è, tuttavia, un «simbolo» come gli altri, perché, in quanto avverbio locativo, la sua tendenza allusiva e la forza centripeta per cui convoglia in sé una semantica che inevitabilmente lo supera, sono capacità di cui lo sovraccarica l'atto della sostantivazione attivato dalla necessità della lettura: la simbolicità del termine non è diretta dal termine stesso, ma eterodiretta dalla sua leggibilità.[8] Risiede in questo il secondo aspetto di liminalità dell'«oltre» in quanto elemento sintattico: esso genera attorno alla sua leggibilità un processo di allusione simbolica attraverso il quale l'avverbio persiste come cosa detta, pronunciata, senza però avere in Pirandello alcuna intenzione simbolizzante. L'«oltre» si presenta, quindi, come una sorta di simbolo incompiuto: in quanto avverbio locativo, infatti, e non nome, esso pare iconizzare una dimensione di transito e mai un approdo concettuale, formale, a un dato di coscienza proprio invece dei processi nominali.

Il terzo aspetto di liminalità rinvenibile nell'uso di questo termine sta nel suo essere, almeno metaforicamente, un locativo. In quanto locativo, il termine «oltre» chiama in causa il concetto di spazialità, concetto di per sé ambiguo in questa sede, perché si situa a metà tra due spazi dell'essere, tra due ontologie.[9] La sua

[7] «Oltre» annuncia l'esperienza diretta della «visione», vissuta concretamente nello spazio dell'umanità e attraverso i meccanismi di leggibilità attivati da esso e dalla sua esistenza: in questo senso anche la valenza segnica della presenza verbale dell'«oltre» metamorfizza attorno a sé un'«aura» indice della possibilità di un'ermeneutica che trascenda il verbale senza depotenziare la sua immanenza testuale, cfr. Carlo Sini, *Il simbolo e l'uomo*, Egea, Milano, 1991.

[8] Questa simbolicità non predisposta dall'autore, ma inevitabile nel momento in cui si attiva il processo di lettura è significativa di un dato strutturale interno alla costruzione teorica pirandelliana: il *corpus* su cui si opera l'analisi critica risponde in maniera organica alle sollecitazioni che gli si pongono, rivelandosi una rete fitta di concetti spesso mai direttamente riferiti e specificati, ma così imponenti nell'impalcatura d'insieme che il lettore ha bisogno di individuare termini fungenti da chiavi di volta per poterne esprimere l'effettiva portata. Non è un aspetto riscontrabile soltanto per il termine «oltre», ma, invero, anche per altri, mai chiaramente definiti, come quello di «finzione» o «forma» e un aspetto che evidenzia la necessità, non sempre riconosciuta dalla critica, di individuare e sviluppare la filosofia coerentemente dipanata nelle costruzioni teoriche e artistiche pirandelliane.

[9] Non si può in maniera univoca e senza precisazione parlare di ontologia relativamente a Pirandello, diffusamente conosciuto come il relativista per eccellenza: qui per ontologico si intende

dimensione è ibrida: nessuno dei due spazi su cui l'«oltre» svolge la sua azione semantica e sintattica esaurisce la capacità allusiva del termine. Esso esiste perché, alludendo a quanto vi si trova sintatticamente dopo, inevitabilmente allude anche a quanto vi si trova prima. La sua funzione sembra quindi concepita per mettere in relazione, contrastiva o meno, due realtà che si toccano fra di loro solo attraverso un ausilio verbale il quale, per non appartenere a nessuna delle due realtà in questione, le trascende entrambe. Anche etimologicamente allora l'azione semantica del termine «oltre» possiede una valenza simbolica cassireriana di collegamento.[10] Collegamento sintattico, s'intende. In questo senso, per accostamento, anche lo spazio non verbale e non verbalizzabile diventa dicibile, ossia è possibile, esprimendosi altrimenti, pronunciare la parola «oltre» ed essere intesi. La leggibilità del termine, quindi, non è ascrivibile a una semantica sua propria, ma si esaurisce all'interno di un gioco di contrasti e avvicinamenti concettuali prodotti dal contesto testuale in cui il termine viene inserito da Pirandello, ovvero solo come elemento sinottico nell'idioletto dell'autore. Neppure nell'*Umorismo* (dove per altri versi avviene una sistemazione estetica coerente della prassi scrittoria) il termine «oltre» presenta mai una semantica circoscritta o circoscrivibile: una determinazione concettuale è possibile solo accostando i due mondi – o, come scrive Pirandello, le due «realtà» – che si trovano sintatticamente prima e dopo l'avverbio all'interno della frase. L'accostamento sembra proposto in maniera relativamente chiara all'interno delle pagine molto note (e ripetutamente riprese dalla critica) contenute nella quinta e penultima sezione della seconda (e a sua volta ultima) parte del saggio: si tratta della prima occorrenza (almeno nell'ambito della riflessione saggistica) passibile di essere citata, in quanto è questa la prima sede in cui Pirandello riflette estesamente sulla questione dell'«oltre». In questo passo Pirandello parla dell'«oltre» come di «una realtà vivente oltre la finzione colorata dei nostri sensi, oltre la vista umana, fuori dalle forme dell'umana ragione»:[11] la contrapposizione capace di definire i tratti di questa «realtà diversa» si attiva nella relazione di quest'ultima con la «realtà», invece, «dei nostri sensi», ovvero sia con la «realtà che normalmente percepiamo», come il passo specifica poco prima. Ciò che, primariamente, quindi, contraddistingue la diversità di questa «realtà» altra

tutto quanto rientra sia nell'ambito del «vero» che in quello del «reale», entrambe categorie più volte riprese da Pirandello, ossia tutto quanto possiede, a gradi diversi, un *quid* di verità, anche se solo soggettivamente e relativamente alla persona che lo esperisce.

[10] Si fa riferimento all'idea di Cassirer in base alla quale il simbolo antico è quell'entità materiata in cui si appalesa ed esiste una entità non materiata, appartenente ad un mondo che non è quello fisico (Ernst Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, 4 voll., La Nuova Italia, Firenze 1961-1966 [1923-29] e in particolare Id., *Linguaggio e mito. Contributo al problema dei nomi degli dei*, Il saggiatore, Milano, 1961 [1925]).

[11] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, in Id., *Saggi e interventi*, «Meridiani» Mondadori, Milano, 2006, p. 939.

è il suo consistere in una dimensione extra-ordinaria in cui non agiscono i principi di leggibilità con cui si è soliti percepire e comprendere il mondo: il fatto che Pirandello dettagli l'illeggibilità dell'«oltre» citando la «vista umana» e l'«umana ragione», infatti, induce a ricondurre l'alterità della dimensione «diversa» alla sfera della percezione e a quella della codificazione mentale, quindi, in ultimo, ai modi di relazione consueti che si stabiliscono tra l'io e l'oggetto della sua osservazione (consapevole o meno) nel mondo esperienziale condiviso. Più precisamente ciò che rende illeggibile quest'altra realtà sarebbe il suo essere slegata dalla corporalità e dalla razionalità, due aspetti della «realtà» comunemente percepita che, per converso, si presenta collusa con il corpo e con la ragione. La «vista umana», infatti, per essere una delle qualità che contraddistinguono la dimensione del corpo e del suo *modus* di relazione con il mondo, è essa stessa in qualche modo relata alla corporalità *tout court*: il fatto che l'esperienza comune del mondo sia per Pirandello collegata alla sfera del sensorio e del corporale pare trovare conferma poco dopo nelle stesse pagine dell'*Umorismo*, dove si legge che la percezione dell'«oltre» provoca un «vuoto interno» che «varca i limiti del nostro corpo».[12] Queste precisazioni lasciano indurre che l'«oltre» si palesa come «oltre»-passamento del sensorio e, quindi, del corporale e, più ancora, come evento generalmente estraneo ai fatti della corporalità. Il primo aspetto dunque che caratterizza quest'«oltre» è la sua indisponibilità alla percezione fisica, la sua intangibilità corporale, quindi la sua invisibilità: l'«oltre», di conseguenza, non è una realtà materiata e, pertanto, suscettibile di essere percepita, e quindi letta, materialmente, ovvero sensorialmente. La totale estraneità al mondo fisico ordinariamente inteso è la prima caratteristica non semantica, ma essenziale, della liminalità intrinseca dell'«oltre»: così come l'avverbio attiva la sua azione semantica nel rapporto che è capace di istituire tra un prima e un dopo all'interno della frase, allo stesso modo l'«oltre» nella sua dimensione essenziale, si palesa come differenza dal fisico; nulla lo connota in questa differenza, se non la differenza in sé da qualcos'altro la cui conoscibilità è comune e condivisa, quindi normale: esso non può essere definito, in relazione al corpo, che nella sua dimensione di extra-corporalità. La stessa cosa vale quando si guardi all'«oltre» in relazione all'«umana ragione»: anche in questo senso la sua diversità si connota e si caratterizza come illeggibilità, perché esso si pone al di là di ciò con cui normalmente si concepisce il mondo. Così come, dunque, l'«oltre» si lascia inquadrare quale «oltre»-passamento del fisico, allo stesso modo qui si lascia leggere come evento di «oltre»-passamento del razionale (almeno lì dove si leghi la razionalità alla sfera dell'umano e la si intenda pertanto non come ragione *tout court*, ma come «ragione umana»). Nelle definizioni pirandelliane la «ragione umana» consiste di tre aspetti particolari o, meglio, in

[12] *Ibidem*.

un macro-aspetto, che è la ragione in sé, e due sottocategorie di essa, la logica e l'intelletto. Della logica Pirandello discute sempre all'interno delle stesse pagine già citate, specificando, in maniera indiretta e per accostamento di contenuti, a quale tipo di ragione si riferisce più espressamente nel saggio: egli definisce la logica una «macchinetta infernale», donata all'uomo dalla «natura» come segno di un'irrisoria «benevolenza». La logica, scrive Pirandello, mette «in comunicazione il cervello col cuore», agendo come una «specie di pompa a filtro» in grado di «pompa*re*» i «sentimenti» dal cuore al cervello, appunto, e di «cava*rne* idee»: «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»; ne deriva, continua, «che noi non dobbiamo affliggerci più soltanto di quel caso particolare, di quella contingenza passeggera; ma dobbiamo anche attossicarci la vita con l'estratto concentrato, col sublimato corrosivo della deduzione logica».[13] Il giudizio negativo nei confronti della logica rientra chiaramente nella più ampia svalutazione dell'attività razionale,[14] specificando, tuttavia, un aspetto di essa che permette di comprendere il perché dell'inserimento del paragrafo all'interno di queste pagine del saggio. L'attività di deduzione logica, ovvero sia la fenomenologia dell'evento mentale è, in sé, connotata neutralmente, essa non è considerata, quindi, né negativa, né positiva e Pirandello si limita a descriverla. Quanto, invece, viene connotato negativamente è l'«idea astratta» prodotta dall'attività logica e l'attività logica, quindi, come processo idealizzante un «sentimento». All'interno del discorso del saggio, almeno in queste pagine, questa precisazione sulla logica appare, quasi, come una deviazione impropria, non in linea con il macro-tema generale del testo, salvo che si guardi non tanto o non solo alla fenomenologia in sé, quanto piuttosto, appunto, al prodotto di essa. In questo caso, la parola usata da Pirandello, ovvero «idea», sembra poter illuminare il perché dell'inserimento del passo in questo contesto teorico: poco prima l'autore aveva specificato che la «vita è un flusso continuo che

[13] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 941.

[14] Nonostante la svalutazione dell'attività logica sembri generale e onnicomprensiva di qualsiasi suo utilizzo, in realtà, come già aveva fatto in *Rinunzia*, quindi in *Arte e coscienza d'oggi* («La filosofia moderna ha mirato a spiegar l'universo come una vivente macchina […] malinconico posto però quello che la scienza ha assegnato all'uomo nella natura»), e ancora in *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, per citare solo alcuni dei testi a loro volta più citati, la critica pirandelliana alla logica è ben diretta a un certo suo tipo di utilizzo, vale a dire quello incentivato dalle derivazioni scientiste del positivismo che pretendono di spiegare qualsiasi realtà avvalendosi di essa. Inutile sottolineare che la stessa logica qui criticata da Pirandello, come strumento costruttore di fittizie idealità assolute, è lo stesso strumento il cui uso caratterizza il *raissonneur* pirandelliano, personaggio sempre indecidibilmente ambiguo, mai totalmente positivo, mai totalmente negativo, a riprova del fatto che il giudizio pirandelliano sulla logica, propriamente detta, è più complesso di quanto possa apparire a prima vista.

noi cerchiamo d'arrestare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi» e che queste «forme, in cui noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci»;[15] il termine «idea» fa il paio con i termini «concetti» e «ideali», rappresentandosi come arresto e fissazione di un generico «flusso», di cui Pirandello non fornisce particolari dettagli all'interno del saggio. Idea, concetto e ideale paiono essere tutti chiaramente identificati sotto la macro-definizione di «forme», così come «forme» vengono definiti in generale i prodotti dell'«umana ragione»: la ragione, allora, è connotata negativamente perché la sua azione si concretizza nella cristallizzazione in «forme» di un'attività (che per converso dev'essere informe) del «flusso». Quanto arricchisce la semantica già densa del formale, espressa in questi passi, pare essere la *liaison* che Pirandello istituisce tra la «forma» appunto e la «finzione»: sono «forme», infatti, tutte le «finzioni che ci creiamo», finzioni che, poco dopo, egli definisce proprio «forme fittizie». Esiste, pertanto, un parallelo tra il formale e il finzionale invero illuminante, se si pensa che «finzione colorata» veniva definito anche il prodotto della percezione oculare, rientrante in una sfera che non è di costruzione umana giocata sul mentale, ma relata al *già dato* del corpo. Egualmente al corpo sembra rimandare un'altra espressione pirandelliana presente nelle stesse pagine, in cui Pirandello afferma che «noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili»:[16] quest'affermazione riguarda, non più e non solo, una delle tante possibili attività o qualità umane, ma concerne direttamente l'ontologia dell'essere uomo. Il discorso, allora, finora svolto in chiave esistenziale, assume i toni di una disquisizione metafisica: le sfere del mentale e del corporeo sono «forme» e, in quanto «forme», rappresentano una realtà cristallizzata e quindi fittizia, ontologicamente radicata nell'arresto del «flusso» a cui, per converso, si associa l'unica vera realtà. Questo implica che si può ripetere per il corpo e per la ragione, generalmente intesa, quanto Pirandello afferma relativamente al campo limitato dell'attività logica: «la logica, astraendo dai sentimenti le idee, tende appunto a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido; tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo».[17] Questa relatività formale e finzionale coinvolge la manifestazione di ogni quiddità data nell'ambito più o meno esteso dell'umano, facendo rientrare nel relativo tutto quanto concerne la percezione (purché sia egualmente umana) di ciò che sintatticamente e metafisicamente è prima dell'«oltre». L'«oltre» allora si palesa qualitativamente e ontologicamente diverso perché esistente (o meglio «vivente») al di là di ogni principio di fissazione,

[15] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 938.
[16] *Ibidem*.
[17] Ivi, p. 941.

sia essa fisica o categoriale: risiede qui il principio ultimo della sua non leggibilità da parte dell'uomo. In esso, infatti, non attecchiscono le fenomenologie fondative della ragione, né, tantomeno, vi trova sede la solida base ermeneutica del *principium individuationis* tratto dalla fissità del corpo. Per chi non possegga modalità altre di approccio al reale, allora, l'«oltre» resta, come afferma lo stesso Pirandello, un «vuoto strano», «inquietante», perché non fissabile, e, in quanto non fissabile, ovvero categorizzabile, anche mentalmente imprendibile e inconoscibile. Ne deriva, coerentemente, l'impossibilità, già enunciata, di una sua definizione e, di conseguenza, la necessità di sostantivare l'avverbio onde poterne comunque disquisire: ogni processo di nominazione e di definizione è, per necessità, anche un processo di fissazione e di idealizzazione, quindi un processo che rientra nelle stesse dinamiche formali e finzionali da cui l'«oltre» non può essere coinvolto. A ragione, quindi, e non per vezzo stilistico o per agevolare l'insorgere nel lettore delle suggestioni del vago, Pirandello non nomina mai questa realtà e la caratterizza solo per contrapposizione alla realtà comune. La non nominabilità, essendo principio di derivazione dal non categoriale, trova sede nell'ontologia stessa delle categorie e, più esattamente, nella non utilizzabilità di esse a fini ermeneutici sull'«oltre».

Il principio primo di questa illeggibilità categoriale risiede nella relativizzazione del primo fondamento kantiano[18] su cui si regge l'ermeneutica umana del mondo. Pirandello afferma, infatti, che la manifestazione dell'«oltre» si presenta come un «arresto del tempo», come una «strana sensazione» capace di assalirci «in un baleno»: quando non si vogliano considerare queste affermazioni alla stregua di suggestive, però generiche, indicazioni di stato (ma, piuttosto, come dichiarazioni

[18] Per quanto non possa escludersi una lettura diretta di Kant da parte di Pirandello, è molto più probabile che la conoscenza del filosofo tedesco sia traghettata da una, se non più probabile, almeno più discussa dalla critica, lettura di Henri Bergson (cfr. almeno Rosario Gennaro, *Il riso in Bergson e l'umorismo in Pirandello*, in *Le passioni di Pirandello. Atti del Convegno Internazionale Lovanio-Anversa, 11-12 maggio 2007*, a cura di Bart Van den Bossche e Monica Jensen, Cesati, Firenze, 2010, pp. 75-86 e Florinda Nardi, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Vecchiarelli, Manziana, 2006, pp. 86-137) o da quella di filosofi postkantiani, specialmente i romantici Herder, Schiller, Schelling, citati espressamente nell'*Umorismo*, o di Benedetto Croce. Ogni ipotesi, in questo senso è incerta, ma probabile, come già attestava Mathias Adank, nel suo *Luigi Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco*, Druckereigenossenschaft, Aarau, 1948. È ritornato rapidamente sulla questione Giuseppe Faustini, *Un amore primaverile. Inediti di Luigi Pirandello e Jenny*, Mauro Pagliai, Firenze, 2019, pp. 27-52 per introdurre il soggiorno bonnese di Pirandello e fornendo, attraverso l'analisi delle lettere scambiate dal giovane con Jenny Schulz Lander, prove significative della presenza della cultura romantica nella formazione pirandelliana. Cfr. anche Wolfgang Sahlfeld, *L'immagine riflessa. Pirandello e la cultura tedesca*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004.

di principio) chiamare in causa il tempo, in seno al discorso prodotto in queste pagine dell'*Umorismo*, potrebbe risultare altamente significativo.

Il tempo, infatti, rappresenta, almeno tradizionalmente, il primo *a priori* classico di decodificazione del reale e uno dei presupposti ontologici sui quali si basa la leggibilità umana del mondo.[19] La visione dell'«oltre» invalida l'assolutezza di questo *a priori*, presentandone possibile un arresto che, qualora si intendesse il tempo come una categoria assoluta, non sarebbe possibile. Il discorso pirandelliano allora mira forse, anche se forse solo indirettamente, a decostruire l'assolutezza non di un insieme cosale di manifestazioni entiche,[20] ma del principio stesso sul quale si regge il rapporto canonico io-mondo. Non è tanto e solo l'oggetto dell'osservazione, e dell'analisi, a perdere dunque il suo valore assoluto, ma il principio stesso sul quale poggia il rapporto fondante io/tu. Relativizzare il tempo implica, necessariamente, palesarne la quiddità, ovvero sia la sua esistenza come cosa tra le cose, la sua esistenza entica. Se si considera valido questo presupposto pirandelliano, tutto quanto trova la sua sede ermeneutica nell'esistenza del tempo smette di avere un valore di verità assoluto: anche la ragione, e con essa il suo correlato logico, non può più avvantaggiarsi di uno statuto di verità insopprimibile, perché l'idea stessa alla base del funzionamento dei meccanismi logico-razionali smette di avere un valore assoluto di verità. Pare pertanto la logica canonica, intesa secondo i principi aristotelici di identità, non contraddizione e terzo escluso, a rivelarsi suscettibile di essere invalidata dall'interno, perché sulla linearità del tempo si regge il principio di consequenzialità e, se quest'ultimo collassa, non può che derivarne un collasso della definizione canonica di mondo. Tutto quanto ha sede nel tempo e grazie al tempo, quindi «scopi», «ideali», e, per dirla più generalmente le «maschere», ovvero le «finzioni», implode su sé stesso, ma non perché esso in sé si sia rivelato falso, quanto perché relativo si è rivelato il principio su cui si regge la processualità e il prodotto della costruzione, ovvero, appunto, il tempo. La capacità destrutturante dell'«oltre», allora, non è tale tanto e solo perché palesa come finte le cose, ma perché, presentandosi come realtà dove il tempo non agisce nello stesso modo in cui agisce nel mondo esperienziale condiviso, delegittima, già solo per la sua stessa esistenza, il valore assoluto che si è soliti attribuire a quest'ultimo.

[19] Nonostante in ambito saggistico la riflessione pirandelliana sul tempo sia stata poco indagata, si è avuto modo di trattarne relativamente alle novelle cosiddette fantastiche, le quali attestano una problematizzazione della questione da parte dell'autore: Gabriele Pedullà, *Pirandello, o la tentazione del fantastico*, in Luigi Pirandello, *Racconti fantastici*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 5-32 e Franco Zangrilli, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, Franco Cesati, Firenze, 2014.

[20] Qui e altrove per «entico» si intende quanto appartiene all'ambito del cosale e del fenomenico, quindi quanto inerisce – o per caratteristiche o per essenza – a una dimensione transeunte, formale e limitata.

L'analisi pirandelliana induce a riflettere nuovamente sul valore di liminalità proprio all'avverbio, lasciando indurre che la sua semantica non si attivi soltanto nell'ambito di una generica e metaforica spazialità, ma anche in quello di una meta-temporalità: così come l'azione spaziale del termine «oltre» non agisce in senso deittico, ma allusivo, allo stesso modo l'«oltre» pare comportarsi nei confronti del tempo. «Oltre» allude all'esistenza di un tempo altro, ma non indica e non specifica ulteriormente le modalità di funzionamento di questo tempo (o di questi tempi), facendo cigolare i cardini della «narrabilità»[21] di un evento, della sua estendibilità e della possibilità di un suo racconto nello spazio/tempo della pagina. Il discorso vale, nell'ambito della riflessione saggistica, come impossibilità effettiva di descrivere la concretezza dell'«oltre» manifestato, del cataclisma e dei suoi modi di esplicitazione: Pirandello, infatti, non produce una narrazione in questo senso, ma si limita a descrivere il momento liminale dell'«oltre»-passamento della soglia e gli aspetti dello stato di liminalità, peraltro proponendoli non come induzione o deduzione logico-razionale (e quindi formulazione concettuale), ma come esperienza diretta, «vissuta», della rivelazione dell'«oltre».[22]

Sorvolando su una possibile concettualizzazione del «mistero», egli approda alla descrizione effettiva del fatto liminale, lasciando il lettore in uno stato di sospensione di fronte all'indescrivibile, molto simile a quello sperimentato da colui che ha subito direttamente gli effetti della sensazione «*ulteriore*».[23] Le ragioni di questa scel-

[21] Evidentemente una concezione del tempo di fatto non temporizzata, cioè non codificabile e rileggibile secondo i canoni di consequenzialità lineari propri alla tradizione pre-nietzschiana non implica categoricamente la possibilità di una ristrutturazione del tempo sulla base di altri principi che obbediscono ad altri tipi di legge: così come il fatto stesso che esista una pagina saggistica sta a dimostrare che l'impiego delle facoltà logico-razionali sussiste anche dopo la visione dell'«oltre», come pure esiste la possibilità di una codificazione estetica dell'evento, allo stesso modo il momento della visione non azzera la narrabilità stessa del fatto nel tempo, ma la modifica dall'interno, prestandone una fisionomia diversa, potenzialmente, da quella con cui si è soliti confrontarsi. Sul tempo in Pirandello cfr. ora anche Roberto Gigliucci, *Soggetto, pensiero, tempo in Pirandello*, Esedra, Padova, 2021; cfr. anche Paola Daniela Giovanelli, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Mucchi, Modena, 1994, pp. 531-604 e Dimitra Giannara, *Pyrandello. La nozione del tempo nelle opere di Luigi Pirandello*, Edicampus, Roma, 2014.

[22] La liminalità propria al momento di visione dell'«oltre» si esplicita, invero, come ambiguità esistenziale che non può essere letta né attraverso le categorie usate precedentemente ad essa, né attraverso categorie maturate in conseguenza: allo stesso modo l'approdo alla visione dell'«oltre» avviene per affermazione su di sé e subita, diretta esperienza di un modo d'essere altro rispetto al conosciuto. Non c'è maturazione temporizzata e logico-razionale alla visione, ma sua repentina scoperta, il che lascia ingiungere e comprendere la pienezza di questo stato di liminalità, così destrutturante che neppure l'approdo ad esso può essere compreso attraverso le categorie di normale leggibilità del mondo.

[23] Il termine ulteriore qui verrà utilizzato per indicare quanto si riferisce espressamente all'«oltre»: la scelta di utilizzare un termine specifico deriva dalla necessità di non confondere questo stato con qualsiasi altro stato metafisico.

ta narrativa possono forse essere rinvenute nelle qualità ultime descritte dell'«oltre» all'interno del saggio. Per quanto non si pervenga mai a una delimitazione effettiva dei tratti caratterizzanti questo stato, è possibile, comunque, rintracciare delle spie che ne permettano una caratterizzazione approssimativa: questa caratterizzazione procede sempre (anche in questo caso) per via di contrapposizione con la realtà comune. Se l'«oltre» è assenza di paradigmi, ideali, corporalità e in generale di fissazioni e «forme», la sua fisionomia pare essere in qualche modo sovrapponibile a quella del «flusso continuo» di cui Pirandello parla sempre in questo intorno di pagine: il «flusso», come l'«oltre», non è passibile di essere connotato in maniera precisa, come l'«oltre» anch'esso manca di definibilità e nominabilità. Tutto quanto si può dire sulla sua natura è la continua mobilità che lo caratterizza, mobilità di cui, tuttavia, è ancora difficile rintracciare gli elementi costituenti.

È comunque possibile forse provare a intenderne la profondità essenziale, analizzando il lessico utilizzato da Pirandello nel descrivere realtà affini a quelle del «flusso», ovvero quelle della «vita» e dell'«anima»:

> La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili […] Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità.[24]

Pirandello istituisce quindi un parallelismo tra il «flusso», la «vita» e l'«anima», appunto, in cui gli ultimi due termini si corrispondono come aspetti particolari del primo: se la «vita» è «un flusso», essa si presenta come derivazione e manifestazione di un moto più ampio, che la sorpassa, e di cui essa è soltanto una delle possibili declinazioni. L'uso dell'indeterminativo in questo senso non sembra casuale. L'«anima», di converso, è un aspetto del «flusso» «vivente» «in noi», ovvero il modo in cui la «vita» si manifesta all'interno dell'uomo: Pirandello, definendola «la vita in noi», ne inquadra, ancora una volta, lo statuto di parte di qualcosa di più grande che, pur soggettivizzandosi nella dimensione dell'anima umana, mantiene un collegamento essenziale con la sua matrice – ovvero sia con il «flusso» in generale – continuando a compartecipare della mobile natura di quest'ultima. L'«oltre» allora, nella sua funzione di avverbio liminale, si pone tra queste due dimensioni, tra la dimensione amorfa del «flusso» e della «vita» e quella formalizzata delle «maschere» e delle «finzioni»: questo implica che, fenomenologicamente, la prima visione del «flusso» avviene sulla soglia dell'«oltre» e che, pertanto, non può che

[24] Luigi Pirandello, *L'Umorismo*, cit., p. 938.

essere soggettiva. La liminalità dell'«oltre», infatti, è tale, si è detto, perché allude a quanto esiste al di là di esso, negando, ovvero invertendo di segno, ciò che sta prima di esso. Ciò che sta prima, tuttavia, è «finzione» perché relativa soggettivazione, «finzione» che, pur per negazione, permette di alludere al suo contrario: per questa ragione la prima rivelazione «*ulteriore*» deve, necessariamente, passare attraverso l'io, lo stesso io che l'«oltre», in quanto «oltre», nega.

Pirandello, infatti, descrive questo primo approccio alla «realtà» «*ulteriore*» come uno stato di disorientamento, una percezione diretta, esperita, di un «vuoto strano», interno ed esterno, in cui sono «scisse» e «disgregate», quindi non più funzionali ai processi di leggibilità, «le nostre fittizie relazioni consuete di sentimenti e d'immagini»:[25] il contatto con l'io e il non io, infatti, si altera e assume connotazioni «misterios*e*», perché «divers*e*» da quelle usuali; sorge un'altra forma di identità che supera il soggetto e l'oggetto, pur restando in grado di vederli: in questi «momenti», scrive Pirandello, «i nostri occhi diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante».[26] Questa affermazione permette di confermare l'induzione in base alla quale l'«oltre» si pone alla soglia, è la soglia, per la visione del «flusso», perché il termine utilizzato all'interno del passo è quel «vita» che si è detto corrispondere, poco prima, proprio al «flusso continuo». Allo stesso tempo, tuttavia, l'io si palesa come cosa superabile, quiddità quindi fra le altre quiddità, se una sua visione è possibile dall'esterno attraverso una vista che certamente non è quella umana, dato che il superamento dell'io ha comportato il superamento anche della corporalità e della razionalità comunemente intese. Quella che Pirandello descrive è la percezione dell'io come evento cosale all'interno degli eventi del «flusso» («noi stessi nella vita», scrive), percezione che deve essere basata su altre modalità esperienziali, «divers*e*» appunto da quelle consuete e icasticamente descritte dall'aggettivazione attribuita alla vista, detta «più acut*a* e penetrant*e*». La visione dell'«oltre» allora ha come aspetto caratterizzante la sperimentazione del fenomeno della vista come fatto non legato all'io, almeno non all'io soggettivizzante: la percezione resta soggettiva, ma non più nel senso comune dell'espressione, perché qui il soggetto diventa oggetto dell'osservazione, insieme alla «vita» in cui è immerso. La differenza sostanziale tra i due modi e mondi, pertanto, non sembra risiedere nell'annullamento di una coscienza osservante, ma nella concretizzazione di una coscienza che ha un altro punto di vista.

Ne consegue che «lucidissimamente allora la compagine dell'esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo; e quella realtà diversa ci appare orrida nella sua crudezza

[25] Ivi, p. 939.
[26] *Ibidem*.

impassibile e misteriosa»,[27] perché, se la coscienza ha mutato sede, e non è più dunque nella «vita» comunemente intesa, essa non può più avvalersi delle «forme» attraverso le quali osservava l'oggetto: quelle forme, infatti, sono state abbandonate con il soggetto, con l'io a cui sono inevitabilmente relate. L'io e la «vita» diventano cose incomprensibili, perché, di fatto, non si possiedono più strumenti per la loro interpretazione. Soggetto e oggetti delle analisi assumono per la prima volta l'aspetto di fatti relativi, se su di loro è possibile un *focus* esterno, e con essi si relativizzano tutte le funzioni della percezione soggettiva.

Pirandello accenna, sempre all'interno dell'*Umorismo*, a questa idea di un io superabile, in qualche modo minore, perché illusorio e, soprattutto, ingannevole. Quanto è possibile dire di quest'io è la sua limitatezza umana e la sua mortalità, aspetti nei quali risiede in ultimo la natura di illusorietà degli strumenti che offre per leggere il mondo: l'autore attribuisce a quest'io umanamente limitato l'«angoscia» provata dall'uomo di fronte alla «morte», ovvero sia all'evento in grado di annichilire l'io stesso e con esso la «nostra illusione». L'illusione di cui Pirandello parla è che quanto si trova «oltre» la soglia della morte sia «ombra nera», «notte perpetua», «enorme mistero»: egli crede che questa radicale oscurità non sia altro che un «inganno» prodotto dall'io e che, in realtà, spento il soggetto con la sua fine corporale, ci si potrebbe avvedere che «forse abbiamo sempre vissuto, sempre vivremo con l'universo; anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo».[28] Sussiste, pertanto, un parallelismo notevole fra l'«ombra nera» percepita dall'io che guarda «oltre» i confini della morte e il «vuoto di quel nostro silenzio interiore» che invade l'uomo nell'attimo della rivelazione «*ulteriore*». Entrambi gli stati vengono definiti «mistero», entrambi si palesano come «vuoto» e buio, entrambi sono «fuori», al di là del «corpo» e della «mente», quindi dei rispettivi inganni, entrambi, in ultimo, sono «fantasi*e* che non si colora*no*»,[29] «realtà vivent*i* oltre la finzione colorata dei nostri sensi».[30] Quello che accomuna queste due realtà è la profonda, perché essenziale, impossibilità di esse a lasciare attecchire l'esistenza dell'io e tutti i suoi correlati principi di decifrazione del mondo. Come la morte rappresenta il superamento della dimensione corporale e mentale, così, si è detto, la visione «*ulteriore*» annichilisce ogni esistenza altra al di fuori di sé stessa, compresa quella dell'io: è possibile dedurre, pertanto, che la realtà del *post mortem* e quella che segue alla visione dell'«oltre» siano la stessa realtà e che, quindi, la visione «*ulteriore*» vada letta come una prefigurazione, un'anticipazione, della morte fisica. Ne deriva ancora che la «realtà» buia descritta da Pirandello, e le conclusioni che egli trae su di essa, possano in

[27] *Ibidem*.
[28] Ivi, p. 943.
[29] Ivi, p. 942.
[30] Ivi, p. 939.

qualche modo essere forse utilizzate come chiave di lettura per comprendere alcune ulteriori caratteristiche della dimensione dell'«oltre»: se, infatti, è soltanto l'io a produrre una visione particolare delle cose («colorata»), una volta accantonato l'io minore – sia attraverso la morte, che attraverso la visione dell'«oltre» – non può che palesarsi la stessa unica «realtà» «vera», tale da possedere un grado di «verità», assoluta, perché non particolarizzabile, maggiore rispetto a quella ordinariamente condivisa e definita «finzione».

Le qualifiche non espressamente negative della realtà *post mortem* (quindi quelle non correlate con la semantica del buio e quindi non derivanti dalla visione illusoria dell'io) sono essenzialmente due: «vita universale, eterna» ed «Essere», significativamente scritto con la lettera maiuscola.[31] Il processo di relativizzazione che si è visto agire all'interno della sfera percipiente del soggetto e che si è detto in grado di nullificare l'assolutezza della percezione stessa in quanto atto definitorio di assoluti, non agisce su questa «vita universale», se a essa vengono conferiti gli attributi di eternità e di essenzialità. Riprendendo il lessico del saggio si potrebbe dire che il relativismo nichilista di Pirandello agisce su un piano di realtà entica e temporizzata, dove solo ha sede la percezione soggettiva, ma non è radicale al punto da coinvolgere un piano di realtà che si sviluppa su presupposti ontologici completamente diversi:[32] il relativismo pare essere ammesso in relazione all'esistenza di qualcosa che è, invece, assoluto. All'interno di queste pagine dell'*Umorismo*, Pirandello non nega mai, anzi ammette, l'esistenza di questa certa realtà assoluta, il cui grado di verità è tale da non poter essere smentito: essa, infatti, non è vista, né percepita, né tantomeno dedotta, esiste «oltre» il soggetto e si afferma alla sua visione come una rivelazione, con la potenza disarmante di un fatto che non può essere negato, su cui non agisce neppure il nichilismo relativizzante, perché questa

[31] In *Neo-idealismo*, articolo apparso il 27 dicembre 1896 su «La Domenica Italiana», Pirandello aveva espressamente criticato questo costume grafico e altri simili attribuiti ai neoidealisti: «E voi lo sapete, o lettori, come lo mostran di fuori questo benedetto cocomero», scrive riferendosi ai contenuti delle opere di «questi nuovi sacerdoti dell'arte e della bellezza pura», «ora scrivendo con la lettera maiuscola certe parole di colore oscuro come *sorte, morte, destino,* ecc., ora in corsivo certe frasi». Luigi Pirandello, *Neo-idealismo*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 220-221. La critica nell'articolo prosegue sugli stessi toni contro queste «smorfie tipografiche», ma quanto detto basta per comprendere che l'uso, invero inconsueto, che Pirandello fa della lettera maiuscola non deve essere sottovalutato e può indicare, plausibilmente, una mozione di riverente affetto nei confronti di questa pur generica nozione, ammesso che si possa con coerenza definirla tale.

[32] L'atteggiamento relativizzante di Pirandello è associato alla decodificazione logica del reale, attraverso la quale le visioni singolari vengono depotenziate del loro valore assoluto, ovvero sia della fede con cui il soggetto le sovraccarica di un senso totalizzante; tuttavia la sfera dell'essere che pertiene all'«oltre» non è giudicabile logicamente e in essa non agisce il principio dell'io che è la prima frontiera dell'attacco logico critico di Pirandello.

realtà è fondata su presupposti ontologici non «forma*li*», non suscettibili, quindi, di categorizzazione, ovvero sia non soggettivizzati.

Pirandello giunge così a permettere l'inquadramento dell'ultimo aspetto di liminalità essenziale della dimensione «*ulteriore*»: nel momento in cui si dice la morte come evento di sfondamento del limite «illusorio» della «individualità» soggettiva, si danno i presupposti per intendere l'«oltre» non come una «realtà» che vive effettivamente al di là di qualcos'altro, ma come una «realtà vivente» in mezzo, esistente attraverso, liminale appunto nel senso etimologico del termine, ovvero di qualcosa che, pur non sempre visibile, esiste all'interno, più che «fuori»:

> 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, e in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremmo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento di esilio che ci angoscia? Non è anche qui illusorio il limite, e relativo al poco lume nostro, della nostra individualità? 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 […].[33]

Questa «realtà» altra di cui Pirandello parla pare essere proposta come l'unica realtà effettivamente tale, nei confronti della quale tutte le altre si devono necessariamente porre non in termini di contrasto, ma di dipendenza; tutte le altre realtà relative, che hanno un grado di verità parziale, esistono non in opposizione all'«Essere» (e alla «vita universale»), ma, appunto, come «forme» particolari di esso:

> Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremmo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità.[34]

L'uomo perpetra, pertanto, un'operazione continua di poiesi, ovvero di creazione di verità particolari, che altro non paiono essere, rispetto al «flusso continuo» da cui derivano, che declinazioni della «vita universale». In qualche modo, dunque,

[33] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., pp. 942-943.
[34] Ivi, p. 938.

la «vita» viene presentata come una *substantia* cosmica (etimologicamente, nel senso che sta sotto e dentro) suscettibile di essere formalizzata, circoscritta in forme particolari che, tuttavia, impedendone il movimento naturale, finiscono per spegnerla. Questa prerogativa poietica, squisitamente umana, deriva all'uomo dalla «illusori*a*» consapevolezza della propria «individualità», la cui origine viene rintracciata da Pirandello nel particolare «sentimento che noi abbiamo della vita», «prima radice del nostro male»: a causa di questo «sentimento» l'uomo si percepisce come cosa separata dal «flusso» che lo abita, il che vale a dire, data la corrispondenza tra «flusso», «vita» e «anima» che l'uomo si percepisce altra cosa da sé e da qui il senso di «illusione» attribuito da Pirandello alle costruzioni umane. L'uomo, insomma, non entra mai direttamente in contatto con la propria interiorità profonda. È significativa, in questo senso, l'evocazione pirandelliana della figura di Prometeo, ispirata, è difficile dire quanto direttamente, alle proposizioni platoniche su Prometeo espresse nel *Protagora*.[35] Pirandello afferma che questa autocoscienza umana deriva dal lascito prometeico agli uomini della «favilla» rubata «al sole», rimandando alla tradizione (platonica appunto) che vede in Prometeo il latore alla razza umana dell'autocoscienza spirituale, della conoscenza, quindi, della propria natura mortale e della distinzione tra il male e il bene: «gli antichi favoleggiarono che Prometeo rapì una favilla al sole per farne dono a gli uomini. Orbene, il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometèa favoleggiata».[36] Il riferimento mitologico pare riportare il discorso su un piano cosmogonico coerente con la restante parte delle dichiarazioni espresse nella quinta sezione del saggio. Se, come si è detto, la visione dell'«oltre» procura uno sfalsamento all'interno della coscienza in grado di fare emergere una ipercoscienza non limitata nella «forma» del soggetto, la favilla prometeica, citata da Pirandello, sembra dover risiedere su un piano coscienziale interno all'operazione soggettiva e soggettivizzante dell'io, sembra dover compartecipare, quindi, all'«illusione» precedente la visione dell'«oltre» metafisico. Tuttavia, la favilla in

[35] Cfr. Platone, *Protagora*, 320C-324A dove si dice che Prometeo donò agli uomini il fuoco sottratto a Efesto e Atena affinché essi maturassero una intelligenza tecnica che servisse loro ai fini della sopravvivenza (περὶ τὸν βίον σοφίαν, dove βίον è da intendersi come vita biologica): chiaramente Pirandello fa riferimento più che al passo platonico in sé a una elaborazione di esso, non di facile individuazione, essendo questo uno dei passi platonici in assoluto più compulsati ed essendo il dettato pirandelliano a questo proposito troppo stringato per suggerire associazioni possibili. Interessante, tuttavia, è l'associazione della figura di Prometeo al concetto di illusione, la quale viene ripresa da Pindemonte ne *I Sepolcri*, riformulando il Delille de *L'Imagination*: nel caso di Pindemonte il riferimento più che a Platone pare risalire al *Prometeo* eschileo, del quale l'autore conserva l'equiparazione del «dono prometeico» alla «possibilità», «concessa agli uomini», «di distogliere lo sguardo dal destino di morte». Cfr. Raffaella Bertazzoli, *Intrecci foscoliani. Tra sacro e profano*, Fiorini, Verona, 2008, pp. 111-112.

[36] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 942.

questione si presenta come cosa consustanziale all'essere umano e non come una costruzione tra le altre: essa pare piuttosto lasciarsi identificare con l'origine di esse. Questo implica, forse necessariamente, che il processo di autoesclusione dell'uomo dall'«Essere» non è un processo secondario, ma essenziale alla natura dell'uomo stesso: Pirandello chiama in causa una visione dell'essere uomo fondata su principi universalistici che sembravano, in qualche modo, finora estranei alla sua riflessione. Egli teorizza l'esistenza di una realtà, relativa, ma non per questo meno vera, geminata e continuamente geminante all'interno dell'uomo, e consistente, in ultimo, nel «sentimento della vita» che, se associato alla lettura etimologica del nome di Prometeo, è da intendersi forse come sperimentazione «riflessa» della «vita»,[37] consapevolezza di stare vivendo.[38]

È quest'autoconsapevolezza, in quanto proiezione del sé, che genererebbe il confine, nonché la visibilità del confine dell'io e solo dopo, quindi, il confine stesso. Nell'ottica di Pirandello (e se il confine è un'illusione, nel senso che essenzialmente non esiste), il limite tra l'io e il tu è una costruzione, specialmente se è vero, come dice, che «noi abbiamo sempre vissuto, sempre vivremo con l'universo, anche in questa forma nostra». È lo sguardo, pertanto (a sua vota possibile per via dell'esistenza della «favilla») a presentarsi come la causa produttrice del confine tra l'io e il mondo, a rendere quindi possibile la fine dell'io, la morte simbolica, e il concetto stesso di «oltre».

La «radice» ultima dell'avverbio, come del «male», risiede nella consapevolezza che l'uomo possiede di sé, consapevolezza illusoria, ma comunque reale. Lo sguardo, l'evento del riflettere contenuto nel Prometeo come figura archetipica, *pro*-duce, nel senso che porta «davanti», ciò che è «dentro» di sé; esso permette di concepire come «realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita» che altro non è, appunto, che «il triste privilegio di sentirsi vivere». L'attività prometeica dell'uomo pare consistere, interamente, in questo continuo evento proiettivo, fonte di ogni circoscrizione dell'essere. La «forma», di cui si parlava in principio, consequenzialmente, sembra coincidere con l'essere visto, con un titanico ingigantimento dell'attività umana di creazione e poi di divisione dell'io (o umoristicamente produzione dell'ombra), assolutizzazione degli aspetti singolari del «sentimento della vita» che, in sé, invece, non ha nulla di assoluto, ma che è «mutabile e vario», quindi intrinsecamente relativo.

[37] L'attenzione di Pirandello alle etimologie può lasciare indurre come plausibile questa ipotesi, che vede nel nome di Prometeo la riduzione alle sue due radici di πρό e μῆτις da intendersi come l'atto del vedere davanti a sé, atto affine a quello del «sentirsi vivere», ma più ancora, come Pirandello afferma poco dopo, di «vedere sé stessi nella vita e in sé stessa la vita».

[38] L'associazione tra «scintilla» e «sentimento della vita» non appare, in ambito saggistico, per la prima volta nell'*Umorismo*, ma la si ritrova anche in *Un critico fantastico*, dove si legge espressamente «fiaccola del sentimento»: Luigi Pirandello, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 617.

In quanto «mutabile e vario» questo sentimento fa parte del «flusso», quindi ha carattere essenziale, e non gli si addice alcuna attribuzione di valore (sia essa negativa o positiva) perché il sentimento non soggiace ai regimi di finzionalità (giudicante) a cui soggiacciono invece i suoi prodotti. Pirandello si limita ad evidenziarne l'essenzialità connaturata all'umano: la ragione per cui l'autore lo definisce «radice» del «male» e non «male» in sé risiederebbe in questa assunzione concettuale.

Dato che l'atto del vedere, permesso dall'esistenza della «favilla», non si limita a illuminare, ma illuminando («colorando») attribuisce un confine a quello che, essenzialmente, non lo ha, e dato che induce, conseguenzialmente, la creazione di «forme» (circoscrizioni del «flusso» che concretano la manifestazione dell'entico dall'essere), proprio la vista fa dell'uomo, in qualche modo, un demiurgo. In una «realtà» com'è quella del «flusso», in cui non esiste un confine tra il soggetto e l'oggetto, l'essere umano è «flusso», ma «flusso» che, a causa della «favilla», diventa consapevole di sé, si vede e crede d'esistere fin tanto che si vede, non «oltre», pertanto, la luce che si proietta intorno. Rientrerebbe in questa prima attività di visione la creazione, o produzione, della linea temporale, intesa come consapevolezza della variabilità dell'ente illuminato, e, solo dopo, fenomenologicamente si collocherebbe la creazione di tutto quanto dipende dal tempo per esistere.[39] La «forma» sarebbe la resultante del rapporto finzionale dell'oggetto e del soggetto che lo vede, prodotto del «flusso» che, relazionato alla prima, aurorale, limitazione soggettiva, si oggettualizza, diventa oggetto perché il soggetto stesso, in quanto si guarda come confinamento, si oggettualizza: in questa visione quanto distingue il soggetto dall'oggetto non sarebbe l'essere o meno oggetto, cioè fatto entico (sia oggetto che soggetto sono fatti entici finzionali), ma il fatto che l'oggetto io ha una coscienza che l'oggetto tu (l'oggetto non umano) non possiede. La distinzione tra oggetto e soggetto e tra io e tu sembra risiedere tutta in questi presupposti.

L'uomo, consapevole del «sentimento della vita» che lo anima, distingue da sé ciò che non è in grado di riflettere su sé e lo vede, letteralmente, come non io, come oggetto. È questo processo di distinzione che gli permette di creare le «forme», entificare l'essere del flusso,[40] ossia attribuire all'indeterminato delle determinazioni (il «colore»): quando l'io si è autoprodotto e ha prodotto il tempo, diventa consapevole delle reazioni che l'altro da sé, solo apparentemente tale, provoca sul

[39] Sembra, in questa visione che Pirandello offre del tempo, di ritrovare quasi, *ante litteram*, quella che sarà poi la dizione a tal proposito completa e complessa di Paul Ricoeur: per entrambi il tempo pare determinarsi come una soggettiva e coerente costruzione del cambiamento degli oggetti e delle persone rispetto all'immobilità dello sguardo che li osserva. Cfr. PAUL RICOEUR, *Parcours de la reconnaissance*, Trois études, Stock, 2004.

[40] Qui e altrove per tutto il corso del lavoro, il verbo entificare e i suoi derivati vengono utilizzati in senso heideggeriano.

«flusso» circoscritto che egli è, dando il via ai processi di cristallizzazione delle «forme» singolari e dei «sentimenti» a esse associati e iniziando, pertanto, il dialogo del sé con sé stesso che permette la creazione delle «maschere».

Il punto focale di tutta la questione è, ora, il poter attribuire all'«oltre» la sua ultima connotazione, ovvero caratterizzarlo come momento in cui l'uomo prometeico per la prima volta si vede nell'atto del creare, rendendosi conto dell'esistenza, dei caratteri e dei modi della sua attività demiurgica. In questo momento, coincidente con la visione dell'«oltre», si vivifica e si fa sentire una terza coscienza, una coscienza diversa dall'incoscienza pre-funebre, capace di staccarsi da quest'ultima e, quindi, per la prima volta, di vedere senza produrre: nei momenti di «silenzio interiore», in cui questo atto *sub*-demiurgico si realizza, Pirandello lascia indurre la necessità di dover ipotizzare, nell'uomo, la facoltà di sapersi straniare da sé stesso e vedere «noi stessi nella vita e in se stessa la vita», come si diceva, ma «quasi in una nudità arida, inquietante». È a questo punto che l'«oltre» pare identificarsi con la «morte», tanto che il momento acquista i tratti, finora ancora molto generici, di una iniziazione:[41]

> In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto. […]. Il vuoto interno si allarga, varca i limiti del nostro corpo, diventa vuoto intorno a noi, un vuoto strano, come

[41] Qui il termine iniziazione riprende lo stesso palinsesto teorico in cui si inserisce il concetto di liminalità: consiste nel momento di «passage» da uno stato dell'essere a un nuovo stato dell'essere, in cui l'individuo acquista capacità esistenziali ed essenziali che prima non possedeva. I suoi rapporti con il mondo esteriore e con il mondo interiore mutano drasticamente al punto che per lui si può parlare di una morte e di una seconda nascita, attraverso la quale egli entra in un contatto più diretto con una realtà «diversa» appunto, giacente al di là dei sensi ordinari, la quale a sua volta «performa» anche il rapporto con l'ordinario. Il fenomeno, le cui radici concettuali per Pirandello sono ancora da precisare, fu già inquadrato dalla riflessione a lui coeva sui misteri antichi, approdata al grande pubblico per tramite del testo di Edouard Schuré, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Perrin, Paris, 1899. Tuttavia Pirandello si dimostra conoscitore attento di queste dinamiche teoriche e degli studi coevi sui percorsi iniziatici, come dimostra già ne *Il corvo di Mìzzaro* dove evidente risulta il rimando alla simbologia mitraica (Cfr., a questo proposito Giacomo Cucugliato, *Tracce di simbologia esoterica ne* Il corvo di Mìzzaro *di Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», 16, 2022, pp. 59-69). Il testo di Schuré non esaurisce l'ampio *range* di fonti citabili, su cui si avrà ripetutamente occasione di tornare in questa sede, ma vale la pena di ricordare almeno *en passant* la macro-pista pirandelliana della teosofia, che si presenta a tutti gli effetti come un percorso di iniziazione.

> un arresto del tempo e della vita, come se il nostro silenzio interiore si profondasse negli abissi del mistero.[42]

Affermare la visibilità di ciò che «non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto», significa affermare la visibilità di quanto, a causa della «favilla» prometeica non è visibile; significa, quindi, enunciare la funzione di una terza vista non produttrice, incapace di formalizzare, di entificare l'essere. La percezione dell'altro luogo come luogo «vuoto» deriva espressamente da quest'incapacità della terza vista di sancire l'esistenza di un universo ulteriore vivente nell'ambito ontologico del cosale. Significa, detto altrimenti, procurarsi della «vita», ovvero del «flusso», una visione «nuda» e «arida».

Questa nuova visione non è data per autoconsapevolezza, non è quindi volontaria, ma subita: è operazione del «flusso» che «straripa e sconvolge tutto». Essa è prodotta, quindi, per attutimento della capacità poietico-demiurgica dell'uomo e per questo rientra nel campo semantico ed esistenziale del «silenzio»: l'uomo, in questi «certi momenti», smette di pronunciare la sua parola creatrice; vale a dire che, per la prima volta, gli si annuncia l'esistenza di una realtà non «umana», di cui pure egli fa parte che, anzi, più esattamente, lo «anima». Il «flusso», di cui Pirandello parla in questo passo, si rivela all'uomo come prima sostanza di quanto «noi abbiamo con cura incanalato», ma, allo stesso tempo, come qualcosa di essenzialmente diverso da quello che si credeva sostanziasse le «finzioni» come cose «vere». Se l'uomo svela queste «finzioni» diverse, in essenza, da quello in cui egli credeva si esaurissero, gliene deriva l'ulteriore consapevolezza della loro finzionalità: la visione dell'«oltre» procura nell'uomo un totale cambiamento di stato, perché relativizza consapevolezze che si ritenevano assolute e mostra «diversa» la radice profonda del mondo entico. In qualche modo, quindi, questi «momenti» rendono permanente una nuova condizione esistenziale che è per questo equiparabile a quella del *post mortem*, non perché, come nel caso della morte fisica, l'evento funebre abbia «spento» il «sentimento della vita» e la «favilla prometèa» (la quale continua, inevitabilmente a produrre «finzioni») ma perché questa nuova coscienza guarda da «fuori» queste produzioni, il dio contempla l'atto della sua creazione e diventa consapevole dei modi in cui essa si realizza.

La morte e la follia, chiamate in causa da Pirandello all'interno del passo, sembrano lasciarsi leggere come la rappresentazione icastica di questa nuova condizione dell'essere uomo: esse non sono opposte l'una all'altra come due alternative esistenziali alla visione dell'«oltre»; esse coincidono nel configurare lo stato di «oltre»-passamento. La consapevolezza acquisita della realtà «ulteriore», infatti, realizza la «morte», ovvero il superamento dell'illusorio limite fisico, senza anni-

[42] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 939.

chilire il corpo, e produce la «follia» senza con ciò rendere inutilizzabile la ragione, con tutti i suoi derivati logici e categoriali. Pirandello esplicita, in questo modo, l'aspetto esistenzialmente liminale della visione, proponendo l'idea di una nuova condizione dell'essere umano in cui si è morti e pazzi senza essere nessuno dei due, ma perdurando in uno stato ibrido, funebre e folle nel senso più ampio, in cui l'uomo diventa un Prometeo consapevole.

Paiono queste le coordinate generali del concetto di liminalità espresso da Pirandello attraverso l'utilizzo del termine «oltre» e della sua funzione avverbiale: ognuna di queste coordinate, tuttavia, sembra passibile di ulteriore specificazione e declinazione, al punto da potersi delineare una rete di semantemi così fitta da produrre una concettualizzazione organica dell'azione dell'«oltre» sul dettato narrativo e saggistico del primo Pirandello.

1.2. *La visione dell'oltre, la morte simbolica e la nascita d'una lucida folle coscienza*

L'evento funebre, descritto da Pirandello all'interno del saggio, sembra avere il carattere, imprecisato, di un fenomeno spirituale: onde delinearne meglio la fisionomia ci si dovrebbe rivolgere alla produzione narrativa, particolarmente densa di «momenti» relati, più o meno esplicitamente, alla sfera semantica della morte (suicidi, omicidi, colpi apoplettici); essi sarebbero forse in grado di illuminare l'aspetto ambiguo di questo fantasma onnipresente, e spesso ossessionante, che è il morire pirandelliano. È forse preferibile, tuttavia, non sovrapporre, per il momento, i piani del discorso, e scegliere di continuare a seguire il percorso tracciato dall'autore all'interno della sola riflessione teorica, l'unica, insieme a quella svolta in sede epistolare, che abbia costituzionalmente i caratteri di «sincerità» necessari a individuare i motivi di un vissuto personale ascrivibile direttamente e senza incertezze all'autore e non ai suoi personaggi.

L'analisi dell'occorrenza del termine morte, presentata nella quinta sezione dell'*Umorismo*, ha lasciato indurre la sovrapponibilità dell'evento funebre propriamente detto con quello di una morte che non è effettivamente tale, ovvero sia di una morte che non produce la disintegrazione dell'io fisico, ma che possiede comunque la capacità di sfondarne i confini (fisici e mentali). Il saggio sembra annunciare allora, in qualche modo, la possibilità che una morte possa sopraggiungere in vita e perpetrarsi senza provocarne l'interruzione biologica: la morte in questione sarebbe un evento *sui generis*, un evento che allude alla fine del corpo senza realizzarla, un evento quindi anch'esso simbolico. La simbolicità dell'evento descritto da Pirandello non sembra risiede tanto e solo nell'azione sinottica di sovrapposizione di due piani esistenziali, quello funebre e quello pre-funebre, ma anche, e forse specialmente, nella ri-composizione che l'evento funebre realizza tra la morte e la vita: superando la contraddizione insita ai due termini-evento, il

morire pirandelliano permette di vivere la morte, ovvero sia di far perdurare, vivendo, uno stato allotero rispetto a quello vitale, senza che la vita, ormai contenitore del funebre, si disgreghi su sé stessa. Ancora una volta, pertanto, la simbolicità espressa da Pirandello pare presentarsi come una ricongiunzione degli opposti in cui l'evento (l'atto o il fatto contenitore esterno), in questo caso la vita biologica, racchiude un vissuto più ampio la cui esteriorizzazione è solo una delle parti.

La visione dell'«oltre», o morte simbolica, riduce l'essere umano a uno stato aurorale di fluidità, in cui egli esperisce quel tanto di «flusso» che naturalmente contiene: attraverso di essa l'uomo viene, di fatto, in contatto diretto con la propria «anima», quindi con l'a-formale per eccellenza; nell'«oltre» l'uomo esperisce l'io e il suo confine, ma, soprattutto «vede» ciò che lo trascende e diventa egli stesso sguardo trascendente. Quest'evento è in apparentemente netta opposizione con la vita biologica così come Pirandello la definisce, ovvero sia con la «vita» formalizzata, perché la morte simbolica permette all'uomo di sperimentare l'a-formale pur rimanendo una «forma» fisica e mentale, (essendo «noi già […] forme fissate in mezzo ad altre immobili»). Se l'evento descritto restasse circoscritto all'ambito definito del «momento» non si potrebbe parlare, come si fa, di evento simbolico, perché al simbolo, per essere tale, necessita una formalizzazione, un'esteriorità, che perduri nel tempo:[43] il simbolo deve produrre una continua allusione a qualcosa che lo supera e che straborda dai confini della sua stessa esteriorità materializzata, e per questo necessita di una forma stabile che, nel caso di Pirandello, consisterebbe proprio nel corpo e nella vita fisica di colui che ha percepito l'«oltre» e vissuto l'evento funebre pur restando vivo. La vita stessa, in questo senso, quando contenga la morte, cioè la sua essenza più «vera» e l'indefinito che la anima, è «simbolo per forza»,[44] ovvero sia un fatto «reale» che possiede autocoscienza della sua parzialità essenziale, senza con ciò essere meno un «fatto»:

[43] È nella definizione stessa del termine la sussistenza in esso di una forma che appalesi in maniera sensibile il suo contenuto a-sensorio e oltre-mondano: fin dalla riflessione del Goethe sul simbolo e l'allegoria, certamente nota a Pirandello (per via diretta o indiretta), quindi fin dalle prime formulazioni romantiche del concetto di simbolo e di simbolico (anch'esse, pur se per via traversa indubbiamente conosciute dall'autore) si pose l'attenzione sul carattere formale, e quindi non transitorio, del simbolo, ma immanente: ci si ricollega a questa definizione, che per quanto elaborata e sviluppata in maniera diversa da Goethe, Schiller, Herder e Creuzer, non perse mai questo aspetto caratteristico di sussistenza della forma esteriore e trasparenza del contenuto che esprime. Cfr. György Lukács, *Estetica 2*, Milano, Ghibli, 2015, pp. 1473-1515 e Giampiero Moretti, *Introduzione – Creuzer, Bachofen, Baeumler. Tre stazioni del pensiero mitico* in Alfred Bäumler, Friedrich Creuzer, Johann Jakob Bachofen, *Dal simbolo al mito, I. Da Winckelman a Bachofen*, Spirali, Milano, 1983.

[44] L'espressione è pirandelliana e la si legge in *«La fuga» di Rosso di San Secondo* pubblicata sull'«L'Illustrazione italiana» il 1° luglio 1917, ora in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., p. 995.

> 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 è 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. È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s'aggira piccola, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle importanza? come portarle rispetto?[45]

Il singolo che abbia esperito l'illusorietà della sua singolarità personale continua a vivere in uno stato di «*disgregazione*» fluida che coinvolge l'interezza della sua esistenza e in cui consiste il *quid* simbolico più proprio dell'esperienza di morte. La connivenza, contraddittoria, del tempo e di ciò che essenzialmente lo nega è il primo aspetto della simbolizzazione: la vita, in quanto vita temporizzata, persiste come «fantasmagoria meccanica», ovvero sia come «cosa» autodenunciatasi tale, in uno spazio della coscienza che la «vede» necessariamente dall'esterno quale parte di un tutto che la sovrasta, illusoria nella sua apparenza di totalità. La «morte», lì dove la si intenda come «arresto del tempo», ha prodotto un'esistenza fuori dal tempo, in grado di modificare l'evento temporizzato dall'interno e di deformarlo: essa, infatti, scrive Pirandello, si continua nella quotidianità sotto forma di una «vertigine» capace di liquefare la «stabilità […] delle cose». Prima tra le «cose» liquefatte, fluidificate, sarebbe proprio questo tempo in cui consiste la quiddità reale del mondo entico. Il tempo della vita cosale, dopo la morte simbolica e la visione «*ulteriore*» – per il fatto stesso che continua a essere – allude a un altro tempo (ammesso che lo si possa definire tale) che è il tempo, stavolta, dell'«Essere». In questo senso il tempo del *post mortem* pirandelliano pare presentarsi anch'esso come un tempo simbolico, ovvero sia un tempo la cui disgregazione nella sua continuità manifesta, «oltre» la crepa, «oltre» lo «strappo nel cielo di carta», un tempo non temporizzato, un'essenza, in grado di deformare il tempo cosale dall'interno e di piegarlo, quindi, fenomenicamente, alla sua essenzialità fluida: il tempo «fatto» di cui Pirandello parla in questo passo sembra diventare tempo «fatti», ossia una linea temporale spezzabile su cui i singoli eventi si collocano quasi per esuberanza del «flusso», come dati allusivi, ma non assolutamente reali; reali, invero, nella loro funzione simbolica, come involucri transitori del «flusso» e «forme» passeggere, ma non veri, ossia non reali in senso assoluto. Se, infatti, la visione «*ulteriore*» coincide

[45] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., pp. 939-940.

con la visione dell'«anima» e se l'«anima» è la «vita» e quindi il «flusso» in noi, il processo di morte simbolica consiste, in ultimo, in un processo di fluidificazione dove le «forme» singolari, in cui la vita transitoriamente si finisce, e il tempo che è «forma» che sostiene le altre «forme», vengono «guardate» soggettivamente con la consapevolezza della loro parzialità, consapevolezza dove ulteriormente risiede la medesima allusione esistenziale ed essenziale contenuta nella «vita» manifestata. Fuor che per il fatto di essere consapevolizzato il processo è, invero, sovrapponibile a quello che si verifica nella vita *tout court* e quindi nella vita pre-funebre: «noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili», scriveva Pirandello ma continuava «che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi». La differenza tra la vita prima della morte e quella dopo la morte consisterebbe nel fatto che le «forme» (ovvero gli «ideali», le «abitudini» e via discorrendo) della vita pre-funebre possono irrigidirsi, proprio per via dell'assenza di un contatto diretto con la propria «anima» e con il «flusso», possono quindi essere considerate «vere» e, in quanto «vere», più che «reali», possono tendere a essere conservate e difese come verità assolute, in modo da aiutare l'uomo a continuare a vivere. Le «forme» della vita post-funebre, invece, proprio perché è andata inevitabilmente persa la «fede» in esse, non possono essere conservate e difese, non essendo più agente quel «sentimento solito della vita» che permetteva di credere in esse.

Questo non implica che l'esistenza del *post mortem* rinunzi ai processi di formalizzazione, al contrario implica forse che chi ha subito la morte simbolica può avvantaggiarsi di tutte le «forme» particolari senza, tuttavia, irrigidirsi in esse, ovvero sia senza lasciare che la «vita» dell'«anima» si assopisca e muoia: «vi sono anime irrequiete», scrive Pirandello nelle stesse pagine, «quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rapprendersi, d'irrigidirsi in questa o in quella forma di personalità […] la fusione è sempre possibile: il flusso della vita è in tutti».[46] Questo stato di «fusione continua» è uno stato inevitabilmente relato al contatto, più o meno diretto e intenso, con l'«anima» sconfinante nel «flusso» e rappresenta la condizione prototipica (esempio esatto o meglio archetipico del modo di vivere) di chi, percepito l'«oltre», muore o impazzisce. Alla luce di queste parole, il fenomeno della morte e della visione «*ulteriore*» si precisa ulteriormente, aggiungendo senso a quell'espressione «arresto del tempo e della vita», problematica forse se non messa in parallelo con la morte generalmente intesa, la quale, quindi, nell'ottica pirandelliana, consiste in un progressivo processo di fissazione che ha per esito proprio un «arresto […] della vita». La formulazione pirandelliana relativa al tempo è stata in qualche modo chiarita, ma la focalizzazione del passo sul termine «vita» restava, invero, di difficile decifrazione: la «vita», in quanto

[46] Ivi, p. 938.

vita, non è suscettibile di «arresto», se «flusso» e «vita» sono la stessa cosa e se il «flusso» è l'«Essere» e l'«Essere», in quanto assoluto, non può subire stati di fermo esistenziale. La «vita» di cui parla Pirandello in questo passo non può essere la vita fluidica generalmente intesa, quella che sta «oltre» gli argini, ma sembra dover essere la vita incancrenita in una «forma». Questa vita si specifica in progressiva fissazione, fissazione che, in quanto tale, coincide con la morte, una volta che si sia pienamente realizzata. Entrambi gli episodi, quello di morte propriamente detta e quello di visione «*ulteriore*» o morte simbolica, consistono nel «momento» in cui la «vita» smette di fluire, con una differenza però sostanziale, ovvero sia che la visione «*ulteriore*» anticipa l'«arresto», fa collassare le forme ideali, senza produrre la fine fisica. Il meccanismo, tuttavia, sembra lo stesso: le «forme» collassano su sé stesse, lasciando uno spazio «vuoto», in cui è possibile guardare la vita in sé stessa e l'io all'interno della vita, ma, quest'ultimo, come carcassa.

Anche in questo senso, la follia e la morte, se intese entrambe come stati continuativi (continuità che la morte apparentemente non possiede) sono condizioni perfettamente coincidenti, cioè condizioni in cui l'esistente entra e resta in contatto non mediato con l'«Essere»: in esse si configura un'uscita dal mondo entico e dalle sue categorie, che ha per conseguenza una radicale e ontologica estraneità ai principi di leggibilità del mondo generalmente condivisi, ma, più ancora, una nuova possibilità gnoseologica per chi le subisce. Essendo condizioni permanenti, esse garantiscono la maturazione di un nuovo approccio al fenomeno – interiore o esteriore che sia – e la presa di consapevolezza dei meccanismi operanti prima e dopo l'«oltre». Questa nuova gnoseologia non si sviluppa e ramifica nelle sue particolarità come acquisizione mentale o concettuale, ma come proiezione e vestizione volontaria di «forme», forme che per essere emanate e prodotte consapevolmente e quindi consapevolmente abbandonate, non sono più prigione del «flusso», ma piena realizzazione del vivere simbolico. È sempre Pirandello, e ancora nelle stesse pagine, a chiarire questo concetto: «e niente è vero!», scrive, «vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba; ma l'uomo? Sempre mascherato, l'uomo, senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa ch'egli in buona fede si figura d'essere: *bello*, *buono*, *grazioso*, *generoso*, *infelice*, ecc. ecc.».[47]

La manifestazione entica, quindi, come comunemente intesa, e il mondo materiato *tout court*, paiono possedere un certo grado di verità, nonostante rientrino nel campo ontologico delle «forme»: la natura, *alias* «il mare», «la montagna», «il sasso», «un filo d'erba», sono «ver*i*», il che implica che non è la categoria della «forma» ad essere considerata da Pirandello necessariamente «falsa». Gli enti naturali sono «forme» vere, ossia «forme» che partecipano del «flusso» senza snaturarlo ed esplicitazioni dirette e non mediate, simboliche in senso proprio, dell'«Essere»

[47] Ivi, p. 940.

di cui fanno parte, ovvero sia particolarizzazioni dell'«Essere» stesso: il *quid* della loro verità pare risiedere in ciò. Per queste forme, la morte, così come la si è intesa, ovvero sia la fine dell'illusoria distinzione individuale dal flusso, non esiste e, quando esiste, consiste, in ultimo, soltanto in un naturale, appunto, abbandono della forma particolare: non può rientrare nel flusso ciò che ne ha fatto sempre parte, pur senza avvedersene. La formalizzazione fisica di queste entità esistenziali ed entiche deve necessariamente, quindi, essere considerata come palesamento immediato e, in qualche modo, trasparente, della realtà «*ulteriore*»: nella natura si mostra la ricongiunzione visibile tra realtà e verità che nell'uomo appaiono invece non solo distinte, ma in vicendevole contraddizione. La realtà, ovvero sia il percepibile, il fenotipo, corrisponde al genotipo, e l'essenza e l'esistenza si palesano come la stessa cosa: questo, tuttavia, non accade perché la forma particolare del singolo ente naturale ha la facoltà, o la possibilità ontologica, non posseduta dall'uomo, di manifestare attraverso di sé tutto l'«Essere» nella sua verità assoluta – quindi senza distinzioni individuali –, ma perché la particolarità della sua individualizzazione rivela quella porzione d'«Essere» in maniera autentica, ovvero sia, ancora, non mediata. L'elemento naturale, ove per naturale s'intenda non umano, è simbolico perché la sua forma non tende a una fissazione che possa uccidere il flusso, ma a una fissazione, provvisoria e tangente, che simbolizza il flusso proprio nella (e per via della) sua transitorietà e della forma particolare in cui questa si palesa: se nell'uomo è la «forma» a uccidere il «flusso», qui è il «flusso» a uccidere la «forma», a superarla quando non più funzionale alla sua esplicitazione fenomenica, allo stesso modo in cui avviene per la visione dell'«oltre» nell'umano, dove è il «flusso» ad agire attivamente su un ente uomo passivo, e non il contrario. Nel «momento» di rivelazione dell'«oltre» all'uomo, infatti, Pirandello dice che sono le sole «forme fittizie» a crollare «miseramente», il che lascia indurre che anche all'uomo sia concessa la possibilità ontologica di manifestare forme vere o naturali quando sia il flusso ad agire per suo tramite e non il contrario. Se così fosse il processo di morte simbolica coinciderebbe con una rinaturalizzazione dell'essere umano e delle sue facoltà di manifestazione, comprese, plausibilmente, quelle legate alla sfera corporale.

Pirandello non specifica mai approfonditamente, in nessun passo del saggio, i tratti di questa aurorale capacità di *poiesis* posseduta dall'uomo, ma in diversi luoghi permette forse di intuirne la fenomenologia e le caratteristiche, delineando la fisionomia di una facoltà poietica, scissa su due livelli, uno proprio all'uomo non ancora morto simbolicamente e uno proprio, invece, all'uomo che abbia subito la morte simbolica.

1.3. *L'ontologica esuberanza creativa dell'uomo e il doppio aspetto della sua realizzazione*

Quanto distingue l'ente naturale dall'uomo pare essere l'autoconsapevolezza di sé; questa autoconsapevolezza è innata e, quindi, non è il frutto di una particolare attitudine individuale. Pirandello la dice, invece, connaturata all'ontologia dell'umano e la fa consistere sempre in un «sentimento», mai in una speciale attività della ragione:

> L'albero vive e non si sente: per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che esso non sia. All'uomo, invece, nascendo, è toccato questo triste privilegio di sentirsi vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di sé questo suo interno sentimento della vita, mutabile e vario.[48]

Il lessico utilizzato sembra specificare che il «sentimento» di «vivere», la coscienza, quindi, dell'io vivente, viene, fenomenologicamente, prima della «bella illusione» e che consiste in un «triste privilegio» consustanzialmente relato all'esistenzialità umana: la «prima radice», pertanto, da cui deriva l'attività formalizzante dell'uomo non sarebbe una *fictio*, ma un dato ontologico, una caratteristica che Pirandello riconoscerebbe all'umano in quanto umano e, apparentemente almeno, solo a esso. Pare trattarsi, invero, di un «fatto», alla stregua degli altri fatti, che non ha quindi connotazione negativa o positiva – almeno nel suo stato aurorale di potenza prima che si attualizzi nelle sue possibili derive fattuali ed esistenziali: così come la natura depriva di questo «sentimento» gli altri esseri, allo stesso modo, naturalmente appunto, lo conferisce all'uomo. La convinzione che questo «sentimento» sia fondato nella natura e dalla natura e il fatto che la natura, in quanto tale, partecipa del «flusso» essenziale sembrano indicare che questo «sentimento» non debba essere considerato opposto al «flusso», al contrario che debba intendersi come parte di esso e avere, di conseguenza, un grado di verità pari a quello riconosciuto a tutti gli altri elementi, essenziali o derivati, facenti parte dell'insieme dei fatti, eventi, cose, naturali. Se partecipa del «flusso», che per definizione è quanto sta «oltre», questo «sentimento» risiede anch'esso nell'«oltre», «oltre» che non ha sede dopo l'entico, stavolta, ma prima di esso (essenzialmente e non esistenzialmente parlando): se il «sentimento» è «radice» (e fenomenologicamente fatto radicale rispetto agli altri fatti connotanti la natura umana), esso è fondativo della natura umana stessa, dato incipitario, e, in quanto tale, parte di quella stessa natura genotipica.

[48] Ivi, p. 942.

Pirandello parla del «sentimento che noi abbiamo della vita» equiparandolo, ovvero assimilandolo, alla «favilla prometèa» («il sentimento che noi abbiamo della vita è appunto questa favilla prometèa favoleggiata»), e lo specifica come sentimento che permette all'uomo di «sentirsi vivere»: questo sentimento, essendo radicale, è da intendersi come il sentimento primo da cui, poi, esistenzialmente, deriverebbero tutti gli altri sentimenti particolari, cioè gli aspetti, maturati «secondo i tempi, i casi, la fortuna», di quell'unico «sentimento» di per sé già «mutabile e vario», fluidico.

Il sentimento *tout court*, quindi, e i sentimenti da esso conseguenti non contraddicono la natura dell'uomo e quella dell'«Essere» e del «flusso», così come l'ente naturale non contraddice mai quella di quest'ultimo e la sua stessa natura.

Questo sentimento si lascia leggere, allora anch'esso, quale diretta emanazione dell'«Essere» aurorale e, in quanto tale, se preso nella sua condizione (etimologicamente da *condĕre*: stato incipitario di fondazione) neutrale di fatto e non di causa, dovrebbe essere considerato estraneo e contrario all'enticità che nega l'essere, ovvero alla «forma fissat*a*», almeno quando lo si intenda nella sua funzione di principio essenziale e non manifestato.

Nella sua dimensione archetipale di principio, infatti, l'«Essere» dell'uomo coincide con il «flusso» e quindi con l'«anima» e il «limite […] della nostra individualità», ovvero il «sentimento della vita», non è altro che declinazione umana della totalità essenziale: se l'uomo, attraverso l'anticipazione dell'evento funebre e la morte simbolica, può anche percepirsi al di là di sé stesso e guardarsi dal di «fuori», la luce, emanata dalla «favilla» della coscienza (il «sentimento»), può essere autodiretta; essa produce, in linea di principio, nell'uomo una funzione in più che l'«Essere», nelle sue altre formalizzazioni, sembra non possedere, quella dello sguardo. Questa funzione osservante continua a far parte dell'«Essere» e quindi del «flusso» fino a che non genera la prima «illusione» cioè quella di considerare «fuori di sé» quel «sentimento della vita, mutabile e vario» che è invece interno a sé, ossia interno al «flusso».

Qui risiede forse il primo punto per lo scioglimento dell'ambigua espressione «triste privilegio» con cui Pirandello definisce la scintilla prometeica: il «privilegio» è «triste» quando si etero-dirige, diventando «radice del male», resta un privilegio, invece, nel momento in cui continua ad auto-dirigersi. L'auto-osservazione di per sé, infatti, è una facoltà inedita, che spetta soltanto all'uomo, che altro non è, in ultimo, che il «flusso» capace di guardarsi: anche le altre forme del flusso, in quanto forme, sono particolarizzazioni, «natura» compresa, non è pertanto l'individualizzazione del flusso in sé a essere considerata negativamente da Pirandello, né quindi l'individualità umana; negativamente invece egli considera la distinzione prodotta dallo sguardo tra l'io e il tu, tra il dentro e il fuori, ossia il processo e il momento tramite i quali lo sguardo, guardando, ovvero svolgendo la sua funzione naturale, vede sé stesso che guarda e si percepisce cosa altra dal tutto,

entificandosi e obliando la sua natura essenziale. Il «sentimento della vita» e le sue particolarizzazioni, se restano sguardo autodiretto, al contrario, impediscono la fissazione e continuano a svolgere la loro naturale funzione di «privilegio»: essi impediscono all'uomo di solidificarsi e morire, perché, palesando continuamente illusorio il limite, rendono inscindibili la «vita» e la «morte».

La favilla prometeica è, infatti, lo stesso strumento che permette i «momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali»: nel passo in questione già citato, Pirandello insiste sul lessico della vista, affermando che sono «i nostri occhi» a diventare «più acuti e penetranti», che «noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita», dicendo che la «realtà diversa» ci «si chiari*sce*» e che la «compagine dell'esistenza quotidiana […] ci appare priva di senso», come egualmente «ci appare» ancora «orrida» «la realtà diversa». La focalizzazione sul lessico visivo non è innocua, né vuota di significazione, dato che dettaglio visivo, e visualizzante, è il fenotipo del privilegio ontogenetico concesso all'uomo. L'ultima, inquadrabile, caratteristica dell'«oltre» è, allora, la sua funzione di *locus metaphysicus* dove abitano il «sentimento della vita» e lo sguardo umano.[49]

Quanto detto non implica che il discorso pirandelliano si sviluppi solo su un piano di ontologia ed essenzialità, tralasciando l'esperienza fisica ed esistenziale: affermarlo comporterebbe un'incongruenza perché significherebbe che l'uomo, per via del suo privilegio, non può mai vivere una vita fisica autentica, a differenza di quanto è invece concesso all'ente naturale. Il ragionamento pirandelliano, per quanto approdi a una metafisica dell'«oltre» e dell'essenza, parte da motivi esistenziali e si dilunga perlopiù su questi. Anche il «sentimento della vita», che pure è radice essenziale del male, raramente è percepibile nel suo valore assoluto di principio, perlopiù, invece, esso si palesa nei sentimenti particolari, occorrenti all'uomo nel corso della sua esistenza singola.

Durante l'esistenza pre-funebre la facoltà attivata nell'uomo dalla presenza del «sentimento della vita» si specifica come creazione «spontanea» delle «finzioni» e delle «maschere» che gli permettono di vivere: quando il flusso, umanizzandosi, inizia ad auto-osservarsi e a distinguere l'io dal tu, l'interno dall'esterno, la morte

[49] Cfr. a questo proposito Giancarlo Guercio, *Limen e Meta. Luigi Pirandello e la fenomenologia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2020, p. 52: «Pirandello non ambisce ad attribuire un nome alle cose, né a strutturare modelli in cui vadano a collocarsi le soluzione adombrate. Tutt'altro. Tende a scardinare le forme, a provocare la deflagrazione delle zavorre in cui si trova occluso l'io; così facendo egli giunge alla vera e pura essenza dell'individuo che finalmente può mostrarsi per quel che realmente è. Non a caso tra le parole più ricorrenti nella scrittura pirandelliana vi è il verbo *vedere* […]. Nella scrittura pirandelliana è abbondante il ricorso all'azione del «vedere», declinata come osservazione minuziosa, quasi microscopica, capillare, tesa alla ricerca di un elemento vitale, vero, puro, così intensamente usato, come verbo, che Pirandello sembra invitare il lettore a scandagliare il vasto universo che spesso sfugge ai sensi "rudimentali" dell'uomo, il quale è abituato solamente e distrattamente a porre lo sguardo».

dalla vita, crea il confine, circoscrivendo una personalità limitata alla capacità osservativa dello sguardo-sentimento; impone, quindi, un orizzonte e crea un luogo in cui l'uomo «vede» trascorrere i suoi sentimenti particolari, ovvero sia le variazioni del «sentimento della vita» in relazione agli elementi del flusso transitante in quello spazio chiuso.[50] Il sentimento non può che auto-percepirsi, per cui non «vede» realmente gli elementi del flusso nella loro essenzialità e verità, ma scorge le variazioni che questi elementi provocano in lui e le considera fatti, quando, in realtà, sono solo impressioni, pur «reali». Dato che il «flusso», attraverso il sentimento, legge gli elementi che gli appartengono come altro da sé e dato che non può che guardare questi elementi che relativamente a sé, esso trasla, proietta, il suo limite su questi elementi del flusso e li formalizza: compie, quindi, la prima operazione di *poiesis*. Questa prima operazione creativa è il fondamento del «nostro inganno per vivere», ovvero sia il processo che l'io utilizza per non «morire o impazzire», quindi per non rientrare nel «flusso», ma per conservare la sua individualità: gettare le impressioni «fuori» di noi, reificarle e circoscriverle in una forma, infatti, significa proteggere il limite dell'io; significa considerare la mutabilità esterna e non interna e, quindi, evitabile l'imprevisto di doversi attribuire un atto, un fatto, un sentimento allotero a tal punto da disgregare l'io.[51] Facilita questo processo, il primo, già discusso, prodotto individuale, ovvero il tempo, il quale permette di localizzare le impressioni e distinguerle, ulteriormente, l'una dall'altra, così amplificando, ed esponenzialmente capillarizzando, l'incipitario fenomeno di reificazione. Quando Pirandello descrive il fenomeno dell'individualizzazione non più in chiave essenziale, ma esistenziale, specifica, infatti, che «le barriere, i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza, sono anch'essi illusioni, sono le condizioni dell'apparire della nostra individualità relativa», servendosi di una terminologia che rimanda a un palinsesto di significazione coerente con l'inquadramento metafisico descritto poco dopo nelle stesse pagine. Egli parla di «coscienza», intendendo con questo termine – come specifica immediatamente appresso – la «nostra coscienza presente», composta di «ciò che noi conosciamo di noi stessi», parla, quindi, della stessa facoltà di auto-consapevolezza limitata a «pensieri ed affetti» percepiti nel momento del loro accadere fattuale e circoscritta da «limiti» illusori, ma necessari alla manifestazione apparente «della nostra individualità relativa». Questa individualità, germinale rispetto alle «condizioni» che

[50] Non è da escludersi che, in questa formulazione teorica, abbia agito il concetto di «durata» elaborato da H. Bergson, per il quale il concetto di tempo dipende da quello di movimento e quindi dalla facoltà umana di percepire le cose cambiare e spostarsi.

[51] Quanto rompe l'armonia dell'insieme, della costruzione illusoria personale, è, secondo Pirandello, accorgersi di possedere «anime insospettate», altri io diversi da quello che ci si attribuisce finzionalmente: il fenomeno reiterato di proiezione del sé, finché regge, impedisce questo evento incipitario del processo funebre e garantisce la conservazione dell'illusione individualizzante.

ne rendono possibile l'«apparire», ha bisogno della formalizzazione per palesarsi, e del tempo in particolare, nonostante «nella realtà, quei limiti non esistono punto»:

> Non soltanto noi, quali ora siamo, viviamo in noi stessi, ma anche noi, quali fummo in un altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo con pensieri ed affetti già da un lungo oblìo oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente, ma che a un urto, a un tumulto improvviso nello 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.[52]

Questo passo dimostrerebbe che la formalizzazione attiva (quindi i pensieri e le emozioni, nel loro *status* di fatti ed eventi temporizzati) non contraddice l'essenziale amorfismo del flusso, al contrario ne permette un palesamento che sarebbe, altrimenti, inimmaginabile: il tempo descritto da Pirandello è certamente un aspetto della personalità relativa (quindi anche finzionale dell'uomo), ma sembra avvicinabile più che alla finzione della logica e della ragione, alla finzione individualizzante dell'ente naturale. Si potrebbe distinguere, in questo senso, tra finzioni primarie e finzioni secondarie: le finzioni primarie sarebbero da intendersi come esplicitazioni naturali dell'io naturalmente individuale e consapevole dell'uomo; le finzioni secondarie, invece, consisterebbero nelle «barriere» e nei «limiti» che noi imponiamo alla nostra «coscienza», quindi in assolutizzazioni logiche e razionali, ideali in senso ultimo, di sentimenti e pensieri relativi nati nel tempo. Questi ultimi sono formazioni naturali, escrescenze necessarie dell'io relativizzante; sono il prodotto, quindi, spontaneo, del «sentimento della vita» e, come tali, non possono che essere relative, anzi «vere» solo se relative:

> 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 in noi, se non illusoria, credenze nuove che riteniamo di possedere veramente, intimamente.[53]

[52] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., pp. 935-936.
[53] Ivi, p. 936.

La verità di queste manifestazioni individuali risiede tutta nel tempo, ovvero sia in una parte essenziale della natura umana: quando essa sia guardata nella finzionalità propria al mondo entico, essa è esistenzialmente vera. Non lo sono, tuttavia, i processi «*cristallizzanti*» che inducono a credere queste manifestazioni chiuse e finite in un tempo presente, ovvero sia in una forma che non è soggetta a modificazioni: la durabilità di queste manifestazioni risiede nella loro variabilità, propria a esse come a qualsiasi altra manifestazione del «flusso». Queste formalizzazioni sono vere, pur essendo forme, perché, come per gli enti naturali, esse sono soggette alla modificabilità propria all'essenza da cui sono derivate. La prima capacità creativa dell'uomo non ancora morto simbolicamente risiederebbe nella produzione spontanea di queste forme variabili, produzione che resta, tuttavia, nell'ambito della non consapevolezza e che, pertanto, finisce per fare il gioco della «forma», più che della «vita» che la anima, ossia il gioco di nascondimento dell'essenza variabile, il gioco che porta alla fissazione e alla morte.

La differenza tra chi ha vissuto la morte simbolica e chi non l'ha vissuta risiederebbe interamente in questo essere consapevoli o meno delle proprie capacità creative e nel saperle utilizzare al fine di assoggettare la forma al flusso e non viceversa. Se, infatti, essere consapevoli dell'«oltre» significa conoscere la relatività di tempo e forma, solo chi è consapevole dell'«oltre» può non sacrificarsi e spegnersi in un'individualità fissata, ma essere con l'«anima» il «flusso» di cui essa è parte. Il «flusso» manifestato, ovvero l'«anima», infatti, sembra rispecchiare le caratteristiche dell'«Essere» e la sua esuberanza rispetto alla forma che lo contiene, ivi compresi quei principi di leggibilità della forma (i principi logici di non contraddizione, identità e terzo escluso) propri all'enticità finzionale:

> La semplicità dell'anima contraddice al concetto storico dell'anima umana. La sua vita è un equilibrio mobile; è un risorgere e un assopirsi continuo di affetti, di tendenze, di idee; un fluttuare incessante fra termini contraddittori, e un oscillare fra poli opposti, come la speranza e la paura, il vero e il falso, il bello e il brutto, il giusto e l'ingiusto e via dicendo. Se d'un tratto si disegna nell'immagine oscura dell'avvenire un luminoso disegno d'azione, o vagamente brilla il fiore del godimento, non tarda ad apparire, vindice dei diritti dell'esperienza, il pensiero del passato, non di rado cupo e triste; o interviene a infrenare la briosa fantasia il senso riottoso del presente. Questa lotta di ricordi, di speranze, di presentimenti, di percezioni, d'idealità, può raffigurarsi come una lotta d'anime fra loro, che si contrastino il dominio definitivo e pieno della personalità.[54]

[54] Ivi, p. 937.

La fluidità essenziale propria al «flusso» si manifesta quindi nell'«anima» sotto l'aspetto del tempo, ove il «fluttuare incessante fra termini contraddittori» rappresenta e simbolizza il moto indefinito e indefinibile dell'«Essere»: qui la «forma» è la formazione immediata del «sentimento della vita», che a sua volta formalizza sentimenti particolari che, a loro volta ancora, formano «affetti», «tendenze», «idee» che, pur essendo la modalità classica di condensazione della forma finzionale, risultano, invece, l'esplicitazione diretta e non mediata, quindi naturale, dell'essere generatore. In questo contesto di cose, le forme, generate, si dileguano l'una nell'altra, si determinano vicendevolmente, si sostituiscono più o meno repentinamente, annullano quindi – ma partendo stavolta dal polo della formalizzazione o meglio della realtà formalizzata – il tempo, perché lo piegano, mescolando i piani della temporalità e assorbendo il passato nel presente,[55] senza un criterio effettivo, una legge meccanica e immutabile, ma in maniera a-qualitativa e a-quantitativa: così facendo nell'anima, che attraverso il tempo si è espressa e manifestata naturalmente, si ri-realizza l'esperienza non normata e non codificabile dell'essere. In questo modo, quindi, la forma ritorna a essere essenziale, riappropriandosi della sua origine; restando, tuttavia, ancora forma, essa è anche simbolo; ogni forma è simbolo dell'aspetto del flusso umanizzato su cui la scintilla prometeica volge il suo sguardo:

> E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale. Come affermarla *una*, difatti, si domanda il Marchesini, 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, apparisca come se veramente in lui fossero più anime diverse e perfino opposte, più e opposte personalità?
> Non c'è uomo, osservò il Pascal, che differisca più da un altro che da se stesso nella successione del tempo.[56]

Ogni aspetto del flusso animico, se analizzato con la categoria falsa e finzionale dell'entico, può risultare in contraddizione con l'altro, ma questo significherebbe

[55] Anche questo concetto di permeabilità delle impressioni e delle memorie è avvicinabile se non sovrapponibile a quello di durata elaborato da H. Bergson e almeno una delle sue matrici deve essere riconosciuta in una, pur ancora abbozzata, idea di inconscio. Riconoscere nella formulazione del concetto di frazionabilità dell'anima una matrice che trascenda e implichi, quindi in parte giustifichi, l'impostazione psicanalitica che Pirandello traeva dalle coeve impostazioni del Binet, non significa negare l'impatto di queste ultime sull'immaginario autoriale: al contrario significa riconoscerle e ammettere che, al di là della loro diretta derivazione, Pirandello possa averle legittimate a sé stesso su un piano di riflessione estetica non solo immanente, ma anche, in certa misura, trascendentale.

[56] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., pp. 936-937.

guardare all'essere con categorie che non gli appartengono e, dato che lo sguardo ha potere reificante, entificarlo. Avendo la «scintilla» capacità creativa di formalizzazione, se essa guarda all'essere formalizzato attraverso la «forma» lo reifica, ossia lo solidifica e lo cristallizza, il che vale anche quando lo sguardo si rivolge all'anima umana. Il «privilegio» della manifestazione concesso all'uomo diventa «triste» allora anche quando egli perde o non possiede la consapevolezza della finzionalità propria alla «forma», cioè del suo valore simbolico, ovvero, anche, parziale.

Sulle tracce del Marchesini,[57] Pirandello in questo passo sembra teorizzare la nota capacità dissezionante propria ai suoi personaggi e all'uomo *tout court*: se l'essere umano si guarda formalmente, ha la facoltà di dividersi in parti, ovvero di parcellizzare la propria anima,[58] attribuendo ai singoli, fluidi, aspetti di questa un valore assoluto e confini precisi. Altrimenti detto, l'uomo può bloccare il flusso e darsi la morte. La formalizzazione, infatti, così come posta da Pirandello, non è un agire intellettuale, ma è un'attività «plastica», che, per quanto non possa modificare il «vero», può agire, invece, sul «reale»:

> Il cervello pompa con essa [con la logica] 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 molti disgraziati […] pompano e filtrano, pompano e filtrano, finché il loro cuore non resti arido come un pezzo di sughero e il loro cervello non sia come uno stipetto di farmacia pieno di quei barattolini che portano su l'etichetta nera un teschio fra due stinchi in croce e la leggenda: VELENO.[59]

[57] Come è noto il testo a cui Pirandello si riferisce è quello di GIOVANNI MARCHESINI, *Le finzioni dell'anima. Saggio di etica pedagogica*, Laterza, Bari, 1905. Il tema dei rapporti di Pirandello con la psicoanalisi a lui contemporanea, certamente non esauribile con il riferimento a Marchesini, è stato indagato variamente dalla critica, in particolare da CARLO DI LIETO, *L'identità perduta. Pirandello e la psicoanalisi*, Genesi, Torino, 2007 e ID., *Pirandello Binet e «Les alterations de la personalité»*, Simone, Napoli, 2008: in particolare quest'ultimo testo tratta del Pirandello lettore di un altro importante documento psicoanalitico, citato nell'*Umorismo*, ALFRED BINET, *Les alterations de la personalité*, Alcan, Paris, 1892, certamente noto all'autore, assieme a GAETANO NEGRI, *Segni dei tempi*, Hoepli, Milano, 1897, anch'esso citato nel saggio e tramite forse della conoscenza pirandelliana di MAX SIMON NORDEAU, *Dégénérescence* [*Entartung*], Alcan, Paris, 1894 [1892], variamente agente nell'opera saggistica pirandelliana, come già notava MARIO POMILIO, *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Marcello Ferri, L'Aquila, 1980, pp. 13-34.

[58] Sempre sulla scorta della rilettura pirandelliana del Marchesini e di Binet, Vicentini aveva già accennato matrice e funzionamento di questa dinamica auto-divisoria: cfr. CLAUDIO VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, cit., pp. 120-121.

[59] LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, cit., p. 941.

L'attività di formalizzazione, portata avanti dal «cervello» con l'ausilio della «logica», svuota il sentimento – che è stato «destato da un caso particolare» – di quel tanto di «flusso» in cui è nato e che lo caratterizza, ossia della porzione di «flusso» che lo sostanzia. Quel sentimento che, per essere esistenzialmente, ha già una forma «particolare» e contingente, viene deprivato del suo legame con l'interezza della sua natura fluidica e diventa «idea astratta generale» attraverso un processo, logico, appunto, di deduzione che lo disanima e gli conserva soltanto il corpo e la fisionomia esteriore, cioè la «forma» transitoria con la quale si è manifestato. La forma, svuotata della sua sostanza, diventa cosa immobile, impossibilitata a modificarsi ed evolversi, quindi muore: diventa una «finzione», perché è stata amputata di quanto le conferiva verità (il suo legame ontologico con il flusso). Questo processo, che sembra rivolto all'esterno, ai «fatti» e agli «eventi» del mondo esteriore – dato che non esiste, «vera*mente*», una distinzione tra dentro e fuori, fra io e tu – produce i suoi effetti in chi ha generato queste forme, quindi sulla porzione di flusso o «anima» proprie al genitore, con conseguente inaridimento del suo «cuore» e dissezione interiore, icasticamente rappresentata da Pirandello con l'immagine dei «barattolini» dall'«etichetta nera», distillati di sostanze mortifere.

Tante anime, pertanto, tante «personalità» possiederebbe l'uomo, quanto più a fondo sviluppa e applica la sua tendenza formativa e idealizzante, al punto che «real*mente*» egli non ha più «*una*» sola sostanza e al punto che lo si possa dire genitore e creatore dei suoi «doppi».[60]

Qualora si cercasse un perché a queste dinamiche, ossia un perché all'utilizzo della logica da parte dell'uomo, ai processi idealizzanti, alla fissazione dei sentimenti, si tornerebbe, seguendo Pirandello, a invenirne la causa nella percezione illusoria dell'individualità; sarebbe, di fatto, impossibile giudicare negativamente questa attività umana, perché la si scoprirebbe, ancora – da qualsiasi punto di vista la si guardi – connaturata all'uomo: si tornerebbe a dichiararla, come di fatto sembra fare Pirandello, un «err*a*re» ontologico a cui non esiste soluzione, se non, appunto, plausibilmente e consequenzialmente, una modificazione dell'ontologia. Occorre, infatti, solo dopo questa modificazione ontologica, una nuova fenomenologia dei

[60] Il risvolto pirandelliano della lunga tradizione ottocentesca (e poi novecentesca) del doppio letterario, è stata variamente notata e analizzata dalla critica, a partire da Jean-Michel Gardair, *Pirandello. Fantasmes et logique du double*, Larousse, Paris, 1971, testo iniziatore di una proficua e densa branca degli studi pirandelliani su cui si avrà modo di ritornare opportunamente. Tuttavia non si è mai insistito sul carattere auto-poietico di questi doppi, intesi, invero, come prodotti spontanei di una inconsapevole, ma volontaria, dissezione interiore. Come latamente, allo stesso modo, si è parlato della presenza del fantasma della morte nell'opera pirandelliana, senza, tuttavia, mai collegare l'evento funebre all'idea del doppio in maniera così stretta che il secondo, genealogicamente, sia da considerarsi la radice del primo. Sul tema cfr. anche Eny Di Iorio, *Il doppio nella narrativa di Pirandello*, Sciascia, Caltanissetta, 2011.

processi creatori e la possibilità di un secondo tipo di poietica corrispondente, più o meno a seconda dei casi, a quella artistica.

1.4. *La creazione artistica e la rifondazione della natura nell'oltre*

A giudicare dalle formulazioni pirandelliane inserite nel saggio e da una serie di riferimenti ascrivibili direttamente all'autore perché contenuti nelle sue lettere giovanili (su cui si avrà modo di tornare successivamente), il fenomeno della morte interiore e della visione dell'«oltre» è da considerare come un evento autobiograficamente vissuto. La sede scelta da Pirandello, infatti, per l'esposizione di queste teorie estetiche (termine ambiguo da usare per l'agrigentino)[61] non dovrebbe lasciare dubbi sulla verità «vissuta» di queste affermazioni: la potenza del gesto di visione, attraverso cui l'uomo attinge alla realtà «diversa», deriverebbe da una sperimentazione personale e l'autore, quindi, conoscerebbe per diretta esperienza esistenziale le dinamiche che producono la visione «*ulteriore*» e che si ripercuotono sul suo modo di intendere l'arte. Quando Pirandello descrive queste vicende, all'interno della produzione saggistica, non le riferisce però mai esplicitamente alla sua esperienza personale, ma estende il campo delle sue teorie a ogni opera d'arte e quindi a ogni autore che possa autenticamente considerarsi tale. Per questa ragione, le vicissitudini esistenziali che portano, poi, a un'arte di un certo tipo, possono acquisire valenza estetica, travalicando l'ambito diretto della prassi pertinente alle poetiche singolari: l'esposizione pirandelliana, infatti, non sembra lasciare dubbi sul fatto che, nonostante l'assenza, pretesa e voluta, di una definizione, l'autore pretenda di avere rinvenuto e descritto i cardini, concettuali, di ogni produzione artistica degna di questo nome. Si resta nell'ambiguità, tuttavia, perché questa *inventio* non produce dogmi o sistemi, ma si limita a descrivere uno stato mentale nel quale occorre che l'artista si trovi per realizzare effettivamente un'opera d'arte. Si tratta, a questa altezza della produzione saggistica e narrativa, dei precetti che erano stati iscritti direttamente da Pirandello sotto il nome di «sincerismo»,[62] in maniera, invero, ironica e con denominazione grottesca, usata

[61] Per Pirandello si tende a parlare di poetica, più che di estetica, ovvero di sistematizzazione teorica di vedute personali sulla prassi artistica e questo è certamente vero; tuttavia è anche plausibile, come si sta cercando di dimostrare, che in Pirandello estetica e poetica si sovrappongano o siano addirittura coincidenti, se si accetta che la teoresi pirandelliana è, oltre che codificazione di una prassi artistica, anche visione metafisica ed esistenziale.

[62] Noto l'articolo programmatico apparso in «Ariel» il 24 aprile 1898 con il titolo *Sincerità* dove con vigore già Pirandello afferma l'idea di un'arte individuale e autonoma. Cfr. Luigi Pirandello, *Sincerità*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 284-287.

forse proprio per irridere alla tendenza (dal suo punto di vista generalizzata)[63] di dare valore assoluto a trovate poetiche personali. Il giudizio pirandelliano sullo stato generale dell'arte degli «ismi», giudizio decisamente negativo, sembra trovare ragione e spiegazione all'interno delle formulazioni espresse finora, nonché risemantizzazione rispetto alla sua radice capuaniana: se il processo, ontologico, di particolarizzazione e assolutizzazione di «finzioni» personali deve essere considerato *tout court* come una vicenda dagli esiti finzionali e finzionale in sé stessa, a maggior ragione quando esso si rivolge all'arte, ovvero al luogo per eccellenza deputato alla creazione, esso deve considerarsi, semplicemente, sbagliato, non aderente a verità. Il giudizio negativo, espresso in questo senso da Pirandello, non è, tuttavia, invero, forse da leggersi solo nell'ambito della diffida generale della «finzione» assolutizzata come tale: l'arte, in quanto arte, ha un riconosciuto potere poietico e, pertanto, una responsabilità particolare rispetto agli altri processi creativi, responsabilità che obbliga l'artista ad avere raggiunto un determinato grado di maturità e di consapevolezza nel suo rapporto personale con l'innata capacità poietica dell'uomo prima di poter vantare creazione di opera d'arte. L'arte infatti, essendo il luogo per eccellenza deputato alla creazione, è anche il luogo, metafisico, in cui l'uomo si arroga esplicitamente il diritto di entrare in contatto con una parte sostanziale, principiale forse e primaria, della sua ontologia: se, come si è detto, l'uomo, a causa della scintilla prometeica che possiede, è, prima di tutto, creatore, allora la creazione artistica ricopre, nella serie dei fatti umani, la funzione di primo catalizzatore e realizzatore dell'essenza umana. Questo sembra poter spiegare perché essa pare assumere, nel dettato saggistico, valenza metafisica e fisica insieme, senza contraddizione.

Si potrebbe dire infatti che, per Pirandello, l'arte inverte il processo d'erranza e permette all'uomo di creare creazioni «vere», ovvero di reindirizzare l'innata capacità creazionistica dal finzionale al vero e dal vero al reale. Il nodo cardine, in questa questione, è il concetto di realtà: è reale, in quanto tale, tutto quanto appare manifesto, ma nell'ambito della finzionalità umana una creazione può essere reale e non vera; all'arte spetta, invece, il compito di creare realtà vere. In *Un critico fantastico*, articolo inserito poi nel saggio *Arte e scienza*, parlando dell'opera di Alberto Cantoni, Pirandello afferma, enucleando i concetti alla base della sua estetica, che non si dà arte

> finché non s'intenderà che non bisogna partire da leggi esterne a cui l'opera d'arte dovrebbe esser soggetta, ma scoprire la legge che ciascun'opera d'arte ha in sé

[63] Come Pirandello ribadisce in un altro articolo apparso anch'esso in «Ariel», stavolta il 18 dicembre 1897, titolato *Gli occhiali*, cfr. Luigi Pirandello, *Gli occhiali*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 243-247.

> necessariamente; la legge che la determina e le dà carattere, la legge insomma della propria vita, se quest'opera d'arte è veramente vitale, legge che non può essere arbitraria, per quanto libera o capricciosa possa apparire; e finché non si considererà l'opera della fantasia come opera di natura, come creazione organica e vivente e, come tale, non se ne studieranno la nascita, lo sviluppo, ed i caratteri; finché non si vedrà in lei la natura stessa che si serve dello strumento della fantasia umana per creare un'opera superiore, più perfetta, perché scevra di tutte le parti comuni, ovvie, caduche, più determinata, semplificata, vivente solo nella sua idealità essenziale. D'arte astrattamente non si può parlare, in quanto che l'essenza dell'arte è nella particolarità.[64]

All'interno di questo passo, che focalizza uno degli aspetti principali dei temi trattati in *Arte e scienza*, Pirandello usa un lessico non nuovo rispetto a quello dell'*Umorismo*, ma specifica concetti che il saggio, di poco posteriore, non tocca, perlomeno non in maniera così dettagliata. L'«opera della fantasia», ovvero il prodotto artistico, viene definito «come opera di natura, come creazione organica e vivente», palesando un rimando all'«oltre», e alla sua manifestazione, apparentemente non ambiguo: se la «natura» è manifestazione «spontanea» del «flusso» e sua formalizzazione, l'opera d'arte «autentica», che possieda caratteri di naturalità, si presenta come prodotto «vivente». «Vivente» è lo stesso termine che Pirandello utilizza per parlare dell'«oltre», quando, all'interno dell'*Umorismo*, lo definisce «realtà vivente oltre», ossia realtà non morta al campo ontologico del formale. Immediatamente sembrerebbe di poter leggere in questo concetto l'idea in base alla quale l'arte sia una continuazione delle operazioni naturali che portano alla manifestazione dell'entico, ma Pirandello utilizza il termine «come» per parlare dell'arte in relazione ai fenomeni manifestativi naturali, eludendo la possibilità di una corrispondenza diretta, e accennando, invece, a una similarità: così «come» la natura, generalmente intesa, si palesa nell'*Umorismo* quale prodotto del «flusso», allo stesso modo occorre intendere forse l'arte non come prodotto primario della natura, quindi prosecuzione dei meccanismi di formalizzazione propri all'entico, ma quale prodotto della natura in quanto a sua volta prodotta dal «flusso». Poco dopo, Pirandello specifica che è «la natura stessa che si serve dello strumento della fantasia umana per creare un'opera superiore, più perfetta», permettendo una *liaison* tra questo passo e quanto si diceva a proposito della neutralità essenziale della favilla prometeica e della capacità creativa dell'uomo: la «natura» qui non è da intendersi come uno specifico ente naturale, ovvero sia come manifestazione particolare e già data del «flusso», ma come corrispettivo di «anima», quindi di quella parcellizzazione del «flusso», solo apparentemente tale, a partire dalla quale

[64] Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 611-612.

si attivano poi tutti i secondari processi manifestativi che portano alla formazione dell'ente singolo. La «natura», o «anima», dà il via a quelle dinamiche complesse attraverso le quali gemina il «mare», il «sasso», il «filo d'erba», ma non è ancora quel «mare», quel «sasso» o quel «filo d'erba». Per questa ragione forse l'uomo si presenta come il *creator major* in grado di superare la natura nella sua capacità manifestativa, di creare «un'opera […] scevra di tutte quelle parti comuni, ovvie, caduche», di tutte quelle peculiarità quindi che fanno dell'opera di natura una formalizzazione mortale dell'«Essere»: l'arte conferisce all'uomo la capacità di formare creazioni che contengano quel nucleo vitale per via del quale i suoi prodotti risultano immortali. Perché una tale affermazione risulti coerente, all'interno del palinsesto teorico strutturato da Pirandello, occorre credere che la creazione artistica sia l'unica creazione capace di generare forme senza uscire dal «flusso» vitale: se, infatti, tutto quanto esce dal «flusso» è destinato alla cristallizzazione in una «forma», e quindi alla morte, la creazione artistica, in quanto tale, permette una formalizzazione senza cristallizzazione, ovvero sia una formalizzazione che non sia soggetta alla fatalità a cui ontologicamente è soggetta la «forma». L'unico altro esempio, all'interno della prosa saggistica pirandelliana, in cui si possa ritrovare un meccanismo simile è quello della morte simbolica, ovvero sia del fenomeno che permette all'uomo di viversi senza con ciò fissarsi in una forma stabile e fissata che ne comporterebbe la morte.

La forza ontologica della favilla prometeica consiste, quindi, in ultimo, nella sua capacità di inserire l'uomo in uno stato tale da permettergli di creare, ripetendo l'operazione del «flusso», in maniera «superiore», ossia in modo che i suoi prodotti non siano soggetti alla formalizzazione effettiva e alla morte per inedia. È da leggere in questo senso forse la fondazione di uno stato d'essere all'interno dell'umano in cui l'uomo si riconosca effettivamente e realmente, o meglio veritativamente, artista. Già questo passo propone due tra le spie principali alla luce delle quali sembra possibile rintracciare le coordinate del discorso pirandelliano: la prima questione posta da Pirandello è relativa alla «legge» che «determina» e «dà carattere» all'opera d'arte, legge che domina la «vita» di quest'opera, se essa è «veramente vitale, legge che non può essere arbitraria, per quanto libera o capricciosa possa apparire». Se il termine «vita» (e «vitale») non è innocuo, ma carico dei significati già espressi, Pirandello accenna qui a una corrispondenza profonda tra l'«anima», che è «la vita in noi», il «flusso» che corrisponde all'«anima», e l'opera d'arte che, per essere «vitale», deve quindi partecipare del «flusso». Questo «flusso» artistico ha una sua propria «legge» che, essendo «legge della sua propria vita», è di conseguenza «legge» dell'«anima»; i campi semantici paiono sovrapporsi, ma rimandare sempre allo stesso palinsesto d'idee: l'arte è in qualche modo relata alla parte di flusso propria all'uomo – in quando *creator major* – e alla «forma», anch'essa «privilegio» umano, se la si deve intendere come «forma» che non uccide, che «non conclude». Il secondo aspetto in questione, collegato comunque

al primo, concerne più direttamente la fenomenologia della creazione artistica, il cui prodotto consiste in un ente naturale, una natura «semplificata, vivente solo nella sua idealità essenziale»: quando la *poiesis* è fluidica produce una natura senza devianze e senza morte, che nel lessico di Pirandello equivale a dire senza «finzioni»; perché ciò si realizzi, la «forma», inevitabilmente necessaria all'opera d'arte in quanto manifestazione, e il prodotto artistico nella sua interezza, devono continuare a «*vivere*» in una «idea» permanentemente in contatto con l'«Essere» e che sia quindi «essenziale».

Questa possibilità creazionistica è permessa dalla facoltà umana di provare «sentimento», «sentimento» che è la «radice» di ogni creazione propriamente non finzionale e quindi vincolata all'essenza: non si parla qui del grande «sentimento della vita» a cui Pirandello si riferisce nell'*Umorismo*, ma di tutti quei «sentimenti» particolari derivati da esso, ovvero sia resi possibili dal fatto che l'uomo è in grado di percepire l'esistenza dell'io. Questi «sentimenti», non essendo il «sentimento», non si attivano e non agiscono, per quanto ne derivino, esclusivamente sul piano ontologico dell'essere, ma, al contrario, si muovono su quello esistenziale.

Essi vengono prodotti (letteralmente portati fuori, a manifestazione), ovvero suscitati, dall'ente particolare che si incontra nell'esistenza e non sono, quindi, nella natura, cioè nell'ente singolo, ma dall'ente singolo, pur restando nella natura in senso lato. In un passo di *Arte e scienza*, citando Leopardi,[65] Pirandello afferma:

[65] Riconosciuta è l'importanza dell'influsso leopardiano nell'opera di Pirandello, influsso che trascende la citazione diretta all'interno dei saggi. Cfr. almeno Beatrice Stasi, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Il Mulino, Bologna, 1995, pp. 91-264 e il più recente Nicola Longo, *Pirandello tra Leopardi e Roma*, Studium, Roma, 2018, pp. 31-67; cfr. anche Sabine Verhulst, *Sulla compassione in Leopardi e Pirandello*, in *Pirandello e le metamorfosi del testo. Atti del Convegno Internazionale di Lovanio – Helmond, 24-25 giugno, 2005*, a cura di Bart Van den Bossche, Franco Mussara, Isabelle Melis, Cesati, Firenze, 2009, pp. 93-99. Qui l'idea di una creazione (o, forse, «illusione», in senso lato) relata alla natura sembra, in più luoghi, rimandare all'idea leopardiana di un artista che crea in contatto diretto con il mondo naturale e che è in grado di riattingere al «vero» della natura attraverso quel famoso «pensiero poetante» che gli permette di penetrare il mistero della natura stessa. La questione è complessa, ma sembra proporre una *liaison* significativa con il concetto di «materialismo romantico» elaborato da Leopardi, nonché appunto con l'idea di una poesia che sia insieme gesto estetico e gnoseologico. Cfr. Mario Andrea Rigoni, *Il materialismo romantico di Leopardi*, La scuola di Pitagora, Napoli 2017, pp. 23-32. Ricco di stimoli risulta, in questo stesso senso, l'articolo pirandelliano, edito da N. Longo, *Leopardi cieco*, poi ripreso e incluso in *Arte e scienza*, parzialmente (Cfr. Nicola Longo, *Pirandello*, cit., pp. 36-44): all'interno di questo articolo, citando direttamente ed estesamente Leopardi, Pirandello mette in scena i concetti di natura, illusione, ingenuità e falsità della ragione, funzionalizzati in un discorso poetico antimoderno. L'articolo è interessante non soltanto per l'articolazione dei contenuti, ma anche per gli studi, di altri, collaterali ivi citati e per la messa in relazione indiretta di Leopardi e di Goethe. Cfr. a questo proposito anche Graziella Corsinovi, *La persistenza e la metamorfosi: Pirandello e Goethe*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1997.

> [Leopardi] vuole che i sentimenti, mesti o lieti che siano, spirino da quegli oggetti naturalmente, da sé. «La natura, purissima» dice, «tal qual è, tal quale la vedevano gli antichi; le circostanze naturali, non procurate mica a bella posta, ma venute spontaneamente; quell'albero, quell'uccello, quel canto, quell'edificio, quella selva, quel monte, tutte da per sé, senz'artifizio, e senza che questo monte sappia in nessunissimo modo di dover eccitare questi sentimenti, né che altri ci aggiunga, perché li possa eccitare, nessun'arte.» L'arte deve consister tutta nella scelta degli oggetti, nel porli nel loro vero lume, nel prepararci a riceverne quella data impressione, «doveché, in natura, e gli oggetti di qualunque specie sono fusi insieme e in vederli spessissimo non ci si bada».[66]

Il primo *input*, pertanto, della creazione artistica, risiede nella capacità dell'artista di entrare in contatto, diretto e non mediato, con il singolo ente naturale e consiste, quindi, in ultimo, ancora una volta, in un impiego della facoltà osservante dell'uomo interiore. Produrre questo contatto «senz'artifizio» significa recuperare uno stato aurorale di prossimità all'«Essere», ovvero al «flusso» e alle sue manifestazioni, e ricondurre queste ultime nella loro dimensione di «idealità essenziale»: tuttavia, se l'uomo, nell'atto dell'osservazione, non può prescindere dal suo «sentimento della vita», questo processo implica non un approdo alla cosa in sé (che essenzialmente non esiste), ma al proprio intimo essere o «anima». La dinamica interiore si specifica, quindi, come raggiungimento dell'io e, consequenzialmente, del «flusso» nella sua totalità, il che vale a dire come raggiungimento del «sentimento», appunto, del riflesso che le particolarità eccitano nell'uomo. Questo rapporto con l'oggetto dell'arte prescinde dall'arte stessa e, quindi, dagli utilizzi poetici a cui l'uomo attende a partire dall'oggetto: si tratta, piuttosto, della realizzazione di uno stato dell'essere che è fondamentalmente e generalmente umano. Se, infatti, come si è detto, il «sentimento» e i «sentimenti» particolari sono il «flusso» che agisce nell'uomo, soggettivizzandosi, il contatto non mediato, non logico e non preconcettualizzato, con gli oggetti permette all'uomo di raggiungerne e raggiungersi direttamente l'«anima»: in questo tipo di osservazione l'uomo si completa perché riconosce la sua caratteristica ontologica del «sentirsi vivere», e vede l'oggetto in sé stesso, non per quello che l'oggetto è, come manifestazione particolare, al di là dell'uomo, ma perché vede la proiezione animica dell'oggetto e, per conseguenza, la porzione di «flusso» che lo abita e che abita medesimamente anche lui stesso.

Nello sguardo, ripetendo la stessa ingiunzione dell'*Umorismo*, l'essere umano si riconoscerebbe come tale. Il cardine concettuale di questa riflessione pare nuovamente espresso in *Arte e scienza*:

[66] Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, cit., pp. 588-589.

> La differenza tra rappresentazione obiettiva e rappresentazione subiettiva deriva, in fondo, semplicemente dal diverso valore che noi attribuiamo all'atto dello spirito nella rappresentazione della realtà esteriore: valore obiettivo se ci sforziamo di cogliere e di rappresentare il mondo esteriore nella sua composizione reale; valore subiettivo se impieghiamo un'attività cosciente nel coglierlo. Ma bisogna tener ben fermo questo: che non si tratta di vedere come e quanto possa essere oggettivo, cioè reale in sé e non in relazione col nostro sentimento tutto ciò che nella cognizione di una cosa ci viene dall'essenza reale di essa; non si tratta insomma della separazione impossibile tra soggetto e oggetto; ma soltanto del valore intenzionale che attribuiamo all'atto della rappresentazione, con tutte quelle circospezioni e inibizioni che ne risultano per un verso, e tutta quella attività cosciente che ne risulta per l'altro.[67]

Se la «separazione» tra «soggetto e oggetto» è «impossibile», il tipo di arte nato dallo sforzo «di coglier e di rappresentare il mondo esteriore nella sua composizione reale» è un prodotto falsato che cerca di ottenere quanto realmente non esiste, altrimenti detto, produrre un'illusione, perché si basa sulle stesse categorie di mediazione distinguente che Pirandello dichiara false nell'*Umorismo*. L'arte, insomma, non può mai essere oggettiva, può al più credere di esserlo, attribuendo alla «rappresentazione» un «valore intenzionale» che, in quanto tale, resta comunque nell'ambito della volizione soggettiva:

> Se non che, questo valore intenzionale non è possibile imporlo all'arte, meditatamente; imporlo cioè allo spirito nell'atto della creazione artistica. L'atto dello spirito nel momento della creazione non è che *creazione*: che poi, ripetiamo, l'artista crei e ne mostri coscienza o crei senza mostrarla, è un atteggiamento indifferente per bellezza dell'espressione.[68]

Depotenziata la distinzione dell'io e del tu nell'atto osservativo, l'artista accede alla comunicazione con l'«oltre» e dà il via ai processi manifestativi passibili di essere intesi, nell'interezza della loro fenomenologia, come «creazione», in cui tutto l'essere è assorbito, in cui quindi non sussistono più le distinzioni entiche tra le varie «anime» e «personalità» di cui Pirandello parla citando Marchesini: l'artista, in quel frangente creativo, viene riassunto completamente nell'atto («performativo»)[69] della creazione e rimodula, in chiave esistenziale, la «radice prima di ogni male»,

[67] Ivi, p. 704.

[68] Ivi, p. 705.

[69] La categoria austiniana di «performativity» può essere utilmente impiegata per spiegare questo aspetto della teoresi pirandelliana, perché qui Pirandello sta formulando la potenza di un gesto verbale che ha immediatamente valore di realtà e che, in quanto artistico, si impone crea-

tocca, quindi, una condizione esistenziale che può essere assimilata, ancora una volta, a quella della morte simbolica. Nel frangente creazionistico il «sentimento» e l'io non solo collaborano, ma essendo, cioè auto-percependosi come la stessa cosa, danno il via a quel processo di sostituzione in cui trova senso la dizione pirandelliana secondo la quale, in fondo, l'opera d'arte «si fa da sé», «voluta per se stessa, e com'essa si vuole».

Questo «sentimento», infatti, non è da intendersi come manifestazione emotiva, ma sempre come sguardo dell'io verso la cosa e primaria modalità di riconoscimento della cosa in noi. È, pertanto, funzionale al discorso pirandelliano che il «sentimento» non sia slegato dalla «forma» e dall'«immagine» in cui e con cui l'io lo percepisce: durante l'«atto» percettivo si verifica già l'episodio non artistico, ma umano, attraverso cui al «sentimento» corrisponde una «forma», il «sentimento» è la «forma» («ma se potessero veramente separarsi il contenuto artistico dalla sua forma, corpo sarebbe il pensiero, anima la forma»). Essendo il «sentimento» un atto dell'io prometeico, la «forma» non nasce, fenomenologicamente, dopo di esso, ma con esso: la percezione è già formalizzazione. Per questo non bisogna forse stupirsi del fatto che la teoria estetica pirandelliana non abbia in questo senso una connotazione prettamente ed esclusivamente estetica, ma esistenziale, e che il nodo cardine che Pirandello utilizza per distinguere un'opera d'arte ben fatta da una fatta male non sia un generico criterio di bellezza estetica, ma di sincerità e verità. Il punto, infatti, è quanto l'artista riesca a percepire e rendere questo stato (che se ben percepito è già reso), e non quanto sia capace di costruire un'opera d'arte, piuttosto quanto sia in grado di annullarsi, ritrovandosi in essa; nessuna «forma» del sentimento può essere riuscita, cioè «vera», se il «sentimento» non è stato recuperato nella sua essenzialità autentica e «immagine» «viva»:

> L'esecuzione in somma è la concezione stessa, viva in azione. All'ispirazione dell'artista non succede il lavoro a freddo dell'artigiano. Si tratta di creare una realtà che, come l'immagine stessa che vive nello spirito dell'artista, sia a un tempo, come abbiamo già detto, materiale e spirituale: un'apparenza che sia l'immagine, ma divenuta sensibile. Ora questo non potrebbe avvenire se l'immagine stessa non tendesse spontaneamente a trasformarsi nel movimento che dovrà effettuarla. L'attività pratica, la tecnica, il lavoro devono essere spontanei e quasi incoscienti. La scienza acquisita non può essere impiegata per mezzo della riflessione; la tecnica dev'esser divenuta nell'artista quasi un istinto.[70]

tivamente sull'ontologia delle forme fisiche. John L. Austin, *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Clarendon Press, Oxford, 1962.

[70] Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, cit., pp. 638-639.

La focalizzazione, quindi, su un particolare del «flusso» materiato genera, immediatamente, una «forma» o un'«immagine […] che vive nello spirito dell'artista» e che è «a un tempo […] materiale e spirituale», ossia, composta egualmente dal «sentimento» e da ciò che lo rappresenta, lo rende visibile all'occhio dello «spirito» definendolo in dei confini. Questa «immagine», afferma Pirandello, tende a «trasformarsi nel movimento che dovrà effettuarla», «spontaneamente», perché, essendo immagine del flusso, permanentemente sita in esso, è «viva» e in perenne evoluzione. Conseguentemente l'attività del poeta non deve frapporsi fra l'«immagine» e la sua realizzazione, ma collaborare con essa, il che pare consequenziale alla affermazione pirandelliana in base alla quale lo «spirito» nell'«atto della creazione», «è» esso stesso «creazione». Anche nelle modalità «pratic*he*», cioè esplicative e fondative dell'opera d'arte, pertanto, sembra ritornare l'assunto cardine della riflessione in base al quale il *creator major*, l'artista, risiede e deve risiedere in uno stato di totale fusione con l'oggetto della sua «volontà». Questa «forma» dell'opera d'arte è «forma individuale d'una impressione», non «forma d'una impressione individuale», come afferma Pirandello sempre in *Arte e scienza*: «dopo che il corpo si è fatto spirito, bisogna che lo spirito si faccia corpo. L'immagine, materia nell'origine, spirito nella sua vita interiore, bisogna che ridiventi materia, cioè lei stessa, ma divenuta sensibile, materiale e spirituale a un tempo».[71]

Il processo descritto dà il via, quindi, a un'opera possente di traslazione della materia e della natura – in questo senso da intendersi come oggetto visto ed ente naturale – dal piano della manifestazione entica a quello non manifestato dello «spirito», con conseguente riproposizione della medesima «immagine» nella «materia». Nell'ottica pirandelliana il prodotto artistico non è meno «materiale» di quanto non lo sia ogni altro oggetto inerente all'entico; ma se il mondo entico, in quanto tale, è soggetto alla «forma» e, in quanto soggetto ad essa, tende alla morte per inedia, l'opera d'arte, a causa del lavoro dell'artista, non rinunzia alla dose di «spirito» che le compete in quanto creazione e, in qualche modo, spiritualizza la materialità dell'«immagine» in cui lo «spirito» si mostra. Invertendo il meccanismo di generazione naturale, l'artista è in grado di creare «immagini» «vivent*i*», che, in quanto tali, abbiano la facoltà di prescindere dalla morte e dal tempo – qualifica, com'è noto, propria alle declinazioni del mondo materiale e non a quelle del mondo spirituale o fluidico.

L'artista

> crea così un'opera che non è, come la natura, senz'ordine (almeno apparente) ed irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. In questo senso appunto l'artista idea-

[71] Ivi, p. 602.

> lizza. Non già che egli rappresenti tipi o dipinga idee; semplifica e concentra. L'idea che egli ha dei suoi personaggi, il sentimento che spira da essi evocano le immagini espressive, le aggruppano e le combinano. I particolari inutili spariscono, tutto ciò che è imposto dalla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell'unità d'un essere meno reale e tuttavia più vero.[72]

La diminuzione del grado di realtà proprio ai personaggi e all'opera artistica è da intendersi come impossibilità di trovare un corrispettivo nel mondo comune ai prodotti artistici, proprio perché l'opera d'arte «non è, come la natura, senz'ordine (almeno apparente) ed irta di contraddizioni», ma una «realtà», «superiore», in cui vige il principio dell'«armonia». Se gli elementi naturali venivano detti da Pirandello «veri», come «vera» è la creazione dell'artista, la differenza tra la manifestazione entica e quella poetica non si fonda su un diverso livello di verità posseduto dall'una o dall'altra manifestazione singolare; essa si basa su un diverso grado di verità posseduto dai «mond*i*», cioè dall'insieme di quegli elementi di per sé già «veri»: è quindi l'organicità di questi elementi a conferire alle realtà artistiche un grado di verità maggiore rispetto a quello posseduto dal mondo manifestato ed è per questo che Pirandello sembra poter dire che nell'opera d'arte «tutto ciò che è imposto dalla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell'unità d'un essere meno reale e tuttavia più vero». L'«unità dell'essere» di cui egli parla corrisponde al «piccolo mondo» geminato dalla «fantasia» dell'artista, distinto dal grande mondo naturale per l'estensione numerica degli elementi cooperanti alla creazione. La creazione della natura, definita «senz'ordine», è però detta apparentemente disordinata e non è assicurato, pertanto, che un ordine, in essa, non esista. Se esso esistesse, nell'ottica pirandelliana, dovrebbe essere forse ricondotto a un grande artista, a un grande demiurgo, a una «causa», ovvero a «dio» e, in linea con il resto del discorso, l'artista sarebbe un «piccolo padreterno»[73] che riproduce le operazioni poietiche del creatore, ma su scala minore.

Questo dio sarebbe da considerarsi, per coerenza, di proporzioni pari o superiori a quelle del «flusso» (o della frazione di «flusso») su cui opera, e all'uomo, pertanto, non sarebbe dato di conoscerlo, almeno finché la favilla prometeica resta accesa in lui ed egli soggiace alla limitazione performante della vista. L'estensione del «flusso» su cui opererebbe il grande demiurgo non potrebbe apparire all'uomo che «irta», appunto, «di contraddizioni», perché solo la visione d'insieme del fondo da cui si genera la «natura» permetterebbe di comprenderne gli effettivi meccanismi, la «legge» che domina l'insieme e che giustifica le parti. Ma, dato che la vista dell'uomo è limitata e dato che egli può operare sulla sola sezione di «flusso» che, nella sua pascaliana piccolezza, egli è in grado di vedere, la sua operazione creativa deve basarsi

[72] Ivi, p. 647.

[73] L'espressione felicissima e fortunata è di Rino Caputo, *Il piccolo padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Euroma, Roma, 1996.

sui pochi elementi a disposizione: essendo egli ontologicamente e necessariamente un creatore, unico tra gli altri elementi del «flusso», gli si pone una scelta, ovvero sia se migliorare quel tanto di natura che egli vede e che gli risulta imperfetto, oppure se continuare ad accrescere il disordine che percepisce a causa delle sue limitazioni visive. In questo senso l'artista possiederebbe la capacità di migliorare l'ente manifestato, il che equivale a dire di rendere «superiore», attraverso l'arte, sé stesso nella piccola frazione su cui può orientarsi e auto-orientarsi la sua capacità visiva e visionaria. L'ente, una volta assimilato nell'«atto della creazione» umana, volendosi, attraverso l'artista, «com'esso si vuole», si ricrea in relazione al soggetto in maniera orientata, legiferata e voluta, armonica appunto, cioè si ri-evolve consapevole stavolta del limite proprio allo sguardo che lo osserva: l'artista, operando su altro, essendo fittizie le distinzioni liminali, lavora in realtà su sé stesso, attribuendo alla realtà un doppio grado di verità e deprivandola del grado di realtà comunemente intesa, ossia della «forma» mortale in cui è «finita», della sua realtà in quanto *res*. La legge a cui soggiace questa creazione di verità elide i dettagli del reale che non soggiacciono a essa, ossia che il «carattere» non vuole: l'uomo permette alla natura la libertà che «dio», o chi per lui, non le concede; per questo Pirandello può dire forse che l'arte «libera le cose», traslando in esse quella dose di autocoscienza che le cose di per sé, non avendo connaturata la scintilla prometeica, non possiedono.

È questa ri-«creazione» dell'ente nell'«Essere» a fare dell'uomo il baccello all'interno del quale la natura ritrova sé stessa, continuando, attraverso l'uomo, la sua evoluzione: i termini, apparentemente contraddittori, di invenzione-creazione e scoperta della verità in questa sede coincidono, perché l'uomo, essendo il «flusso» nell'«atto della creazione», costruendo immagini non rinviene nulla che non sia già «vero», già dato e già creato, ma, allo stesso tempo produce «forme» che prima non esistevano, almeno non sul piano sensibile. Nel momento in cui l'ente si «vive» nell'uomo creatore, esso si riflette nuovamente in dio e anche la parzialità in cui si limita a causa della piccolezza della natura umana diventa solo apparente, essendo apparente il limite che separa l'uomo dal «flusso». La fondazione di leggi minori da parte dell'uomo è soltanto una scoperta del «vero», scoperta che coincide con l'invenzione, perché l'invenzione stessa fa parte del «vero» e non si distacca da esso. Sono questi i motivi per cui anche l'uomo nell'atto della creazione è una cosa sola con il «flusso», una cosa sola con dio, suo *alter ego*; la parcellizzazione che genera leggi apparentemente minori è, come si diceva in principio, infatti, un'«illusione»:

> Si sa che in ogni arte è inclusa una scienza, non riflessa però, ma per così dire istintiva, già che l'artista, creando, osserva per forza tutte le leggi della vita. Per quanto libera, per quanto capricciosa, per quanto in apparenza indipendente da ogni regola, l'arte, abbiamo detto altrove, ha pur sempre una sua logica, non già immessa e aggiustata da fuori, come un congegno apparecchiato innanzi, ma ingenita, mobile, complessa. L'arte, nelle sue opere, riassume insomma tutti i

> rapporti razionali, tutte le leggi che vivono nell'istinto dell'artista, leggi a cui essa obbedisce senza neppur averne il sospetto.[74]

L'identificazione fra l'uomo e il dio, o la sua immagine simbolica, è garantita proprio dal fatto che le leggi dell'opera d'arte sono «le leggi della vita», leggi che essa osserva «per forza»: a questo punto diventa forse chiaro il perché di questa associazione pirandelliana. Non soltanto l'opera d'arte in quanto tale è soggetta a queste leggi per un generico principio di eguaglianza, riscontrabile ampiamente anche altrove, tra la natura e la creazione artistica, ma perché Pirandello associa l'artista nell'atto della creazione al «flusso», a «dio», all'«anima» e, quindi, spiega l'assimilazione dei prodotti manifestati non sulla base di un'associazione effettiva tra essi, ma sulla base dell'identificazione, almeno parziale, di chi li crea. In che cosa concretamente consista questa legge è difficile dirlo, perché essa non opera sulla base di un canone codificato, di un dogma, quindi, e di un modo dato di fare arte; se lo facesse non solo ricadrebbe nella stessa stereotipia in cui cade la più parte dell'arte contemporanea a Pirandello, per suo dire, ma rischierebbe di perdere quella «spontanea» autonomia che la caratterizza in quanto opera «naturale» e che può rinvenirsi soltanto nella soggettività propria al singolo autore. Il ragionamento pirandelliano, infatti, svolto a proposito della «legge», si fonda essenzialmente sulla convinzione assoluta che lo «stato» in cui gemina l'opera d'arte sia uno stato soggettivo, uno stato che non può prescindere dalla configurazione della «favilla prometèa» particolare, quindi impossibilitato a verificarsi con le stesse dinamiche in diversi autori. Sarebbe, pertanto, incongruo forse chiedere alla saggistica pirandelliana una dizione di valore assoluto nel campo della formulazione di queste leggi o la deduzione di categorie valide per ogni autore e in ogni opera: Pirandello si limita a descrivere il modo per raggiungere una determinata condizione d'essere e non entra mai in merito alla questione su come essa vada poi sviluppata in arte.

Anche nel momento in cui Pirandello si trova a parlare delle varie tipologie d'arte e delle categorizzazioni che, di volta in volta, ne emergono per operazione della critica, afferma che le formulazioni particolari di un determinato tipo d'arte non sono tali in senso assoluto: gli «ismi» dedotti dalla critica non possono ergersi a criteri generali, ma al più identificare le leggi proprie a quella data creazione e non ad altre.

> Che importa il nome? Che importano il metodo, il criterio, la norma, seguiti da questo o da quello scrittore? Noi vogliamo vedere se la vasta e complessa opera d'arte narrativa, qualificata ancora come romanzo, o la breve e sintetica qualificata ancora come novella, sia un essere vivo: vivo per sé, non in virtù d'una legge esterna o dell'intendimento o del metodo del suo autore; se il germe in cui quest'essere era contenuto si sia sviluppato naturalmente e spontaneamente sia fiorito, secondo cioè

[74] Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, cit., pp. 663-664.

> la sua propria intima legge vitale. Se poi quest'essere vivo appartenga o debba ascriversi a una nuova specie o sia un individuo che viva per conto suo, è questione di catalogo e di casellario. L'arte non ci ha che vedere.[75]

La stessa concezione qui esposta a proposito dei generi narrativi, viene riproposta per quanto concerne, di contro, le grandi categorizzazioni delle, inopportune dal punto di vista pirandelliano, correnti artistiche:

> Egli [Capuana], in fondo, ha voluto sempre e solamente la sincerità in arte. Ma, ahimè, il sincero, se dice – poniamo – che l'arte deve ispirarsi alla natura, rischia d'essere chiamato naturalista; se dice che l'opera d'arte dev'essere concreta e adattata alla realtà delle cose, rischia d'esser chiamato realista: e se vuole il vero, verista; e se finalmente si oppone a certe teoriche aberrate dei cosiddetti idealisti, rischia d'esser sospettato senza ideale, che è il peggior guaio che possa capitare ai dì nostri.
> Chi ha il pregiudizio d'una formula, chi si è fatto un genere d'una cosa, la quale si presta ad essere intesa e determinata da ciascuno a proprio modo, non può intendere o non vuole riconoscere come e che altri sia o possa essere senza pregiudizi.
> E così avviene spesso che naturalisti e realisti e veristi e idealisti e simbolisti, ecc. ecc., si voltino contro il pover'uomo che si professa spregiudicatamente sincero e che dichiara di trovar negli uni non la natura, ma un genere di natura, e negli altri non il reale, ma un genere di reale; non il vero, ma un genere di vero; non l'ideale, ma un genere d'ideale, e così via.
> Ora, poiché il sincero non ha pregiudizi, può accettare ed accoglier tutto – proclamando la massima libertà – tutto, a patto che non venga in alcun modo mortificata la bellezza […] Che vuol dire *natura*? che vuol dire *reale*? che vuol dire il *vero*? e chi mi sa dire che sia l'*ideale* degli idealisti?
> Termine astratto è anche sincerità, su cui pure manca una comune intesa. Ciascuno può essere o credersi sincero a suo modo.
> Verissimo. Solamente, io dico, se sincerità in arte significa qualche cosa, non saranno certo sinceri tutti coloro che, invece di lasciar che l'opera nasca spontaneamente nel loro spirito, la compongono esteriormente, sostituendo comunque alla natura la riflessione, una riflessione estranea, ambiziosa; tutti coloro che condannano la propria opera ad essere non già come essa si vuole, ma come essi la vogliono, per seguire una moda, una formula, per parere insomma quel che non sono.[76]

L'impossibilità per Pirandello di stabilire un genere risiederebbe, in ultima analisi, nel fatto che non si può trovare una denominazione comune a diver-

[75] Ivi, p. 686.
[76] Ivi, pp. 686-688.

se personalità artistiche: questo non vuole dire semplicemente che ogni singolo possiede un bagaglio di esperienze tali, un bagaglio tale di conoscenze che ne rendono impossibile l'appiattimento categoriale in una categoria che includa altre operazioni artistiche oltre la sua, ma, più veritativamente e più in fondo, vuole dire forse che la parte di flusso che si conclude in quel dato uomo e non in altri non può ontologicamente essere la stessa che si finisce altrove.

La radice della questione, pertanto, sembra ancora una volta di natura ontologica, prima di essere artistica, e riguarda il limite concettuale imposto dal discorso pirandelliano alle capacità creative dell'essere singolo in quanto uomo. La fissazione di un canone a partire dalle formulazioni artistiche particolari sarebbe, ed è di fatto, da considerare come una «finzione», una assolutizzazione di eventi che possono verificarsi una sola volta nella storia e che quando sembra che si riverifichino non lo fanno in realtà mai nello stesso modo: il problema che si era posto in questo senso sulla cristallizzazione del «sentimento» in una «forma» si ripropone anche in sede di discussione artistica e trova il suo nocciolo concettuale nello stesso tema in cui lo trovava il primo problema, ovvero sia il «sentimento»; se la creazione artistica ha il suo primo germe nel «sentimento» dell'artista, è congruo dedurne che nessuna operazione poetica possa ripetersi sulla base dello stesso sentimento «mutabile e vario», con la logica conseguenza che non possano esistere categorie generalizzanti in arte che mostrino come ripetibile un determinato «sentimento» e la sua «forma», la «forma» quindi con cui solo quel «sentimento» può esprimersi.

Le categorizzazioni di genere si basano su un'analisi della «forma», ma dato che «forma» e «sentimento» sono di fatto la stessa cosa, nessuna categorizzazione può essere fatta sulla base della «forma» di un'opera d'arte. Per queste ragioni Pirandello arriva a dire che «il vero della fantasia» non è quello «comune», essendo la fantasia il primo tramite di trasmissione e invenzione dell'«immagine» ed essendo l'«immagine», in quanto tale, diretta espressione del «sentimento» individuale. Per conseguenza anche la «logica» e la «legge», attraverso cui questa «immagine» diventa visibile, si creano, sia davanti all'occhio interiore dell'artista, che a quello esteriore del lettore, e devono essere considerate particolari così come la loro azione deve valutarsi solo in base alla riuscita nell'operazione artistica particolare.

In questo processo di creazione tutte le facoltà dell'uomo, anche quelle che sembrano non poter collaborare alla creazione artistica, sono in realtà attivate in essa; tuttavia, se queste facoltà, nella *poiesis* «comune» agiscono staccate dall'insieme delle altre facoltà creative che connotano l'uomo in quanto uomo, nella creazione artistica esse sono subordinate all'azione del «sentimento», della cui espressione diventano «strumento». L'ultima, focale, differenza fra la genesi di «immagini» comune e quella artistica risiede proprio in questo: nell'opera di creazione svolta dall'uomo ordinariamente, la «logica», la «fantasia», la «riflessione», l'«intelletto» tendono ad agire in maniera non organica, il che equivale a dire che i meccanismi

di indagine attivati da esse si sviluppano sulla base di una parte dell'uomo e non di tutte; altrimenti detto, nell'uomo comune i procedimenti si assolutizzano e il «sentimento», su cui le facoltà attivano le loro potenzialità creative, si snatura. Nella creazione artistica, se effettivamente tale, invece, tutto l'uomo, nell'interezza delle sue facoltà creatrici, si subordina al nucleo dell'essere, ulteriore motivo per cui le creazioni artistiche restano «vive» e non rischiano la cristallizzazione in una «forma» che le uccida: nella creazione artistica l'essere umano non si sostituisce con la prassi al «flusso», ma lascia che il «flusso» del «sentimento» organi secondo la sua propria «legge» tutto il novero delle facoltà umane al fine della sua stessa manifestazione, riconducendo la prassi autoriale a fenomeno esistenziale.

Quanto detto lascia indurre che l'armonia degli elementi messi in azione nell'operazione poietica non sia una caratteristica accessoria della mobilità «vera» dell'opera d'arte, ma un aspetto fondamentale di essa: la naturale operazione di dissezione che l'essere umano si auto-provoca quotidianamente e le «anime» o «tendenze» prodotte da questa dissezione vengono sublimate e ricondotte a sé stesse nell'atto della creazione poetica, nel senso che ritrovano un ordine gerarchicamente organizzato in cui possano ridurre l'entropia del gesto creativo e riportarla a formulazione «organica». Sotto l'egida del «sentimento» queste «anime» collaborano e l'essere umano può, in qualche modo, dirsi completo: il prodotto di questa operazione non può che essere «vivo» perché, se è vero che falso è tutto ciò che è parzializzato, perché limitato e formalizzato, l'intero deve, per conseguenza, avere un grado effettivo di verità che la parte non possiede.

Se la parte, infatti, in quanto parte, non esiste, può tuttavia esistere l'illusione di essa; nella creazione artistica, in quanto creazione lucida e consapevole, questo non accade e la dimensione autentica dell'«atto» creativo emerge in tutta la sua forza e nella piena padronanza del sé umano, come già sostenuto da Pirandello ne *L'azione parlata* (1899), dove si legge che «in ogni nostro atto è sempre tutto l'essere: quello che si manifesta è soltanto in relazione con un altro atto immediato o che appare immediato» e che «nello stesso tempo, però, si riferisce alla totalità del nostro essere; è insomma come la faccia d'un poliedro che combaci con la faccia rispettiva d'un altro, pur non escludendo le altre facce che guardano per ogni verso».[77] Dato che nessun essere desidera la morte, una volta che attraverso l'uomo il personaggio è diventato cosciente di essa, la sua prima richiesta e del suo mondo sarà quella di non morire, ossia di partecipare alla sola creazione che può salvarlo dalla fine, quella artistica, e di abbattere così il tempo restando nel «flusso».

[77] Luigi Pirandello, *L'azione parlata*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 451.

1.5. *Per un'ermeneutica simbolica dell'opera pirandelliana: primi aspetti teorici*

Le singole immagini componenti la creazione artistica nella sua totalità sarebbero da considerarsi, pertanto, come dei simboli, come delle esplicitazioni materiate, «trasparenti», di una realtà che, in fondo, non è materia, ma «spirito». Queste immagini particolari, essendo prodotto della «vita» stessa, non sono realtà immobili, passibili di subire una cessazione della «vita»; sono immagini «viventi», continuamente capaci di sovraccaricarsi di senso e di dare adito a nuovi sentimenti, ossia a nuove rivelazioni del «flusso». La caratteristica peculiare di queste immagini-simbolo pare risiedere proprio nel fatto che, a ogni nuovo sguardo, ossia a ogni nuova sollecitazione da parte di una «scintilla prometèa» e di un'«anima» umana, esse si ravvivano, riattivando quel circolo ermeneutico, potenzialmente infinito, che ne impedisce la morte.[78]

A proposito de *Il vecchio* di Ugo Ojetti, Pirandello avvertiva, su «Ariel» il 27 febbraio 1898, che «l'astrazione di un'idea comune da un comune sentimento è opera dell'intelligenza», «di sintesi», che può avere «valore […] generale, finché l'accordo dei sentimenti, da cui l'intelligenza l'ha tratta, è stabile e completo»; una volta che «l'accordo viene a mancare», continuava, «l'astrazione perde il suo valore e non può più vivere», «vive», invece «la parola che ne è il simbolo, ma il suo valore si modifica a seconda del vario determinarsi dell'accordo dei sentimenti»: «la parola, che prima era segno di un'entità reale, divenuta simbolo di un'astrazione, vive come idea comune, di cui ognuno può avere più o meno un particolar sentimento».[79] Per le pratiche artistiche e per i prodotti dell'arte è da riprendersi forse lo stesso discorso che Pirandello fa sulle parole: le «parole» e l'«idea» non sono, inizialmente, che la «forma», particolare, acquisita da un determinato «sentimento», attraverso la quale quest'ultimo diviene intellegibile e condivisibile, non perché condivisa sia la «forma», quanto perché condiviso è il «sentimento» che ne costituisce la «vita» interiore.[80] L'arte, come la parola, una volta riuscita in un prodotto artistico, si

[78] Per quanto questo principio possa apparire una banalità, le sue implicazioni sono durevoli e fondanti nell'opera pirandelliana: si pensi già soltanto alla ricerca di un autore da parte dei *Sei personaggi*, caso notissimo della applicazione artistica di questa visione insieme, invero, ad altri esempi meno noti, come quello del dottor Fileno de *La tragedia di un personaggio* (1911), dove il circolo di rilettura di sé da parte dell'altro diventa il processo connotante la vita intera del personaggio. La continua rivitalizzazione dell'opera d'arte attraverso la lettura, pertanto, in Pirandello, può essere forse considerata non come una caratteristica propria all'arte in quanto arte, ma all'arte in quanto prodotto del flusso, quindi compresa all'interno dell'impalcatura estetica generale.

[79] Luigi Pirandello, *«Il vecchio». Romanzo di Ugo Ojetti*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 267.

[80] È evidente l'apporto, diretto o indiretto, nella formulazione di questo concetto, delle teorie romantiche sulla generazione naturale dal sentimento comune popolare della conoscenza mitica e tradizionale, come pure l'influsso della tradizione che, partendo da G. Vico e J. Dubos, trova il suo centro di sviluppo moderno in Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung*

reifica, diventa cioè una realtà, insieme alle altre, appartenente al mondo entico, «vive», quindi, contemporaneamente nella «realtà» spirituale del «sentimento» e in quella fenomenica della manifestazione, con tutti i suoi correlati d'idee e parole, ovvero delle vesti esteriori e simboliche che la rendono percepibile.

Tuttavia, la nascita della parola simbolica è lasciata, in qualche modo, al caso: essa è il prodotto di un «accordo», necessariamente provvisorio, dei «sentimenti» comuni che la generano; l'artista, invece, ha la facoltà di creare intenzionalmente quell'«accordo», quindi di renderlo stabile e durevole fonte di un «sentimento» passibile di ripetizione (se non sempre nello stesso modo, comunque almeno in maniera affine): dire questo significa parlare del prodotto artistico come di una pista preparata dall'autore, pista in cui la geminazione del «sentimento» nel lettore è indirizzata dalla «volontà» dell'autore stesso. I simboli, attraverso i quali si costruisce l'opera d'arte, essendo voluti nell'ottica di una costruzione generale, hanno, infatti, una leggibilità limitata, ma non per questo fissa e non per questo meno «vera».[81]

È, programmaticamente, l'intreccio dei simboli presenti all'interno di un'opera d'arte, infatti, a guidarne la leggibilità: nonostante ogni simbolo possa di per sé essere letto in più modi, ognuno di essi limita il *range* dei suoi possibili significati, affinché l'«organismo» funzioni e perdurino la trasparenza e la vita dell'insieme. La lettura e l'ermeneutica intrecciate di questi simboli devono permettere al lettore

der Sprache, Berlino, 1772: è impossibile al momento dire perché accade, ma la teoria del linguaggio espressa in questo passo e altrove da Pirandello sembra coincidere perfettamente con quella herderiana. Per un inquadramento della storia intellettuale che porta alla formulazione di Herder cfr. almeno, Giovanni Filoramo, *Religione e ragione tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Bari, 1985, nel quale è illustrata una linea di pensiero dove anche Pirandello avrebbe potuto inserirsi.

[81] A proposito di questo cfr. Dominique Budor, *Scrivere ovvero nascere a sé stesso. Saggio su Luigi Pirandello*, Serra, Pisa-Roma, 2022, p. 93: «Il discorso del *raissonneur*, identificabile come specificità pirandelliana, quasi da idioletto, echeggia da commedia in commedia e si imprime nella memoria del pubblico: crea un'intertestualità intrapirandelliana che seduce o irrita, ma che in ogni caso impone nuovi parametri di concezione della vita e inedite percezioni dello spettacolo. La figura del *raissonneur* corrisponde difatti a una particolare tensione fàtica di Pirandello: l'indirizzo al destinatario è più efficace quando, sparita la mediazione del soggetto narrativo, il discorso viene udito in diretta. L'ottica straniante costringe il destinatario a rifiutare le percezioni consuete e a rendersi disponibile all'inedito. L'eccesso retorico produce una saturazione del significato manifesto e rinvia all'elaborazione di un significato latente, nascosto, forse non totalmente contenibile nei limiti delle parole. Non è tuttavia l'apertura di una totale libertà interpretativa giacché il personaggio esprime pubblicamente il desiderio, anzi la volontà dell'autore che il suo messaggio sia capito come lui lo intende, non tanto nella letterarietà del detto quanto negli intenti del potente non detto». Quanto afferma D. Budor per il teatro vale anche per il resto della produzione, perché è inscritto nell'estetica, programmaticamente: la tensione dispersiva del discorso scenico pirandelliano prelude, permette e annuncia l'esistenza di un messaggio ulteriore (di un mono-messaggio), egualmente tensivo (e sotteso), ma che deve essere svelato piuttosto che interpretato dal fruitore.

il recupero del «sentimento» germinale, di quel preciso movimento che ha dato il via alla creazione narrativa. Recuperato, o meglio ri-attinto, dal flusso, quel «sentimento» specifico, sarà possibile, per il lettore, rintracciare nuovamente quella che Pirandello chiama, riprendendo Kant, «idea-madre» di un'opera d'arte, quindi il correlato formale – simbolico – di quel determinato «sentimento» e non d'altri.

In questo senso l'artista riproduce un meccanismo poietico che è generalmente umano, ma lo utilizza al fine di creare un «mondo» perfetto e in qualche modo chiuso in sé stesso, che non incappa nel depotenziamento di significato in cui incappano, invece, la «parola» o l'«idea» comuni; la «forma» viene resa «migliore», viene eternizzata, ma non nella sua esteriorità, quanto nella sua interiorità significante. Così, per necessità ontologica, la «morte» stessa è trascesa: se la «parola» rischia di perdere (e necessariamente perde) il suo «sentimento» originario e, per tornare «viva», ha bisogno di un nuovo «accordo comune», di un nuovo «sentimento» condiviso, l'opera d'arte, in quanto «organismo», ha, potenzialmente, la facoltà di non svuotarsi e di non morire. Pirandello spiega questa fenomenologia della creazione, impiantata sul «sentimento» originario, ma non limitata a questo:

> Al complesso delle immagini organate nella concezione artistica dovrà rispondere perciò un complesso di movimenti organati, combinati secondo gli stessi rapporti e tendenti a creare un'apparenza che, senza alterare i caratteri propri dell'immagine, senz'infrangere minimamente l'armonia affatto spirituale di essa, la faccia entrare nel mondo reale. Nell'esecuzione si dovrebbero trovare tutti i caratteri della concezione.[82]

L'autore, quindi, crea un meccanismo generale, il cui funzionamento si installa sulla relazione tra le parti, ma non ordinariamente come semplice funzionalità strutturale della narrazione, quando piuttosto, appunto, come ricreazione di un'«idea» che è nata «organica» e che è composta da singole «immagini» in mutua corrispondenza tra di loro.

Se queste «immagini» sono necessariamente anche dei «simboli», per la loro ingenita natura «*ulteriore*», e se tutto il «complesso» costituito da queste «immagini» particolari deve funzionare come totalità, allora, l'insieme del mondo narrato e della narrazione dovranno essere simbolici, manifestati «senz'infrangere minimamente l'armonia affatto spirituale» (in senso pirandelliano, quindi fluidica) della «concezione». Pirandello parla dell'opera d'arte come di un mondo «vivente» e «vivente» nella sua «idealità essenziale», quindi di un mondo dove non può sussistere nessun elemento allotero a quello «voluto» attraverso la «fantasia» per accordo dei singoli sentimenti particolari: per questa ragione nella prima opera pirandelliana

[82] Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, cit., p. 643.

non ci saranno, teoricamente, dettagli simbolicamente vuoti, ovvero sia dettagli scenici o narrativi che non abbiano una loro spiegazione simbolica nell'insieme simbolico dell'opera narrata. Il prodotto artistico che ne deriva consiste quindi, in ultimo, in una manifestazione della potenzialità congenita all'individuo creatore, che, ripetendo i processi creazionistici del flusso sovraindividuale, conclude una dimensione del «flusso» stesso nei suoi personaggi: i personaggi a loro volta collaborano alla creazione di un micro-«mondo» e lo abitano, «simboli», essi per primi, di un particolare «sentimento» generatore. Sono i personaggi, infatti, che, entrando in relazione tra di loro, permettono la nascita complessiva dell'opera e la manifestazione del «sentimento», senza mai provocare una rottura dell'insieme, ma manifestando la complessità organica dell'«idea-madre».[83] L'operazione ermeneutica, quando si affaccia all'opera pirandelliana, deve forse tenere conto di questa risposta monadica del testo alla lettura e considerare che, almeno nelle «riposte intenzioni dell'autore», quest'«idea-madre» può essere recuperata solo a patto che i personaggi vengano considerati come l'esplicitazione simbolica, frazionata in qualche modo, di essa: i «simboli» particolari costituiti dai personaggi sono parte di un «simbolo» più grande, di un'«idea», simbolica essa stessa, in cui essi sono stati generati e nella quale sono autonomamente cresciuti. Anche in questa sede, la distinzione canonica dell'io e del tu, dell'autore e del suo personaggio, viene abolita: il personaggio è presentato come co-creatore dell'opera stessa e l'autore come una sorta di spazio vuoto che ne ospita la genesi. Questa genesi, accadendo nell'autore, è, ancora una volta, un reindirizzamento delle stesse capacità creative che si son viste attive nell'uomo comune: l'uomo si auto-fraziona, dissezionandosi continuamente e parcellizzando la sua porzione di «flusso»; il «sentimento» generale da cui nasce l'opera d'arte corrisponde, invece, a un disvelamento dell'«anima» dell'autore, che, nell'atto della creazione, si parcellizza in sentimenti particolari, ma poi si ricompone, per forza «spontanea» di quei «sentimenti» e all'interno di un «mondo» ormai a parte.

Questo «prodigio», scrive Pirandello ne *L'azione parlata*, apparsa su «Il Marzocco», il 7 maggio 1899,

> può avvenire a un solo patto: che si trovi cioè la parola che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può esser che quella, propria a quel dato personaggio in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non s'inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa

[83] Questa affermazione non entra in contraddizione con la riconosciuta «polifonia» dell'opera pirandelliana (Cfr. Davide Savio, *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Interlinea, Novara, 2013, pp. 15-50), ma ne svela, potenzialmente, un altro significativo e caratteristico modo di esplicitazione attraverso il correlato teorico del «doppio».

> si vuole. […] E nessuno pensa o vuol pensare, che dovrebbe farsi proprio al contrario; che l'arte è la vita e non un ragionamento; che partire da un'idea astratta o suggerita da un fatto o da una considerazione più o meno filosofica, e poi dedurne, mediante il freddo ragionamento e lo studio, le immagini che possano servir da simbolo, è la morte stessa dell'arte. Non il dramma fa le persone; ma queste il dramma. E prima d'ogni altro dunque bisogna aver le persone: vive, libere, operanti. Con esse e in esse nascerà l'idea del dramma, il primo germe dove staran racchiusi il destino e la forma: ché in ogni germe già freme l'essere vivente, e nella ghianda c'è la quercia con tutti i suoi rami.[84]

La parcellizzazione del sé si produrrebbe invero proprio a partire dalla creazione dei personaggi, i quali rappresentano le entità minime in azione per la fondazione dell'opera d'arte: «prima d'ogni altro dunque bisogna aver le persone: vive, libere, operanti». Il primo passo, quindi, della «concezione» è il personaggio, in cui si riproduce il «sentimento» particolare, parcellizzazione a sua volta del «flusso»: il personaggio, «simbolo» di un «sentimento», è, come quest'ultimo, «autonomo» e, in quanto «autonomo», capace di disporre a proprio piacimento della «vita» che l'autore gli presta.

L'«idea del dramma» gemina naturalmente da queste presenze, essendo l'«idea» già una «forma», dove sono contenute in «germe» le funzioni effettive della storia, ossia il «destino e la forma». Ove per «destino» s'intenda la trama e per «forma» l'aspetto stilistico dell'opera, si dovrà forse ammettere che l'una e l'altra fungono da esplicitazioni simboliche dell'«idea», a sua volta simbolo di un personaggio, che è, a sua volta ancora, aspetto e natura del «sentimento». Tutta la riflessione estetica, pertanto, non solo sembra implicare che l'opera d'arte sia sempre eminentemente simbolica nei suoi aspetti particolari, ma prevedere che un'«idea»-madre, altrettanto simbolica, possa essere sempre rintracciata all'interno dell'opera singola. Ciò non comporta che l'«idea» sia manifesta, cioè direttamente palese; al contrario, essa è perlopiù celata sotto l'«apparenza» dei personaggi e della storia e non immediatamente ravvisabile nella sua organicità concettuale: se lo fosse, dal simbolo si passerebbe al «simbolismo» e il simbolo in sé tornerebbe inautentico.[85] È sempre e solo, quindi, l'indagine dei «rami» (degli aspetti particolari dell'opera e dei dettagli) che permetterebbe di ritrovare un'idea generale nel fusto e un sentimento nella radice, purché si tenga a mente che nessun dettaglio può contraddire l'altro o rimanere inspiegato alla luce dell'«idea». Il solo meccanismo che può permettere un'ermeneutica delle prime opere pirandelliane pare essere questo di non contraddizione simbolica, di una «logica» e di una «legge» artistiche che, pur non essendo

[84] Luigi Pirandello, *L'azione parlata*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 448.

[85] Come Pirandello afferma già a partire dal citato articolo sul *Neo-idealismo* risalente addirittura al 1896, o ancora ne *Gli occhiali* del 1897, o in *Sincerità* del 1898.

quelle della razionalità, esistono come formazioni coerenti. È lo stesso Pirandello a fornire le coordinate per un'indagine di questo tipo, simbolica, da svolgersi sulla sua produzione, quando parla dell'arte di Alberto Cantoni nell'articolo *Un critico fantastico*. Trattando di Domenichina, protagonista del romanzo *Scaricalasino* e di Paola, protagonista di *Pietro e Paola al seguito di bei tipi*, Pirandello afferma che, «nelle riposte intenzioni dello scrittore», la prima rappresenta la «Musa comica», la seconda la «Musa dell'arte narrativa» e si chiede e risponde «sono dunque due simboli? No. Son due persone vive e vere»

> E voi, leggendo i due libri, non v'accorgerete della parte che esse, nella riposta intenzione dello scrittore, vi debbono rappresentare. Voi sapete di aver tra mano due *novelle critiche*, perché così appunto le intitola l'autore; quasi a ogni pagina vi si parla e vi si discute, là d'arte drammatica, qua d'arte narrativa; ma la discussione letteraria non mortifica mai la creazione fantastica, i personaggi che vi prendono parte; ciascuno ha la sua storia, un suo proprio corpo, di carne e d'ossa: e son rappresentati con evidenza così trasparente, con tale efficacia di tocchi, che voi li vedete vivi e spiranti innanzi a voi; perché il Cantoni, come ho detto, raccoglieva dal vero i materiali dei suoi libri, e non impersonava mai, volutamente, le sue idee; ma dal vero, dalla realtà, veduta, studiata, meditata, traeva il valore espressivo che essa, secondo lui, poteva avere. La realtà restava immagine per lui, e il sentimento ch'essa gli destava, vivificava poi l'immagine stessa e dava valore espressivo alla rappresentazione artistica ch'egli ne faceva. Il Cantoni, insomma, non pestava il fiore per cavarne l'essenza odorosa, ma il fiore lasciava intatto e vivo, e ne raccoglieva delicatamente l'alito, cioè l'idealità essenziale e significativa.[86]

Il processo di ri-proiezione interiore dell'«immagine» è un processo apparente, perché, non esistendo un confine immobile tra l'io e il tu, né una distinzione essenziale nel «flusso» tra l'autore e la cosa vista e poi narrata, ciò che l'autore percepisce come esteriore in realtà è già carico, di per sé, di quella «idealità essenziale e significativa», la quale non sostanzia la realtà per via di un processo allegorico e metaforico, ma perché l'idealità stessa è già insita nell'«immagine» nel momento della sua raffigurazione soggettiva. Il «sentimento» (e quindi l'«idea-madre»), che riempie e forma le figure dei personaggi non è quindi suscitato dall'«immagine» stessa, ma è quell'immagine: per questo motivo i personaggi di Alberto Cantoni possono essere al tempo stesso personaggi «vivi e veri» e «idee». Questa dinamica, propria alla creazione artistica del Cantoni pirandelliano e a Pirandello stesso,[87] è

[86] Luigi Pirandello, *Un critico fantastico*, cit., pp. 614-615.

[87] Cfr. Giacomo Cucugliato, *Pirandello "critico fantastico": la* poiesis *drammaturgica come attualizzazione di una legge cosmica in una novella giovanile*, in «Esperienze letterarie», XLIV, 4, 2019, pp. 101-118.

resa possibile dall'assenza nell'io autoriale di categorie distinguenti ed è, pertanto, una conseguenza della percezione del «flusso» e quindi dell'«oltre» da parte dell'autore: ciò permette di tornare a considerare l'opera d'arte pirandelliana, anche da questo punto vista, una *Symbolik* della dimensione metafisica. Se, infatti, nell'io autoriale fosse attivo il principio di non-contraddizione sarebbe, nuovamente, l'immagine il primo stimolo della creazione e il procedimento descritto da Pirandello sarebbe inverso rispetto a quello che egli enuncia: l'«immagine», in questo caso, susciterebbe un «sentimento», il quale modificherebbe, poi, *a posteriori*, l'«immagine» stessa per rivestirla dell'«idea». Ci si ritroverebbe quindi, ancora, di fronte a quel processo posticcio che Pirandello definisce «la morte stessa dell'arte», ossia l'incancrenirsi di questa in una «forma» affibbiata di riflesso al «sentimento».

Nel caso in cui, invece, i «materiali» dei «libri» siano tratti dal «vero, dalla realtà, veduta, studiata, meditata», l'autore non ha necessità di aggiungere un significato all'«immagine»: quell'«immagine», «vivente» nel mondo entico condiviso, «vive», contemporaneamente, anche «oltre» il mondo entico, nel flusso, quindi nell'io e, per questo, si manifesta all'autore già nella sua «forma» soggettivizzata, carica di tutti quei contenuti che, solo «apparentemente», essa «di per sé» non possiede. Questo permette all'immagine la «vita» di «personaggio», ossia le dà la possibilità di svilupparsi per quello che essa già di per sé è, sulla base di quello che, senza contraddizione, essa racchiude nel momento in cui lo sguardo autoriale le si rivolge.

La «vita» interiore dell'immagine, ovvero la «vita» che essa continua a svolgere nell'intimo dell'artista, non è una «vita» diversa da quella che essa svolgeva prima che l'autore le rivolgesse il suo sguardo; al contrario, è l'attività osservante stessa dell'autore a permetterle di continuare a sussistere come «immagine», mettendole a disposizione le facoltà umane, eternizzanti, che solo la vista possiede. Non l'autore, pertanto, spoglia l'«immagine» della sua «realtà», ma l'«immagine» spoglia sé stessa attraverso l'autore di tutto quello che per via della sua formalizzazione naturale le appartiene meno, ovvero meno la rispecchia come «idealità» interiore.

Per questi motivi forse il personaggio pirandelliano in quanto simbolo, non può mai possedere simbolicamente una realtà significante che non traspaia in quello che esso è già in quanto «immagine»: ogni suo singolo aspetto, anche quello apparentemente meno rilevante, deve possedere una significazione in linea con l'«idea-madre» che in quel personaggio ha la sua «forma» e la sua «vita». L'aspetto, persino l'aspetto esteriore del personaggio, non è mai privo di significazione simbolica, e, così come l'aspetto esteriore, anche ogni sua caratteristica mentale e attitudinale.

Se, infatti, l'opera d'arte «semplifica» e «concentra», la sua unicità, in quanto prodotto di formalizzazione e rispetto a tutti gli altri prodotti formalizzati, sarà quella di non possedere dettagli irrilevanti, di non disperdersi nella fornitura di senso come invece fa, «almeno *apparentemente*», la natura. Il personaggio pirandelliano, per questo, è concepito come possessore di una «sua storia, un suo proprio corpo, di carne e d'ossa» che «non mortifica*no* mai la creazione fantastica»:

se possiede una sua realtà «viva» e quindi una sua totalità «organica» che l'opera d'arte gli permette di esprimere, esso non potrà mai configurarsi come manchevole di una parte di quella «vita» che in lui si racchiude; essendo il personaggio una generazione «spontanea» e di «per sé voluta» com'essa «si vuole», la sua natura, esteriore e interiore, dovrà necessariamente essere completa, totale, come completa e totale è qualsiasi generazione «spontanea» di natura.

L'ermeneutica, allora, prodotta sull'opera pirandelliana, non potrà forse che partire dalla disamina di queste particolarità (le uniche visibili) e rintracciare l'«idea-madre» sulla base di una loro rispondenza organica; solo dopo, intrecciando i dati forniti dai dettagli di questi personaggi, si potrà dedurre una «idealità» generale che non dia senso ai dettagli stessi, ma che, al contrario, sia l'insieme delle significazioni che di per sé stessi essi possiedono.

Un'ermeneutica di questo tipo, continuando a seguire le direttive fornite dall'esposizione estetica di Pirandello, dovrà svolgersi per livelli, in maniera quasi gerarchica, tenendo fede alla fenomenologia con cui si realizza la creazione artistica. Se, come l'autore scrive ne *L'azione parlata*, «non il dramma fa le persone; ma queste il dramma» e «prima d'ogni altro dunque bisogna aver le persone: vive, libere, operanti», l'operazione interpretativa dovrà partire non dal tentativo di rintracciare la generica «idea» di un «sentimento», invisibile se scisso dalla sua «forma», ma dall'esame del «personaggio» in cui questo «sentimento» s'incarna.

La proposta teorica pirandelliana pone allora forse, fin dagli esordi, al centro questa figura, non perché se ne imposti *a priori* il valore strutturalmente focale nella macchina narrativa, quanto perché, sulla scorta del valore estetico del «sentimento», essa ha forza fondativa della creazione artistica, più che organizzativa delle vicende narrate. L'estetica pirandelliana lascia indurre che al personaggio sia delegato un ruolo quasi autoriale (e aurorale) di geminazione dell'opera d'arte, in cui a esso non viene delegata la funzione di fulcro nella strutturazione della trama, ma quella di centro creatore.

Se la prima fondazione dell'opera d'arte «accade» come «evento» sentimentale e se questo evento si specifica immediatamente in una «forma», bisogna allora dedurne che la forma in questione, essenza visibile, deve essere qualcosa all'interno dell'opera, deve essere rintracciabile in essa come «fatto» dato. *L'azione parlata* esplicita questo concetto ponendo «le persone» come prima fattualità indiscussa dell'opera e spiegando che è la loro azione «liber*a*» a generare il testo: il personaggio, in quanto tale, ovvero sia in quanto fatto manifesto, è una «forma»; come «forma» artistica, esso deve rappresentare (in senso lato) una «idealità essenziale», una sostanzializzazione visibile dell'invisibile incipitario, o frangente animico dell'io autoriale. Nel momento in cui si associa il concetto di generatività del «sentimento» a questo della priorità del personaggio nella fenomenologia dell'atto creativo, si deduce che l'essenza traslata nel personaggio, nella sincrasia perfetta e assoluta di «forma» e «contenuto», è, per il fatto stesso d'essere «*essenzialità*» «esistente»,

anche mobilità e creazione di storia. Il «flusso», rappresentato dal «sentimento» vivificante il personaggio, consiste di una continua mobilità, mobilità da cui il personaggio in quanto flusso non può essere esente. La mobilità non è da leggersi effettivamente come attività e movimento, quindi come azione narrativa e gesto narrato, ma come capacità di generare «forme», ulteriori, derivate da quell'unico «sentimento» indivisibile che è il personaggio stesso: il gesto e l'azione del personaggio costituiscono solo una delle tante parti componenti l'opera e non hanno priorità rispetto al resto nella processualità ermeneutica.

Se, infatti, il personaggio è l'incarnazione assoluta e completa del «sentimento» fondante, tutti gli altri aspetti dell'opera d'arte dovranno in qualche modo derivare «spontaneamente» da lui. Il «sentimento», in quanto tale, è la «vita» dell'opera d'arte, «vita» che non può prescindere da una «forma»; questa «forma», nelle sue varie declinazioni, consiste dei singoli aspetti dell'opera stessa e in tutte, quindi, le sue formazioni particolari, ma il «sentimento», come motore generante, resta, comunque, il personaggio, personaggio che, per conseguenza, è egli stesso possessore della genitorialità di tutte le altre «forme» artistiche costituenti l'opera. Ogni singolo aspetto di essa (dai personaggi non protagonisti, allo spazio, al tempo, al lessico utilizzato) deve necessariamente fare riferimento, in maniera più o meno diretta, al personaggio principale, custode e fautore del «sentimento» e dell'«idea».

Il processo di generazione dell'opera, una volta che il personaggio sia stato concepito, passa dall'autore a quest'ultimo, la cui essenzialità, perché tale, diventa essenzialità formativa. L'opera, in questo modo, dal punto di vista teorico, «vive», nel senso che si presenta come generazione vivente di una «forma» perfetta, quindi mobile e trasparente, che, appunto vivendo, esplica la sua perfezione fluidica.

La prassi ermeneutica che deriva da questo atteggiamento autoriale consisterà, pertanto, nel ricondurre, simbolicamente, i dettagli della trama e delle sceneggiature direttamente al protagonista, onde renderli evidenti nella loro significazione e, appunto, trasparenti: occorrerà lasciare, pertanto, che sia il protagonista, la sua fisionomia spirituale e fisica, a rendere significazione al resto della struttura narrativa e, onde ricostruire l'«idea-madre», sarà necessario ricomporre gli stessi dettagli in un'ottica organica con le significazioni emananti direttamente dalla figura del protagonista.

In questo senso anche il tempo e lo spazio non sono esenti dalla stessa simbolicità a cui vanno incontro gli altri aspetti del mondo narrato. Se anche le due funzioni capitali del tempo e dello spazio sono emanazioni significative del personaggio protagonista, da esse non ci si potrà aspettare la linearità propria alle categorie prime equivalenti nella «realtà comune», ma, al contrario per esse si potrà immaginare una deformazione congruente alle necessità espressive del personaggio autore. Si ritorna, così, ai cardini concettuali dai quali si è partiti per concludere dicendo che attraverso questo meccanismo circolare, il «sentimento» mantiene fluida l'opera al punto da investire e decostruire la stabilità meccanica

stessa di funzioni e finzioni incipitarie come quelle del tempo e dello spazio: fin nei suoi cardini ontologici, attraverso il personaggio, l'opera d'arte si denunzia opera del «flusso» e dell'«Essere» e così l'«oltre», simbolicamente, si manifesta, finanche nella struttura della storia.

Quando si parla di simbolicità dell'opera d'arte pirandelliana, pertanto, non si dovrà fare riferimento al senso comune del termine simbolo, ma all'idea per cui simbolico è il corpo, la materia, che trasparentemente, fin nelle sue strutture spaziali e temporali, rivela una dimensione immateriale o «oltre».

1.6. *Le possibili matrici concettuali dell'oltre pirandelliano: lo sconfinamento teorico tra il flusso e la forma*

È evidente che associare il concetto di «oltre» direttamente a quelli di «flusso» e di «vita universale» e indirettamente a quello di «natura» riconduce la riflessione alle proposte critiche avanzate già da Andersson,[88] almeno per quanto riguarda la definizione teorica pirandelliana presentata nelle ultime pagine dell'*Umorismo* e negli interventi che poi, perlopiù, confluiranno in *Arte e scienza*.[89] La matrice seaillesiana evidenziata da Andersson in *Arte e teoria* rimane quindi, per quanto riguarda questo aspetto dell'«oltre», certamente ancora la più fondata filologicamente e quella meno necessitante di revisione critica. L'apporto di Bergson e di Séailles, insieme a quello di Leopardi,[90] conclude e fornisce le coordinate più adatte per comprendere, contrastivamente o meno rispetto alle sue fonti, l'impostazione poetica pirandelliana sulla dimensione manifestativa dell'«oltre», ovverosia sul momento in cui ciò che è al di là rientra, come funzione dell'arte e per mezzo di questa, nel mondo sensibile. Riprendendo una impostazione del problema tipicamente romantica – che appartiene, in parte, alle già citate matrici teoriche –, la messa in pratica artistica pirandelliana, con tutti i suoi correlati teorici, si realizza, come si è visto, *naturaliter*, così ripetendo e perfezionando l'opera «spontanea» della natura.[91]

[88] Gosta Andersson, *Arte e teoria: studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, cit.

[89] Il testo di Andersson, per quanto ancora oggi di importanza focale per gli studi sull'estetica pirandelliana, fu composto perlopiù sulla base di documenti, articoli, saggi, costituenti il *corpus* del notissimo Luigi Pirandello, *Saggi, poesie e scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti Mondadori, Milano, 1960, quindi prima che venisse alla luce la mole di materiale edita nelle varie sedi in parte già citate.

[90] Beatrice Stasi, *Apologie della letteratura*, cit., pp. 133-264.

[91] Il concetto di naturalità spontanea dell'opera e della genesi artistiche rimanda alle formulazioni goethiane del *Viaggio in Italia* e, specialmente, all'impostazione poietico-biologica dell'arte come insieme di processi manifestativi organici. Tuttavia, per quanto la definizione teorica sia goethiana e a Goethe certamente dovuta la sua più larga diffusione, si tratta di un concetto lar-

Il *topos* dell'opera d'arte come opera di natura ha, quindi, per Pirandello radici estetiche così profonde e ragionate che non può essere inteso esclusivamente nella sua fisionomia topica, appunto: all'interno della produzione saggistica pirandelliana, infatti, così come all'interno di quella narrativa – si pensi già soltanto ai casi emblematici della novella giovanile *Sole e ombra* (1896) e al romanzo maturo *Uno, nessuno, centomila* (1926) –, la natura non riveste un ruolo in nessun senso marginale, ma si presenta variamente come elemento chiarificatore con funzioni diverse, e purtuttavia sempre accomunate da una tensione liberatrice, capace di agire in maniera catartica come sul personaggio, così sull'*impasse* di un nodo cardine dell'estetica.[92] La presenza non randomica, non quantitativamente esigua, ma qualitativamente differenziata, della natura (o dell'elemento naturale)[93] come *quid* ora artisticamente o moralmente esemplare, ora rivivificante e liberatorio, per tutto l'arco della produzione di Pirandello, lascia supporre che in essa risieda un'immagine chiave meritevole di essere approfondita e valutata nella sua variegata complessità.[94]

gamente diffuso presso un certo romanticismo tedesco. Cfr. Giampiero Moretti, *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Morcelliana, Brescia, 1994 e Id., *Hestia. Interpretazione del romanticismo tedesco*, Inua, Roma, 1988. Cfr. anche Paolo D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna, 2006 e Luciano Zagari, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Il Mulino, Bologna, 1985.

[92] Cfr. Angelo Raffaele Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, Salerno, Roma, 2008, pp. 171-175 e pp. 241-245 e Id., *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Salerno, Roma, pp. 279-286.

[93] La natura non interviene solo come paesaggio, entità panicamente cosmica, ossia come elemento senza contorni e indefinito, ma anche, spesso, come un *quid* naturale ben specificato: sia il mare, un albero, il vento, la luna. In questo senso l'elenco sarebbe pressocché interminabile. Emblematico in questo senso è lo sviluppo narrativo e concettuale di *Fuoco alla paglia*, novella del 1905.

[94] Come già Beatrice Alfonzetti, *Il cosmo*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, *Atti del convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001*, a cura di Gianvito Resta, Salerno, Roma, 2002, pp. 2-30. La disquisizione sul reimpiego pirandelliano del concetto di natura e l'analisi dell'importanza di questo concetto nella riflessione estetica dell'autore richiederebbero riferimenti ulteriori, ad autori e correnti altri rispetto a quelli che si prenderanno qui in esame; uno studio organico e coerente sul concetto di natura in Pirandello dovrebbe, oltre a fonti romantiche e tardo-romantiche note e meno note, interrogare, di certo, almeno, Giordano Bruno e Jacob Böhme e riferirsi agli autori della classicità greca e latina che certamente Pirandello conosceva più che bene (in quest'ultimo senso è intervenuto Franco Zangrilli, *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Cadmo, Fiesole, 1995); non meno rilevante sarebbe la conoscenza pirandelliana degli autori del nostro Rinascimento, per cui egli dimostrava, giovanissimo, una passione a tratti smaniosa. Ci si riserva di intervenire in questo senso in altra sede, perché portare avanti uno studio del genere in questo lavoro implicherebbe abbandonare la via maestra su cui si è scelto di incamminarsi: qui ci si limiterà a interpretare l'uso del concetto e le matrici accertate di esso nel palinsesto metafisico di riferimento.

Lo si precisa perché il fatto che la natura, più o meno generalmente e genericamente intesa, sia stata il nodo cardine, concettuale e pratico, di molte tra le più riuscite esperienze romantiche e tardoromantiche, può avere indotto a una analisi superficiale dell'azione della stessa all'interno della produzione di Pirandello; può avere provocato, insomma, l'idea critica, non del tutto illegittima, di un travaso poco attento e soggettivizzato da parte dell'autore (e quindi della relativa messa in pratica) di teorizzazioni altrui sul *quid* essenzialmente naturale dell'arte e sulla capacità panicamente dis-soggettivizzante del paesaggio naturale. Indubbiamente la teoresi assunta in proposito dalle concettualizzazioni di autori compulsati da Pirandello – Goethe e Vico[95] primi tra tutti e forse anche in maniera non marginale attraverso l'indotto di Capuana o di un certo romanticismo inglese,[96] oltre che tedesco – costituì la base fondamentale della concezione pirandelliana di «natura»; tuttavia, se l'assenza, perlopiù, di citazioni dirette rende complesso rintracciare e confermare le fonti pirandelliane di queste visioni teoriche, dall'altra ne lascia supporre un uso ragionato e libero come fu quello pirandelliano dell'egualmente poco citato esplicitamente, eppure latamente utilizzato, Séailles.

L'impiego pirandelliano del concetto di natura, in sede di teorizzazione poetica, rimanda a una visione processuale del fatto naturale, astratto dalle sue specifiche formalizzazioni (la natura in sé, quindi, più che la cosa naturale), e guarda alla natura nel suo aspetto genetico e generativo, traendone deduzioni sulla prassi artistica. Agisce in questa direzione, e non in altre, pare, il contributo apportato alla riflessione pirandelliana da Séailles nella definitiva formulazione teorica dell'*Umorismo* e di *Arte e scienza*. La lettura di Séailles, infatti, non va intesa forse come realmente fondante delle teorizzazioni poetiche sulla natura di Pirandello, ma come elemento formalizzante, capace di ultimare in maniera coerente una fisionomia che la natura aveva già prima preso all'interno della riflessione pirandelliana.[97] Più esatto, pertanto, sarebbe dire forse che Pirandello usa Séailles per sviluppare in chiave estetica vedute che gli sono proprie almeno a partire dalla

[95] Cfr. Valeria Giannetti, «*Versare l'anima nella notte». Echi vichiani nei* Giganti della montagna *di Luigi Pirandello*, in «Revue des Études Italiennes», 65, 1-4/2019, pp. 107-130.

[96] Per quanto problematico possa essere il rapporto di Pirandello con la lingua inglese e di conseguenza con la letteratura in lingua inglese, egli cita più volte nella produzione saggistica autori anglofoni e dà prova di conoscerli a tal punto bene che un lavoro approfondito sul tema di questi rapporti è forse ormai imprescindibile.

[97] Gli esempi sarebbero innumerevoli: ne «*Il vecchio». Romanzo di Ugo Ojetti*, apparso in «Ariel», nel 1898, già Pirandello parla di opera d'arte «*nata*», in opposizione a un «lavoro *fatto*», ponendo la differenza tra i due proprio nel «particolar sentimento» e nella «natura» del poeta; ma prima ancora, sempre in «Ariel» e sempre nel 1898, stavolta ne *Il mestiere della critica*, parlava negativamente di coloro che sono «incapaci ad attingere ispirazione dalla Natura e dalla vita»; egualmente due anni prima, in un riferimento a Goethe, contenuto nell'intervento *Da uno studio all'altro*, apparso il 27 febbraio 1896 su «La Critica», Pirandello affermava «Gli antichi, diceva il Goethe, non avevan

incipitaria lettura di Goethe e delle *Conversazioni* di Eckermann[98] e dal proficuo confronto con Leopardi, la conoscenza dei quali fu certamente precedente a quella di Séailles.[99] Non irrilevante, in questo senso, risulta per giunta il fatto, su cui si avrà modo di tornare, che queste formulazioni sembrano intervenire su un retroterra fecondo, denunciato dalle lettere giovanili, di una prossimità emotiva del Pirandello studente a Palermo e poi ancora a Bonn, con il paesaggio naturale, poi concettualizzata esteticamente.

Andersson sostiene che la prima traccia documentabile del pensiero di Séailles nella produzione saggistica pirandelliana risalga al 1899, ne *L'azione parlata,* dove, nonostante la fonte non venga mai direttamente citata, numerosi ne risultano i prestiti e le traduzioni quasi letterali: il critico insiste nel riconoscere all'interno del dettato pirandelliano un'«affermazione sebbene assai generica della necessità, nell'arte, di una creazione immediata e spontanea, tante volte espressamente richiesta nell'estetica di Séailles»; la paternità seaillesiana di questa dichiarazione si lascia individuare nell'accusa rivolta da Pirandello a D'Annunzio di produrre un'arte non «sincera», perché, come scrive Séailles, «l'art n'est pas raissonnement, il est la vie» e, come scrive Pirandello, «l'arte è la vita e non un ragionamento».[100] Assieme alla traduzione dell'enunciazione seaillesiana «l'œuvre est contenue dans l'émotion première, qui l'annonce, comme dans le germe déjà frémit l'être vivant, déjà sont enveloppées et sa forme et sa destinées. Le chêne, aux ramures robustes, tient d'abord dans le gland» (che diventa, nell'articolo pirandelliano, «non il dramma fa le persone, ma queste il dramma. E prima d'ogni altro dunque bisogna aver le persone: vive, libere, operanti. Con esse e in esse nascerà l'idea del dramma,

solo grandi idee, ne avevan pure l'immagine spontanea […] l'opera d'arte oggi non nasce più, per così dire, ma vien fatta».

[98] Di cui egli stesso tratta, recensendole, in *Goethe ed Eckermann*, apparso in «Rassegna settimanale universale» il 2 febbraio 1896, ora in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., pp. 333-336. I rapporti con Goethe sono stati anche rapidamente trattati da Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, cit., pp. 86-88. Cfr. a questo proposito Ivan Pupo, *Pirandello e il demone del teatro. Dai* Sei personaggi *ai* Giganti della montagna, Carocci, Roma, 2024, pp. 27-47. Anche se la questione andrebbe più ampiamente indagata, è certo che Pirandello abbia letto la prima traduzione italiana della biografia goethiana edita con il titolo *Poesia e verità* nel 1884.

[99] Sulle letture pirandelliane negli anni della formazione palermitana e bonnese cfr. Francesco Nicolosi, *Primo tempo. Luigi Pirandello: dalla poesia alla narrativa*, Edizioni dell'Ateneo&Bizzarri, Roma, 1978; Renata Marsili Antonetti, *Gli esordi letterari e il tirocinio artistico del giovane Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», 8, 2014, pp. 19-25; Monica Venturini, *Tra le righe. Lettere e libri del giovane Pirandello*, in «Pirandelliana», 8, 2014, pp. 57-67; Ead., *«E leggo e studio». Nel mondo di carta del giovane Pirandello*, in «Oblio», V, 17, 2015, pp. 77-86; Annamaria Andreoli, *La formazione, le letture, i primi capolavori (1890-1904)*, in *Pirandello* (a cura di Beatrice Alfonzetti e Valentina Gallo), Carocci, Roma, 2024, pp. 39-54; Maria Collevecchio, *Luigi Pirandello a Palermo. La formazione e gli esordi*, Bulzoni, Roma, 2024.

[100] Luigi Pirandello, *L'azione parlata*, cit., p. 448.

il primo germe dove staran racchiusi il destino e la forma; ché in ogni germe già freme l'essere vivente, e nella ghianda c'è la quercia con tutti i suoi rami»)[101], la prima citazione è solo una di quelle presenti nell'articolo de «Il Marzocco», ma è molto rilevante.

All'interno del palinsesto teorico che si è cercato di delineare, infatti, l'associazione di «arte» e «vita» si è rivelata latrice, per Pirandello, di una significazione metafisica che non è presente in Séailles, almeno non negli stessi termini in cui lo è nel dettato pirandelliano: la «vita» è, per Pirandello, almeno parzialmente, relata alla dimensione del «flusso» e quindi dell'«oltre». È significativo, in questo senso, che, nella seconda citazione riportata, Pirandello sostituisca al termine «émotion première», usato da Séailles, quello di «idea» (che pure egli altrove utilizza, invece, con accezioni seaillesiane)[102], perché quel termine «émotion», così prossimo all'italiano «sentimento», avrebbe anch'esso riportato il discorso di Pirandello su un piano altro, relato non più, come invece è per il termine «idea», alla dimensione della «forma», ma a quello della «vita» e nuovamente dell'«oltre». La sostituzione di Pirandello sposta, pertanto, tutto il discorso seaillesiano su un piano di realtà già manifestata, in cui effettivamente, come significativamente dimostra l'uso invariato tra Pirandello e Séailles del termine «germe» e della metafora dell'albero, la vera arte opera come la natura. Nel saggio *Scienza e critica estetica* (1900) – che confluirà poi nell'edizione del 1908 di *Arte e scienza* –, dove Pirandello cita per la prima volta esplicitamente l'autore de *Le génie dans l'art*, si ritrova la medesima impalcatura teorica e, dunque, un affine utilizzo della fonte francese. Contrapponendosi alla ben nota visione elaborata da Lombroso in *Genio e Follia*,[103] cui Pirandello si era opposto già nel saggio *Arte e coscienza d'oggi* del 1893,[104] l'autore riprende e ritraduce il critico francese, avvalendosi del concetto di genio formulato da quest'ultimo, ma, ancora una volta, apportando significative variazioni all'originale:

> A questo proposito io mi sono spesso domandando: Ma ci vuol tanto a capire che il genio non è, fondamentalmente, né può essere una specie di malattia mentale. Il pazzo è o prigioniero entro un'idea fissa e angusta, o abbandonato a tutti gli

[101] Ivi, p. 449.

[102] Séailles utilizza il termine idea come prestito dalla dizione kantiana: emblematico è l'utilizzo della espressione «idée maîtrise» che ritorna frequentemente anche in Pirandello e che legittima quindi l'ipotesi di una derivazione indiretta da Kant.

[103] Cesare Lombroso, *Genio e follia*, Giuseppe Chiusi, Milano, 1864.

[104] «Ora che il Lasègne ha detto la gran parola: «Il genio è una malattia nervosa» e il Lombroso ha scritto un libro dal titolo *Genio e Follia*, nessuno più si fa scrupolo di penetrare con la lente del medico alienista nei domini dell'arte; e per nessuno più è una fatica scoprir le piaghe che offendono e affliggono artisti e letterati», Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, in Id. *Saggi e interventi*, cit., p. 188. Sui rapporti tra Pirandello e Lombroso, cfr. Rossella Palmieri, *Fisiologia e patologia del delinquente*, in «Pirandelliana» 8, 2014, pp. 71-80.

> eventi miserevoli di uno spirito che si disgrega e si frantuma e si perde nelle proprie idee, senza varietà e senza unità: il genio invece, è lo spirito che produce l'unità organatrice dalla diversità delle idee che vivono in lui, mediante la divinazione dei loro rapporti; lo spirito – per dirla con Séailles – che non si lega ad alcuna idea, la quale non diventi tosto principio d'un movimento vitale.[105]

Il testo di Séailles, di cui si presenta, di seguito, lo stralcio tradotto da Pirandello, straborda, indirettamente forse, di continue allusioni a una dimensione altra che il dettato pirandelliano cassa o rielabora in chiave immanentista:

> Le génie n'est pas, comme on l'a soutenu, une sorte de maladie mentale, une folie avortée ; le génie c'est la santé de l'esprit. Le fou est ou en prison dans une idée étroite, ou livré à tous les hasards d'un esprit qui sans cesse défait lui-même et se perd dans ses propres idées. Pas de variété, pas d'unité ; dans les deux cas, la vie limitée, impossible : voilà la folie. Le génie, c'est la vie elle-même ; c'est l'esprit ne s'attachant à aucune idée sans qu'elle devienne aussitôt le principe d'un mouvement vital qui lui donne toute sa valeur, en groupant autour d'elle tout ce qui la complète ou l'exprime ; c'est l'esprit dégageant de la diversité des idées confuses, par cela seul qu'elles vivent en lui, avec leurs rapports l'unité qui les ordonne.[106]

La prima significativa cassazione operata da Pirandello sull'originale francese è quell'ambiguo riferimento al genio come «santé de l'esprit», cassazione che non solo contribuisce a riportare il discorso pirandelliano sul piano della consueta immanenza, ma depriva la potenza del genio seaillesiano di ogni spiccata e particolare distinzione oltremondana o elezione. Nello stesso senso sono forse da leggersi le modificazioni operate sul testo francese da Pirandello al fine di eliminare entrambi i riferimenti alla «vie»: la «vie limitée, impossible» del folle di Séailles, scompare nel dettato pirandelliano, insieme all'associazione seaillesiana del genio alla «vie elle-même» che riprende la «santé» distintiva di cui prima. Nuovamente, quindi, la «vita» e il «flusso», e con essi tutti i correlati metafisici, non rientrano in questa fase del processo descritto con Séailles da Pirandello. Permane invece l'aggettivo «vital» associato al «mouvement», espressione tradotta letteralmente in «movimento vitale», ma come «principio» relato a un'«idea», e «idée» nel testo francese, realizzante un prodotto, quello artistico, che in quanto «vitale» non è la «vie elle-même», ma qualcosa che ne deriva. In questo senso lo spirito produce l'«unità organatrice dalla diversità delle idee che vivono in lui», ma senza con ciò, *se dégageant de la diversité*, quanto piuttosto divinando i loro «rapporti»: se per

[105] Luigi Pirandello, *Scienza e critica estetica*, in «Il Marzocco», 1° luglio 1900. Il testo fu poi incluso con modifiche e ampliamenti in *Arte e scienza*.

[106] Gabriel Séailles, *Le genie dans l'art*, Germer Baillère, Paris, 1883, pp. 174-175.

Séailles le idee si organano per forza propria essendo viventi nello spirito del genio, per Pirandello le idee, che pure sono viventi – perché sono «forma» vitale della «vita» – necessitano di un'operazione attiva da parte dello spirito creatore, operazione attiva che, essendo divinazione, non snatura il carattere di queste idee, ma al contempo, nuovamente, le rivela a sé stesse nella loro unità organica. Il confronto tra i due passi sembra dimostrare che lì dove per Séailles tutto si svolge su un piano di trascendenza per via, invero, di una non ben chiara forza inerente allo spirito geniale e alle sue idee, per Pirandello, invece, la trascendenza è data da un rapporto divinante dello spirito organatore, che, in quanto divinante, attiva sulle idee, già viventi, un'operazione osservativa, la funzione del suo sguardo, come si diceva in principio. Significativo è, in questo senso, che per Pirandello, a differenza che per Séailles, le idee non sono «confuses»: affermazione coerente, questa, se si pensa che le idee di cui parla Pirandello sono idee fatte diventare «viventi» attraverso un attecchimento generativo nell'«anima» di chi ha già subito la morte simbolica, sia esso detto genio o vero artista, e che non sono le comuni idee, quelle che per Séailles, invece, il folle e il genio sembrano condividere. L'opera organatrice che produce il fatto artistico come fatto trascendentale è quella stessa opera naturale che si svolge secondo leggi insite naturalmente nell'uomo, perché, come si è detto, è lo sguardo dell'artista che mantiene vive («viventi») le idee di cui egli si serve: la convinzione poetica in sottotraccia presente dietro queste rielaborazioni da Séailles è la stessa rintracciata nell'*Umorismo*, dove si deduceva che l'operazione visionaria operata dall'artista sulla materia fosse la continuazione e l'applicazione piena delle dinamiche insite allo svolgersi della manifestazione naturale. L'analisi svolta, pertanto, non solo sembra dimostrare che, nuovamente, il concetto di natura, relato a quello di organizzazione, interviene nell'immanenza manifestativa dell'opera e non ne è l'origine vagamente essenziale come in Séailles, ma anche che, se l'idea dell'io osservante e generante è così ben presente nel 1900 alla mente di Pirandello da permettergli di variare la sua fonte in prospettiva, allora le radici di questa idea vanno rintracciate in letture o esperienze personali precedenti alla conoscenza del critico francese.

Nella stessa direzione va la ripresa seguente, concretatasi nella traduzione pirandelliana «l'artista, in quel suo libero movimento vitale, talvolta crea leggi ch'egli stesso ignora, può tal'altra anche sacrificare la così detta logica comune a un superiore effetto d'arte», che rende il francese «le génie dans son libre jeu pose des lois que souvent il ignore […] La régularité est sacrifiée à la vie, la logique à l'effet». Oltre a rimuovere nuovamente il riferimento alla «vie», il testo di Pirandello si avvale, invece, del concetto seaillesiano di legge e creazione autoriale della legge, denunciando indirettamente la fonte e restringendone ancora il campo di utilizzo ai processi manifestativi dell'arte e dell'oltre: la legge, infatti, era uno degli altri aspetti di generazione naturale che si sono visti agire nella composizione dell'opera d'arte, anzi la prima «forma» di quella generazione. Poco dopo, infatti, così come

accadeva per l'aggettivo «vitale», nello stesso articolo Pirandello riprende la formula seaillesiana «lois de la vie» e la traduce letteralmente con «leggi della vita», leggi che l'artista «osserva per forza» e che costituiscono una «scienza non riflessa, ma istintiva», la stessa «science» che «n'est pas réfléchie, mais instinctive» di Séailles. Secondo l'impostazione del critico francese questa scienza, anche per Pirandello, si svolge attraverso due leggi, quella della «contiguità» e quella di «similazione», riproposizione esatta della «loi de contiguité» e della «loi de similarité», di cui «la prima riproduce gli stati interiori, ma non crea; la seconda crea l'ordine, è vero, scopre le analogie inattese, ravvicina le immagini in apparenza senza relazione fra di loro». Queste leggi, per Séailles, sono permesse dalla «vie intérieure des idées et des images», così come per Pirandello «suppongono la vita interiore delle idee e delle immagini», ma se per Séailles altra supposizione inovviabile al funzionamento della scienza interna all'opera è «une activité vraiment spontanée de l'esprit, qui pose avec des idées nouvelles, avec des émotions originales, toutes les images qui les expriment», per Pirandello pare che, ancora una volta, tutta quest'attività trascendente che, appunto, richiama anche le «émotions», non abbia a che fare con questa fase del processo creativo, nonostante, poco dopo, egli concordi con Séailles sul fatto che «le mystère des créations de la fantaisie, c'est le mystère de la vie», affermando che «il mistero della creazione della fantasia è il mistero stesso della vita». Il confronto rivelerebbe che lì dove per il critico francese agisce una forza soggettiva capace di trascendere le cose e ricondurle a una loro dimensione spirituale, per Pirandello, invece, tutto si crea senza la necessità di un intervento diretto da parte dell'autore, almeno nel momento in cui le leggi di cui ha parlato prima attraverso Séailles operano per sé stesse: entrambi i processi, tuttavia, conducono al medesimo risultato di un'arte che è il «mistero stesso della vita», ovvero a un'arte che, per Pirandello, agisce come la natura, pur non essendo, a differenza di quanto avviene per Séailles, la natura stessa, nel suo aspetto di prodotto manifestato. Se si volesse porre, a chiare lettere, la differenza sottile tra il dettato francese e quello pirandelliano, bisognerebbe dire che da quest'ultimo emerge un'idea di arte simile alla natura generante, mentre dal primo un'idea di arte simile alla natura generata. Questi esempi pongono un doppio risultato: il primo consiste in quanto appena detto, il secondo informa su come Pirandello utilizza Séailles, vale a dire riprendendolo anche testualmente, ma con ciò spesso modificando il senso delle sue espressioni. Questo secondo aspetto della prassi pirandelliana illumina l'appropriazione che l'autore fece di Séailles anche in seno alla composizione dei due saggi del 1908. Il concetto seaillesiano perlopiù ripreso all'interno dei due saggi è lo stesso di organicità spontanea dell'opera d'arte che si è visto variamente diluito nelle opere saggistiche precedenti, il che equivale a dire che la riflessione pur continuata sul critico e filosofo francese conduce Pirandello a non discostarsi dal primo utilizzo che esso ne fece, inducendo a dover ritenere la presenza di Séailles e la sua azione sull'opera pirandelliana sempre in

senso immanentistico. Volendo e dovendo ricollegare questa ingiunzione critica alla dimensione dell'«oltre» ed essendo necessario farla funzionare in relazione all'arte, bisognerà ammettere che le riprese seaillesiane operate da Pirandello in sede di riflessione estetica non riguardano mai, almeno per quanto è stato possibile dedurne finora, il «flusso» nella sua natura oltre-sensoria e che, pertanto, se possono essere rilette come dichiarazioni in qualche maniera metafisiche, si deve intendere la loro metafisicità piuttosto come spiritualità insita alla materia dell'arte e non etimologicamente come qualcosa che trascende la materia – a differenza di quanto accadeva per la visione «spontanea» del «vuoto strano» al di là della coseità in quanto tale. Affermare, infatti che l'influsso seaillesiano operi per Pirandello in chiave immanentista non significa assolutamente deprivare questo influsso della caratteristica forse più propria al pensiero di Séailles che, in quanto erede della tradizione di Ravaisson, fu filosofo spiritualista. Per intendere questa affermazione, occorre porre una distinzione lessicale e precisare il senso dei termini utilizzati: qui per metafisico s'intende ciò che trascende *tout court* ogni aspetto del materiale. Per Pirandello, tuttavia, ciò che inerisce all'ambito dello spirituale è già una qualità della forma, come si è avuto modo di vedere, perché «forma» individuale e individualizzata, seppur naturale, è l'*esprit*. Per questa ragione, metafisico, in ottica pirandelliana, sarà piuttosto da intendersi come meta-formale, ed essendo lo spirituale già una forma dell'«oltre», spirituale non sarà sinonimo di metafisico, ma uno stadio primario della manifestazione di quest'ultimo.

Questa primaria formalizzazione, primo aspetto della formalità propria all'esistenza dell'io in quanto io, è per Pirandello una facoltà immanente all'umano e, pertanto, un *quid* proprio anche alla natura. Il processo di creazione della prima forma, attraverso cui si generano le categorie consuete all'esistenza umana, sembra lo stesso processo su cui è possibile inserire la lettura pirandelliana di Séailles, per questo motivo inevitabilmente relata a ciò che riguarda l'*ens naturalis*: all'interno della costruzione operata da Pirandello in chiave di sistemazione saggistica l'utilizzazione di Séailles trova sede a questo stadio del processo manifestativo, in cui si inserisce per sua essenza come la natura anche l'arte. Coerentemente con il resto del dettato saggistico pirandelliano, queste leggi seaillesiane di spontaneità ed organicità non sono pertanto proprie all'arte in quanto l'arte è opera di natura, ma sono proprie all'arte e alla natura perché leggi comuni di manifestazione dell'«oltre» e, in questo senso, il genio di Séailles è assimilabile all'uomo morto pirandelliano, con la differenza che in Pirandello esiste una distinzione che in Séailles non esiste: se il genio di Séailles è dentro la natura, perché Séailles non ipotizza qualcosa che artisticamente la «oltre»-passa, l'uomo morto di Pirandello è tale perché in qualche modo è fuori dalla manifestazione, «oltre» quindi la natura stessa. Ne deriva, ancora una volta, una similarità solo apparente, occorrente su una dissonanza che è invece sostanziale. Esiste, infatti, un Séailles che interviene in relazione alla teoria dell'«oltre» pirandelliano, ma è lo stesso Séailles da cui Pirandello, per espressa di-

chiarazione anche di Andersson, si allontana visibilmente, e questo accade quando Pirandello inizia a discutere la teoria dell'umorismo, ovvero la teoria in cui per la prima volta esplicitamente l'«oltre» viene messo in dichiarata relazione con l'arte e i suoi processi manifestativi. La dissonanza che Andersson nota tra Pirandello e il «maestro» francese, dissonanza che diventa evidente proprio nella formulazione dell'umorismo, pare essere in realtà già in germe (se non, mentalmente, pienamente sviluppata) nei primi riferimenti pirandelliani a Séailles del 1899.

Prima di procedere in questo senso, tuttavia, è bene completare il discorso di Andersson onde evincerne che l'intervento sull'idea pirandelliana di relazione arte-natura non si esplica esclusivamente in relazione all'apporto del critico francese: la stessa sorte occorsa a Séailles nelle mani di Pirandello, sembra occorrere, infatti, a tutti gli altri teorici riutilizzati da quest'ultimo per inquadrare il problematico snodo concettuale dell'arte come aspetto del naturale. L'impiego estetico di queste altre fonti pare, infatti, sorretto sempre dallo stesso principio che intende il naturale come categoria conveniente a uno stadio limitato del processo di creazione artistica.

Uno degli apporti di certo fondamentali per l'elaborazione pirandelliana del concetto di organicità naturale dell'opera d'arte fu quello di Luigi Capuana.[107] La riflessione capuaniana, specialmente quella contenuta negli *Ismi contemporanei*, verte, in larga parte, sulla convinzione che l'opera d'arte sia un'esplicitazione naturale e spontanea dello spirito dell'artista: nella stessa ottica d'idee utilizzata da Pirandello può considerarsi artistico solo quel prodotto che organa i suoi elementi costituenti nello stesso modo in cui la natura opera sui suoi. La prospettiva capuaniana, a differenza di quella di Séailles, è più prossima a quella di Pirandello, perché Capuana non si focalizza tanto sul prodotto dell'operazione artistica, quanto piuttosto sui meccanismi che lo rendono possibile: in questi meccanismi Capuana rintraccia la naturalità spontanea propria alla genesi artistica, tant'è che con lui si potrebbe concludere che l'opera d'arte è opera di natura, non tanto, o comunque non in prima istanza, per quello che essa è, ma per come essa si produce. Come per Pirandello, la chiave di volta che permette la formulazione di questo ideale artistico è il concetto di forma, tuttavia la differenza tra i due è tangibile, perché per Capuana la forma non ha quello stesso statuto ontologico che riveste invece nella proposta pirandelliana. Per quanto sia indubbio, pertanto, che Pirandello risentì notevolmente dell'apporto delle formulazioni di Capuana, in seno alla sua elaborazione estetica, tuttavia, ancora una volta, la ripresa dei concetti chiave della visione teoretica di Capuana sembra restare confinata a un riutilizzo che, in larga parte, è solo apparente. Per Capuana forma artistica è «quel tal concetto filosofico

[107] Sull'importanza generale dell'apporto capuaniano nella formazione estetica di Pirandello cfr. almeno, Mario Pomilio, *La formazione critico-estetica di Pirandello*, cit., pp. 70-104 e Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, cit., pp. 57-94.

o scientifico» «incarnato», «divenuto uomo, donna, paesaggio, passione, azione», «e incarnato in modo così perfetto, che io dovrò avere l'illusione di trovarmi faccia a faccia con questa nuova e più eccelsa Natura»:[108] la forma di Capuana è realtà concretata attraverso l'opera dell'artista e si contrappone, pertanto, più che a un'idealità propriamente detta (metafisica, quindi aformale con Pirandello), a un vago e non meglio precisato concetto di astrattismo, dove ideale e generico quasi si corrispondono. Quando, infatti, rispondendo a Ugo Ojetti, egli precisa quale è la vera natura dei personaggi, afferma che «quelle creature» sono «persone vive»

> non perché sono esteriori, disegnate mirabilmente, ma perché sono nello stesso tempo esteriori e interiori; perché ogni loro parola, ogni loro atto rivela uno stato d'anima – passione, calcolo, brutalità, sentimentalità – e non già per indicare, come segno algebrico, il tale o tal'altro principio psicologico che passa pel capo dell'autore, ma perché proprio continuano nel libro la Natura, perché proprio portano in sé creata con tutti i mezzi dell'arte letteraria la particolar vita sensuale, sentimentale, intellettuale, di esseri umani collocati nel centro della vita universa […].[109]

L'interno, che per Pirandello è aformale, qui è quanto pirandellianamente corrisponde già alla forma («passione, calcolo, brutalità», etc.) ed è pertanto da considerarsi inautentico, almeno se guardato appunto nella prospettiva dell'aformale. La contrapposizione tra forma vera e forma falsa si gioca quindi qui tutta sulla differenza artistica, invero questa anche pirandelliana, tra arte come esplicitazione diretta di un tale modo d'essere e arte come rappresentazione voluta di quel «tale o tal'altro principio psicologico» a sua volta rappresentato da un certo modo di essere del personaggio. In questo senso il principio di naturalità, attivo all'interno della creazione artistica, continua l'opera di generazione naturale, in maniera migliore di quanto non faccia la «Natura» stessa,[110] ma non perché vi sia una differenza tra la produzione di forme propria alla natura e quella propria all'arte – cosa che invece per Pirandello accade –, ma perché così come «ogni individuo è il pensiero umano sotto una data forma particolare di carne, sangue, ossa, che è quanto dire di sensazione, di immaginazione, di riflessione»[111] e «il mondo non esiste e

[108] Luigi Capuana, *Idealismo e cosmopolitismo*, in Id., *Gli «ismi» contemporanei*, Giannotta, Catania, 1898, p. 26.

[109] Luigi Capuana, *La difesa di Empedocle*, in Id., *Gli «ismi» contemporanei*, cit., p. 45.

[110] Continua Capuana, ivi, p. 48: «Per questo tutto è condensato, tutto è concentrato, tutto è visto di scorcio nella loro rappresentazione narrativa. Nella realtà non è così; ed ecco in che modo l'Arte riesce ad essere una Natura più elevata, più purificata, idealizzata, come direbbe lei e come dico pure io».

[111] Ivi, p. 47.

forse non può esistere altrimenti che con quella forma»,[112] allo stesso modo l'atto artistico accade con dinamiche e risultati affini a quelli che si ritrovano nel reale dove «l'ideale dell'albero, dell'animale, dell'uomo non l'ha visto né lo vedrà mai nessuno; ma questo o quell'albero, sì; ma questo o quell'animale, sì; ma questa o quella creatura umana, sì»:[113] il «mestiere dell'artista» consiste nell'imitare la natura nel suo modo di produzione. Tutte le distinzioni tra «forma» e «vita», su cui si regge la riflessione pirandelliana e che la sostanziano di significato, nel dettato di Capuana non esistono e, nonostante la conclusione che vede nell'opera d'arte ciò che ripete, perfezionandola, l'attività della natura, sia la stessa per i due artisti, le basi di partenza del ragionamento sono differenti. La distanza tra le due posizioni si rintraccia, invero, anche nella idea finale che Capuana si fa sul che cosa sia il prodotto d'arte riuscito, idea che ancora una volta si propone come una pratica del fare arte, ma senza caratura esistenziale o ontologica. Il principio di *mimesis* della natura perseguito da Capuana consiste nel fatto che «quest'anima umana» ha una «relazione col corpo che la riveste», così come «con le azioni, col carattere, con le passioni» con cui si esprime, e che sia, ancora, «non solitaria, ma in relazione con altre anime rivestite di corpo al pari di essa» e che, infine, esiste «una logica severa a cui le volizioni e le azioni dell'anima nostra debbono necessariamente conformarsi, anche nell'errore». Queste affermazioni, valide per la vita reale, hanno da valere anche per l'opera artistica affinché essa sia definibile tale: il romanzo

> non vorrebbe far altro che cavar fuori creature vive da qualunque materia; metterle al mondo con la stessa varietà, con la stessa prodigalità della Natura, ma superiori a quelle della Natura, perché non soggette alla schiavitù delle contingenze e alla fatalità della morte. Qualunque sia lo stato sociale, quali che siano i sentimenti, le passioni, le opinioni politiche, le credenze religiose, le convinzioni scientifiche dei personaggi, il Romanzo vorrebbe riprodurre non il meccanismo ma proprio la funzione normale o anormale di quegli elementi così disparati, nel loro cuore, nella loro mente e quindi nei loro atti e nella complicazione di questi…[114]

Il concetto di supremazia creaturale proprio all'opera d'arte secondo Pirandello si basava su un perdurare dell'arte nel tempo, ma non in termini di durabilità lineare, come pare essere per Capuana, quanto perché l'opera d'arte resta, ontologicamente, «viva» all'interno del «flusso» che la genera e quindi essenzialmente al di fuori del tempo. Quello, quindi, che per Pirandello sembrava essere un

[112] *Ibidem.*
[113] *Ibidem.*
[114] Luigi Capuana, *La crisi del romanzo*, in Id., *Gli «ismi» contemporanei*, cit., p. 71.

processo di continua incarnazione della «vita» nella «realtà», per Capuana resta sempre fondato su un principio di similarità, in cui l'opera d'arte è superiore alla natura perché non soggetta alle contingenze, perché preveduta e voluta. Questo principio di similarità si spinge tanto oltre che la «forma» è «creatura viva» perché «è più complessa del pensiero astratto», «è del tal luogo, del tal tempo»

> ha troppe relazioni di eredità, di parentela, di condizioni politiche e sociali; troppe fatalità di vizii, di virtù, di passioni da poter essere l'espressione limpida e chiara di un concetto astratto. E quando quella creatura viva si è impossessata dell'immaginazione dell'artista non si lascia più guidare o comandare; lei comanda e guida, lei agita, sconvolge, imbroglia e scioglie a modo suo gli avvenimenti, senza che l'artista possa disubbidirle, se non vuole venir meno al suo dovere e cessare di esser tale.[115]

Come per Pirandello, così per Capuana il personaggio è libero, acquista una autonomia tale da poter agire da sé all'interno dell'immaginazione di cui si impossessa, tant'è che se non vuole «cessare di essere tale» l'artista «ha l'obbligo di dimenticare, di obliterare sé stesso, di vivere la vita dei suoi personaggi», «lasciando responsabile il personaggio di tutto quel che sente e pensa»: «con questo mezzo soltanto egli potrà mettere al mondo non fantocci, non manichini vestiti con una o con un'altra foggia, atteggiati in una o altra maniera, ma creature libere, viventi nella elevata serenità dell'atmosfera artistica, veramente ideali, cioè veramente conformi all'idea».[116] Ma quest'oblio di sé, se per Pirandello pare la conseguenza diretta della sfiducia totale nei confronti della forma e di qualsiasi derivazione o attecchimento di essa all'interno dell'io, per Capuana è tecnica di immedesimazione del sé dell'artista nel sé del personaggio o viceversa, non necessaria acquisizione metafisica, la cui anteriorità rispetto alla prassi artistica è per Pirandello, invece, inevitabile preludio della riuscita espressiva. Quanto più di tutto sembra rendere palpabile questa differenza è che Capuana non misconosce l'ontologia della materia e crede, invece, di poterla migliorare partendo da essa: la ritiene maestra tale da doverne imitare i processi. La spontaneità pirandelliana, che pure trova il punto di contatto con la teoria capuaniana dell'oblio dell'io, deriva dal fatto che non il personaggio in sé, ma il flusso formalizzato in personaggio opera inconsapevolmente nell'artista, tanto che se l'artista si svuota è per dare opera all'informale di manifestarsi attraverso la forma, non, come per Capuana, alla forma di generarsi. La naturalità di Capuana è, pertanto, un aspetto della *mimesis*, la naturalità di Pirandello, invece, si fonda sul fatto che, se il flusso metafisico è uno, esso agirà

[115] Ivi, pp. 75-76.
[116] Ivi, p. 77.

nello stesso modo per produrre elemento naturale e opera d'arte (pur con le dovute differenze di cui si è detto in precedenza). Per quanto sottile possa apparire questa diversità tra i due, essa sembra in realtà sostanziale dal punto di vista estetico, ed è esattamente quella differenza che permette a Pirandello di muoversi verso l'umorismo e a Capuana di essere considerato parte fondante del verismo, con tutti i limiti della definizione. Così come accadeva per Séailles le riprese pirandelliane dalla matrice capuaniana, per quanto radicali, restano limitate quindi all'aspetto formale del fare artistico, compreso il reimpiego che Pirandello fa del rapporto istituito da Capuana fra natura e arte e nonostante la prossimità finanche lessicale dei due dettati. Con ciò non si vuole minimizzare l'apporto di Capuana sulla poetica di Pirandello, ma localizzarlo, fenomenologicamente, al momento in cui l'opera «sarà forma nata in un parto» con il «soggetto» di essa, quindi a uno stadio finale della manifestazione artistica che, invece, si è visto, Pirandello segue esteticamente fin dai suoi stadi aurorali.

I principi di organicità e spontaneità dell'opera d'arte e della creazione artistica, ovvero sia i loro elementi più propriamente naturali, non sono evidentemente una scoperta pirandelliana né una trovata capuaniana, perché la loro elaborazione risale al romanticismo tedesco: in seno alle correnti romantiche e ai loro autori, anzi, questi principi trovano una sistematizzazione estetica coerente che manca a Capuana e che, almeno apparentemente, è lacunosa in Pirandello. Per quanto possa risultare complesso rinvenire, all'interno della formulazione poetica pirandelliana, riferimenti esatti che dimostrino l'apporto romantico – data anche l'estensione e varia diffrazione del concetto storico di romanticismo – all'elaborazione della sua visione artistica, tuttavia è forse possibile individuare alcune spie di un contatto forse più stretto di quanto non si sia fino a ora supposto. Il retroscena filosofico, infatti, del romanticismo artistico e la consustanziale (e in parte programmatica) permeabilità dell'arte romantica alla filosofia romantica e viceversa, permisero l'ideazione di un sistema artistico-filosofico, ma anche metafisico, per questo forse molto più prossimo a Pirandello di quanto non lo siano formulazioni estetiche a lui contemporanee: senza per ora scendere nei dettagli, è evidente che sia in seno al romanticismo tedesco che nelle prove critiche pirandelliane è rinvenibile una visione dell'arte come fatto cosmico che, in quanto tale, ha una caratura essenziale ed esistenziale non presente nelle altre estetiche citate.[117]

Se, infatti, i principi di spontaneità e naturalezza dell'opera artistica iniziano a circolare come corredati teorici della riflessione romantica (e in quelle precedenti e preparatorie di Vico e Dubos, per citare solo alcuni degli antecedenti settecen-

[117] Cfr. Giacomo Cucugliato, *Pirandello «critico fantastico»*, cit., dove il processo creazionistico prodotto in seno all'attività teatrale si equipara a quello demiurgico svolto sul cosmo, con una sovrapposizione significativa tra palcoscenico e mondo.

teschi del romanticismo) sulla poesia e l'arte greche (e orientali) e sull'inevitabile confronto di queste con le moderne, è perché essi funsero da snodi concettuali per individuare le differenze intercorrenti tra un certo modo classico di rapportarsi al reale e un modo inedito di farlo. Questa impostazione incipitaria del problema, a differenza dei suoi sviluppi tardo ottocenteschi (o almeno di una parte considerevole di essi) includeva e focalizzava la questione complessa dell'io, fosse esso classico o romantico, con sé stesso e con il mondo naturale e disegnava, invariabilmente pertanto, una base di riflessione che non poteva essere immanentista, come in parte sarà dopo gli apporti della psicologia alla critica estetica, essendo l'io, per il romantico, una funzione filosofica di matrice più o meno direttamente kantiana. Nell'ambito del primo romanticismo jenese l'immanenza veniva recuperata attraverso la ripresa dello storicismo settecentesco che, in chiave in qualche modo già evoluzionistica, permetteva a Schlegel di affermare, nel suo *Dialogo sulla poesia* (*Gespräch über die Poesie*) che «la scienza dell'arte è la sua storia», senza però con ciò che si deprivasse di importanza l'equivalenza tra «verità» e «bellezza», presente già ne *Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco*, seppur di incerta attribuzione, nonché nell'*Esposizione del mio sistema filosofico* di Schelling o nell'*Erwin* di Müller. Sono queste tre le funzioni che Pirandello sembra recuperare dal romanticismo per la sua definizione dell'«oltre», piegandovi quanto intanto acquisiva dai suoi maestri contemporanei e installandovi poi il *quid* teosofico che pare abbia contribuito a dare alla sua teorica un'originalità di stampo modernista.[118]

Il rapporto istituito da Pirandello con i romantici tedeschi è un rapporto particolare, perché non chiaro, decifrabile solo parzialmente se si prendono le mosse dalle citazioni presenti all'interno della produzione critica dell'autore. Partendo da una ripresa del Goethe – difficile dire quanto diretta o indiretta –[119] già il 27 febbraio 1896, nel citato intervento titolato *Da uno studio all'altro*, Pirandello sosteneva con convinzione l'assenza di cesura tra forma e contenuto artistici: per farlo egli riutilizzava la distinzione, canonica presso il romanticismo, tra arte degli antichi e arte dei moderni. Nell'articolo egli sostiene che «gli antichi, diceva il Goethe, non avevan solo grandi idee, ne avevan pure l'immagine spontanea; noi moderni possiamo aver pure grandi idee, raramente poi le sappiamo rendere con quella forza e quella freschezza di vita con cui le avevamo concepite»[120]: la ripresa goethiana lo induceva, poco dopo, a sostenere, che questa «opera d'arte» («più artificio che arte») la quale «oggi non nasce più, per così dire, ma vien fatta», «può

[118] La nascita del modernismo sembra essere fortemente collusa con queste correnti come ha dimostrato da Simona Cigliana, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 2002.

[119] La citazione goethiana è infatti la stessa ripresa e sviluppata da Schelling nell'*Über naive und sentimentalische Dichtung*.

[120] Luigi Pirandello, *Da uno studio all'altro*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 134

contentare e piacere, secondo una estimativa fatta a base di teorie più che di sentimento» e «appaga più lo spirito moderno» di quanto non faccia «l'arte semplice e pura» perché questo spirito è «compenetrato» e «signoreggiato dalla critica». L'impostazione del problema del rapporto fra forma e contenuto fa sorgere qui una questione di gusto che pare ammodernare la distinzione concettuale, ancora una volta schilleriana, tra «ingenuo» e «sentimentale» senza accoglierne tuttavia l'aspetto positivo di un'arte, quella romantica, che per Schiller aveva comunque un vantaggio sull'arte antica – evidenziato nella chiusa della sua opera manifesto – ovvero sia che l'arte moderna a differenza dell'antica sa cogliere un certo tipo di «infinito» e manifestarlo. Sulla scorta di suggestioni che saranno poi arricchite dalla lettura di Max Nordau e di Gaetano Negri, l'assenza di spontaneità naturale nella concezione (e, invero, anche nella fruizione dell'arte)[121] diventa un «segno» del malessere «dei tempi», di quell'anima «disgregata», anche perché concettualizzante, propria alla contemporaneità. Quando nell'*Intorno al «Paris» di E. Zola* del 29 maggio 1898,[122] Pirandello citerà nuovamente il romanticismo attraverso i nomi di Hegel e di Schelling «e degli altri panteisti» relati all'aborrita corrente idealistica, lo farà, infatti, inserendoli nel macro gruppo di «tutti quei filosofi dualisti, che riconoscono cioè, un infinito, un assoluto, un soprannaturale, all'infuori dell'universo finito, relativo e naturale»,[123] lo farà quindi riprendendo, universalizzata però, con il Negri,[124] la differenza ancora una volta tra forma e contenuto dell'opera d'arte. Almeno a quest'altezza della produzione saggistica, il rapporto forma-contenuto, di così chiara pertinenza estetica, ha quindi per Pirandello una valenza concettuale maggiore, che permette di legare il suo discorso estetico, anche da questo punto di vista, alla questione della manifestazione *tout court*, sia essa artistica, appunto, umana o naturale. Nello stesso senso si lascia leggere l'altra esplicita citazione del romanticismo, stavolta in *Arte e scienza*, dove Pascoli e De Sanctis, si dice, cadono nel «nel vecchio errore della critica classica e romantica, di considerare cioè la forma come *un di fuori*»[125] rispetto al contenuto. All'interno di questa prospettiva, nuovamente in *Arte e scienza*, Pirandello riprende il Goethe:

> Ora il Goethe, propriamente, parlava contro l'imitazione e discuteva di *forma*. I mezzi d'arte non possono concepirsi come esteriori. L'artificio non è arte. Chi

[121] Sono noti gli attacchi pirandelliani ai gusti del pubblico letterario italiano, ripetuti in più sedi contro l'incapacità di questo di formarsi un giudizio sull'arte non deviato dalle mode, ma nutrito di una vera comprensione del fatto estetico.

[122] Apparso in «Ariel» firmato con il nome dell'autore e ora in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., pp. 288-292.

[123] Ivi, p. 292.

[124] *Ibidem.*

[125] Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, cit., p. 648.

> concepisce la tecnica come alcunché di esteriore, cade precisamente nello stesso errore di chi concepisce come alcunché di esteriore la forma. La tecnica è il movimento libero spontaneo e immediato della forma. Chi imita una tecnica, imita una forma, e non fa arte, ma copia, o artificio meccanico. Sostituisce, a ogni modo, anche qui, la riflessione alla natura, il ragionamento al libero movimento vitale.[126]

Il passo permette la *liaison* con il vero nodo del problema, quello che conduce, di converso, al discorso schilleriano del contrasto fra antichi e moderni: si ritorna, infatti, all'equiparazione iniziale tra «natura» e «libero movimento vitale», riaffermando la validità dell'impostazione biologica dell'estetica goethiana. Quello proposto da Pirandello, attraverso la dizione di un certo romanticismo, è un approccio al reale non mediato, dove solo può avere senso un discorso che ponga sullo stesso piano esistenziale la natura e il soggettivo «libero movimento», costituito da quella elaborazione immediata di un contenuto trasparente nella sua forma visibile. Per tramite della risemantizzazione del dolore leopardiano, che soffre «a mo' dei Greci», ovvero intensamente e senza filtri e non a modo dei romantici, che «diluiscono», da buoni moderni, la sofferenza fino a farla universale e blanda, molto meno intensa,[127] prende senso forse questa prospettiva pirandelliana del rapporto tra il binomio forma-contenuto e il suo valore universale: da un lato, infatti, si legge un Pirandello che estende la pratica e la teoria dell'arte fino a darle una, per ora non chiara, valenza cosmica, dall'altra parte, invece, si vede un'istintiva e forte opposizione a ciò che ha valore universale, termine questo che, in certi casi, pare essere utilizzato come sinonimo di astratto e nebulosamente non evidente. Il bandolo della matassa forse inizia a sciogliersi proprio nella stessa ripresa del Negri in parte già citata: infatti sempre nell'*Intorno a «Paris»*, Pirandello continua affermando: che «la sola differenza fra questi filosofi», ossia i «dualisti» e «panteisti», (essenzialmente gli idealisti tedeschi), «e la maggioranza degli uomini, è che quelli vestono la loro religiosità con simboli estremamente faticosi, or sottili e vaporosi, ora densi ed impenetrabili, questi invece vogliono dei simboli, più che sia possibile, chiari, precisi e determinati. Data la necessità di un Dio, gli uomini preferiranno sempre un Dio noto ad un Dio inconoscibile […]».[128] Senza ora specificare in che termini vada, di fatto, sviluppata la parola Dio nel palinsesto ambiguo delle se-

[126] Ivi, p. 692.

[127] In accordo con la concezione schilleriana del fenomeno moderno del dolore e della sua risemantizzazione Pirandello applica in questa sede il medesimo concetto espresso nell'*Umorismo* per cui, attraverso l'uso della «macchinetta infernale» della logica l'uomo moderno «attossica» tutto il mondo con il suo dolore, con un sublimato corrosivo che in realtà non è più dolore in sé, ma un'idea di esso estesa a tutto il creato.

[128] Luigi Pirandello, *Intorno a «Paris» di E. Zola*, cit., p. 292.

mantiche religiose pirandelliane,[129] vero è, e lo si può ammettere fin da subito, che, attraverso il Negri, l'autore accoglie l'esistenza di un certo sentimento di religiosità presso «gli uomini», di cui ammette «la necessità» sotto la forma di una divinità: sono i concetti di chiarezza, precisione, determinazione, qui nuovamente ripresi, a costituire il nodo del contrasto con l'idealismo e un certo romanticismo, tanto che la *querelle* si fonda tutta sulla trasparenza dei simboli impiegati per dire un certo infinito e non sull'infinito stesso. Seguendo questa traccia si arriva, quindi a distanza di un numero di anni consistente, all'*Umorismo*, dove nuovamente viene citato «Federico Schlegel», ancora nella stessa, immutata prospettiva: «il piccolo «io» strambo del signor Federico Schlegel, che con un cannellino e un po' d'acqua saponata si mise allegramente a gonfiar bolle di sapone: vane parvenze d'universo, mondi, e a soffiarci su. E questo era il gioco. Povero Schiller! Non poteva essere falsato in modo più indegno il *Spieltrieb*».[130]

Tralasciando per ora il riferimento all'«io», si ritorna a quella vaga ripresa di un infinito, che non viene negato come cosa esistente, ma di cui viene messa in dubbio la rappresentazione «*simbolica*», esattamente come accadeva nella più antica precedente citazione: il «simbolo», nella sua relazione con un ancora vago concetto di infinità, è la rappresentazione icastica di quel contrasto forma-contenuto su cui nuovamente Pirandello ritorna attraverso le parole schlegeliane «universo, mondi» che, come il «Dio» di Schelling, sono realtà emotive evidentemente reali, nel loro «*umano*» impulso di partenza, ma «false» per il modo in cui vengono rappresentate in seno all'idealismo, dato che le speculazioni astratte falsificano il sentimento generatore. Il motivo del contrasto con l'idealismo non è artistico ed estetico che di conseguenza, la ragione del contendere sembra stare, tutta, infatti, nella veridicità o meno delle affermazioni idealistiche su un certo infinito, affermazioni che sono rigettate da Pirandello perché non sono simboli trasparenti di una «necessità» umana riconosciuta: questo infinito, nella sua relazione con la natura che lo simbolizza, sembra avere invece le sue radici nel romanticismo tedesco, o meglio in una determinata lettura di quest'ultimo, quella proposta da Victor Basch nel suo *La poëtique de Schiller*.

Pirandello cita esplicitamente per la prima volta Basch all'interno dell'*Umorismo*, in nota,[131] riferendosi alla prima edizione del testo in questione, pubblicata

[129] Sulla religiosità pirandelliana la critica è spesse volte ritornata, senza, invero, giungere a un punto definitivo di accordo: in questo senso cfr. almeno *Pirandello e la fede. Atti del 37° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Agrigento, 2000*, a cura di Enzo Lauretta, Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 2000; Nino Borsellino, *Il dio di Pirandello*, Sellerio, Palermo, 2004; Paolo Jachia, *Pirandello e il suo Cristo. Segni e indizi dal* Fu Mattia Pascal, Ancora, Roma, 2007. Cfr. anche Guido Mattei, *La religiosità di Luigi Pirandello*, Gastaldi, Milano-Roma, 1949 e Biagio Coco, *Nel mistero e senza Dio: il problema religioso nella critica pirandelliana*, in «Pirandelliana» 6, 12 (2012), pp. 43-54. Sul tema si ritornerà distesamente in seguito.

[130] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., pp. 786-787.

[131] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 787.

a Parigi nel 1902.[132] Il riferimento lo si trova nella prima parte del saggio, quella titolata *La parola «umorismo»* e afferente, tematicamente, ancora a quelle «questioni preliminari», su cui si estende la seconda sezione della prima parte del saggio. Dopo la breve premessa etimologica, Pirandello vira sugli aspetti filosofici del problema e in questa sede non può che confrontarsi con il concetto di «ironia» elaborato dai romantici, momento in cui si inserisce anche la citazione esplicita di Basch. L'affondo pirandelliano sull'ironia romantica è rapido e invero superficiale, ma mette in luce sia la ripresa diretta dal testo del critico francese, sia l'interesse per il concetto di un infinito relato alla dimensione soggettiva dell'essere, evidenziandone, ancora una volta, la matrice romantica:

> Un altro senso, dicevamo, e questo filosofico, fu dato alla parola *ironia* in Germania. Lo dedussero Federico Schlegel e Ludovico Tieck direttamente dall'idealismo soggettivo di Fichte; ma deriva in fondo da tutto il movimento romantico tedesco post-kantiano. L'io, sola realtà vera, spiegava l'Hegel, può sorridere della vana parvenza dell'universo: come la pone, può anche annullarla; può non prendere sul serio le proprie creazioni. Onde l'ironia: cioè quella forza – secondo il Tieck – che permette al poeta di dominar la materia che tratta; materia che si riduce per essa a una perpetua parodia, a una farsa trascendentale.
> Trascendentale più d'un po', osserveremo noi, questa concezione dell'ironia: né, del resto, se consideriamo per poco donde ci viene, poteva essere altrimenti. Tuttavia essa ha, o può avere, almeno in un certo senso, qualche parentela col vero umorismo, più stretta certamente che non l'ironia retorica, da cui, in fondo, tira tira, si potrebbe veder derivare.[133]

L'inquadramento dell'ironia romantica dalla speculazione post-kantiana, nonché la citazione di Schlegel, Tieck e Hegel riprendono la stessa impostazione che del problema propone il Basch il quale, egualmente, insiste, in maniera invero non scontata, sulla derivazione dell'ironia tedesca dalla filosofia kantiana e fichtiana e sulla problematizzazione operata da queste dell'ingerenza dell'io nella creazione della realtà. Questi autori, insieme a Schelling, Schiller ed Herder sono gli stessi citati da Pirandello nel corso di tutto l'*Umorismo*, come esponenti, esclusivi, della filosofia romantica:[134] il fatto che il panorama della riflessione romantica

[132] Victor Basch, *La poëtique de Schiller*, Alcan, Paris, 1902. Il testo ebbe una ulteriore edizione ampliata, nel 1911.

[133] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., pp. 785-786.

[134] Assieme a Goethe, Novalis, i fratelli Grimm, gli autori citati da Pirandello sono tutti, stranamente, ascrivibili, in maniera e con modalità diverse, alla corrente romantica di Heidelberg, più che alla notissima di Jena: il caso è curioso e degno di nota ed è con una certa probabilità da ricollegarsi alla frequentazione bonnese dell'autore, dove, accanto alla linea di pensiero jenese si

sull'estetica e la filosofia che vi soggiace non si esaurisca nella lista di questi nomi è il primo indizio che fa supporre che la ripresa e la citazione del romanticismo tedesco all'interno del saggio siano, in larga parte almeno, una rielaborazione delle teorie esposte da Basch. A esse si aggiunge la conoscenza di altre fonti afferenti più o meno direttamente al romanticismo tedesco, fornite a Pirandello, a suo dire, dalla lettura dei testi di Muoni[135] e di Biese[136] nonché dalla traduzione di Schlegel realizzata da Stibelli, tutti citati in nota nell'*Umorismo*.

Tuttavia, la cattiva considerazione che Pirandello sembra avere delle elucubrazioni schlegeliane[137] e la scarsa profondità filosofica del testo di Muoni – che si presenta più che come una esposizione coerente delle dottrine estetiche romantiche, come un prontuario di nomi e teorie – lasciano suppore che se una speculazione filosofica romantica funge da base all'impostazione teorica dell'*Umorismo* sia da rintracciare nel testo di Victor Basch.

I primi diretti riferimenti in questo senso, validi a confortare l'ipotesi, sono proprio quelli a Schlegel e a Schiller: Pirandello afferma che Schlegel aveva trasformato «quest'«Io» del Fichte», significativamente con la lettera maiuscola nel testo, ne

coltivavano intuizioni proprie più specificatamente all'altro romanticismo, oppure ascrivibile alle bandiere romantiche issate in epoca risorgimentale e proprie alla formazione pirandelliana in una famiglia collusa con la rivoluzione. Non ci sono, al momento, fonti certe in questa direzione, ma la pista vale la pena di essere percorsa fino in fondo.

[135] Guido Muoni, *Note per una poetica storica del romanticismo*, Società Edizioni Librarie, Milano, 1906. Il testo, certamente noto a Pirandello nella sua interezza, ha lasciato tracce nella sua visione estetica, cfr. Beatrice Stasi, *Apologie della letteratura*, cit., pp. 185-186.

[136] Alfred Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, Lipsius & Tischer, Kiel, 1882. La nota è accompagnata dalla specificazione «Abbiamo su l'argomento lavori più recenti» e riferita alla dizione esplicativa presente nel corpo del testo: «Su le tracce del Biese, che scrisse su l'evoluzione del sentimento della natura presso i greci, il Basch dimostrò agevolmente quanto di *sentimentale* vi fosse nella poesia e nel pensiero dei Greci, nella mitologia primitiva, nelle metamorfosi spesso grottesche delle divinità, nell'utopia nostalgica dell'età dell'oro, nella raffinata malinconia dei lirici e degli elegiaci in ispecie, che rappresentarono la natura non solamente «comme cadre des sentiments de l'âme, mais encore comme ayant des profondes et mystérieuses affinités avec ses sentiments», (Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 796). Il testo di Biese viene citato da Pirandello con il titolo incompleto, mancante dell'ultima parte «*und Römern*», ossia con lo stesso errore con cui lo cita il Basch entrambe le volte in nota al suo testo e, nel corpo del testo, con la traduzione francese *Développement du sentiment de la nature chez les Grecs*; inoltre, la citazione del Basch presentata nell'*Umorismo* riprende quasi testualmente la presentazione che Basch stesso fa del Biese: «Je n'ai pas l'intention de refaire le travail qu'a fait si consciencieusement M. Biese dans l'ouvrage auquel j'ai fait de nombreux emprunts. J'y renvoie le lecteur» (Victor Basch, *La poètique de Schiller*, cit., p. 203). Gli accostamenti delle due opere, oltre che confortare l'ipotesi della lettura per esteso di Basch (dato che i riferimenti al Biese si trovano nella parte finale dell'opera) lasciano indurre che Pirandello non abbia realmente letto l'*Entwicklung*, ma che ne abbia avuto notizia solo attraverso il Basch.

[137] Cfr. Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 786.

«l'«io» individuale, il piccolo «io» strambo, già citato, costruttore di mondi illusori ed evanescenti.[138] Questa visione negativa della filosofia di Schlegel pare derivare proprio dal Basch il quale di lui afferma, similmente, che è «doué au plus haut point de la faculté de réduire les systèmes philosophiques les plus complexes et les plus ardus à des formules frappantes et excessives, et de jongler avec ces formules avec la légèreté et la virtuosité d'un prestidigitateur»,[139] giudizio che fa il paio con quello pirandelliano espresso poco prima con parole che sembrano risuonare come calco delle francesi: «Federico Schlegel non fece altro qui che esagerare idee e teorie altrui».[140] La leggerezza dello Schlegel, nel testo di Pirandello come in quello di Basch, si oppone alla profondità speculativa di Schiller, con attenzione particolare, in entrambi i casi, alla teoria del gioco, citata da Pirandello subito dopo e subito prima, ma anche cardinale nell'intera riflessione di Basch sull'estetica del filosofo tedesco. Lo *Spieltrieb* è richiamato da Pirandello con riferimento alle «27 lettere *Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen*» di Schiller, citate anche queste da Basch nella sua opera, in due casi, e in entrambi con riferimento esplicito proprio alla teoria del gioco.[141] Allo stesso modo la citazione di Herder (di poco successiva a quella di Schlegel e Schiller nell'*Umorismo*)[142] come inventore della «partizione tra *Natur-poesie* e *Kunst-poesie*», presente nella seconda sezione del saggio, è riconducibile al testo di Basch, il quale la impiega ripetutamente all'interno della sua esposizione.

Queste sono soltanto alcune delle riprese più significative operate dal Basch nella composizione dell'*Umorismo*, ma non permettono di avere una idea esaustiva dell'apporto effettivo sulla teoria pirandelliana del teorico tedesco, per quanto accertino un contatto: più ricco di significato in questo senso è il riuso teorico che Pirandello fa degli autori citati da Basch, autori che Basch per primo utilizza non per esporne in maniera coerente e sistematica le teorie, ma per evidenziare i contatti, i disaccordi e i debiti di Schiller nei loro confronti. L'impiego di Basch delle idee di questi ultimi è quindi funzionale e, conseguentemente, l'esposizione delle loro teorie non può essere né capillare né completa: chi legge l'*Umorismo* alla luce di Basch si accorge che, non soltanto Pirandello cita gli stessi autori citati dal critico francese, ma che lo fa con una superficialità tale, salvo rari casi – quello di Lessing e di Goethe, che Pirandello certamente conosceva in maniera profonda – da far pensare a una ripresa di seconda mano degli stessi: l'ipotesi non sembra incongrua, visto e considerato anche che, come in Basch così nell'*Umorismo*, le

[138] *Ibidem*.

[139] Victor Basch, *La poètique de Schiller*, cit., p. 275.

[140] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 786.

[141] Le lettere citate da Basch sono la numero 10 e la numero 14 della *Ueber die aesthetische Erziehung des Menschen* (ovvero *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*) pubblicate nel 1795.

[142] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 786.

citazioni di altri pensatori sono sempre, in qualche modo, esplicitamente o meno, finalizzate all'esposizione organica di un pensiero schilleriano o di matrice schilleriana. Non è questo il contesto per procedere a una analisi sistematica in questa direzione, analisi che porterebbe il discorso lontano rispetto alla linea di pensiero che si sta cercando di tracciare e seguire; ci si limiterà pertanto solo a evidenziare e discutere le affinità tra la riflessione pirandelliana e il testo di Basch relative ai temi di questa ricerca: in tale prospettiva gli apporti evidenti della lettura schilleriana fatta da Basch sulla teoria poetica pirandelliana vanno perlopiù limitati alla messa in ordine e alla specificazione di idee e concetti che Pirandello aveva già, in larga parte, formulato autonomamente o sotto l'influenza di altre suggestioni culturali e libresche, ragion per cui l'evidenza di certe consonanze la si ritrova, maggiormente, in *Arte e scienza* e nell'*Umorismo*, ovvero sia nelle due opere di sistematizzazione teorica – esattamente come avveniva per Séailles.

Dopo aver discusso i debiti contratti da Schiller nei confronti delle sue fonti, le stesse già citate incidentalmente, con attenzione particolare alla derivazione kantiana delle ipotesi schilleriane,[143] Basch passa a interpretare la teoria del suo autore e principia con lo stesso argomento schilleriano su cui, rapidamente, quasi si apre l'*Umorismo* pirandelliano, ovvero sia la teoria del gioco. Basch afferma che, secondo Schiller, l'uomo possiede due «instincts» che gli derivano dalla sua «nature double»: l'«instinct sensible» e l'«instinct formel». Da questi due istinti propri alla natura umana, per lo Schiller di Basch, l'uomo incorre in una nuovamente «double exigence»: da una parte «de réaliser sa personne, c'est-à-dire de la mettre en contact avec le monde et de l'ouvrir aux impression de ce monde aussi largement que possible»[144] e, dall'altra, «d'imposer à cette réalité multiple, contingente et chaotique, l'unité, la loi, la forme».[145] L'istinto sensibile, legato alla dimensione corporale e fisica dell'uomo è un desiderio cupido di realtà, l'istinto formale, invece, rientra nella dimensione mentale propria all'umano e nella sua tendenza uniformante: il primo, afferma Basch, «émané de la nature physique de l'homme, exige le changement»,[146] l'altro «dérivé de sa personne, exige au contraire l'unité»,[147] l'uno «vise à donner au temps un contenu»[148] l'altro «supprime le temps» perché «toutes ses manifestations, jaillissant de la personne immuable, se rapportent à elle, et sont

[143] Lo studioso è anche autore di un volume, ripetutamente citato nella *Poètique de Schiller*, sull'estetica kantiana: Victor Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Ancienne Librairie Germer Bailliere, Paris, 1896, sua tesi di laurea.

[144] Victor Basch, *La poètique de Schiller*, cit., p. 57.

[145] *Ibidem*.

[146] *Ibidem*.

[147] *Ibidem*.

[148] *Ibidem*.

par conséquent éternelles et nécessaires, c'est-à-dire des lois».[149] Basta questo per intendere che i due istinti schilleriani sono per Basch tra loro in perenne contraddizione, contraddizione che, di fatto costituisce la condizione normale dell'uomo:

> C'est dans cette action et cette réaction mutuelles des deux instincts essentiels de la nature humaine que réside l'idéal, l'idée même de l'humanité, et s'il y avait des cas où l'homme eût conscience à la fois de sa personne et de ses états, de sa liberté illimitée et de son existence limitée, où il se sentît à la fois matière et forme, cet idéal serait atteint, cette idée serait accomplie.[150]

La distinzione troppo generica tra materia e forma non permette una associazione significativa con il dettato pirandelliano, nonostante, anche in Pirandello sia riscontrabile la caratura esistenziale e metafisica che il binomio ricopre nello Schiller di Basch. Tuttavia, la riconduzione all'umano e della materia e della forma e l'opposizione conseguente tra limitato e illimitato lasciano presupporre che, pur se non su una corrispondenza diretta delle due enunciazioni, sia ravvisabile una similarità di intendimento tra i due autori. E infatti, Basch continua, immediatamente dopo, con un passo che non solo esplicita natura e funzioni dell'istinto del gioco, ma che ricorda anche l'introduzione alla riflessione pirandelliana posta in chiusura dell'*Umorismo*: se quest'ultimo affermava «in certi momenti di silenzio interiore», Basch scrive che

> S'il y avait de ces moments dans la vie de l'homme, où ses instincts fondamentaux agissent de concert, il faudrait qu'il y eût en lui un troisième instinct, à savoir l'*instinct de jeu*, qui réconciliât l'instinct sensible et l'instinct formel, le changement et l'être absolu, la réceptivité des sens et la spontanéité de la raison, un instinct qui supprimât à la fois la tyrannie du monde extérieur qui s'impose nécessairement à nos sens, et la tyrannie de la raison, qui impose nécessairement ses lois au monde des sens, c'est-à-dire un instinct qui donnât à l'homme la liberté absolue. En effet, quand l'instinct de jeu domine en nous, l'harmonie s'établit entre les sens et la raison, entre l'instinct e la loi. Ce qu'exigent les sens, ce qu'ordonne la loi, l'instinct de jeu nous le fait accomplir sans aucune contrainte, librement. L'objet des deux instincts qu'il est destiné à réconcilier. L'objet de l'instinct sensible est le monde, la vie ; l'objet de l'instinct formel est la loi, la forme ; l'objet de l'instinct de jeu sera la *forme vivante* ou la beauté.[151]

[149] *Ibidem.*
[150] Ivi, p. 58.
[151] Ivi, pp. 58-59.

L'«instinct de jeu» è posto come un terzo dato, geminato dalla coordinazione momentanea delle due tendenze naturali e opposte dell'uomo, tendenze che, nella loro dimensione primigenia e radicale, hanno origine nella costituzione stessa della natura umana e non derivano, pertanto, da alcuna costruzione *a posteriori*, sociale o culturale, ma da un atteggiamento proprio alla fisiologia dell'uomo. Questo primo aspetto riconduce il discorso di Basch a una dimensione fisica e metafisica assieme, naturale nel senso di non condizionata e non contingente, fornendo la chiave interpretativa per leggere anche quei «moments» particolari, non come un fenomeno dovuto all'accadere di circostanze storiche definite, ma come un'emergenza spontanea a cui tutti gli uomini possono andare incontro. Il secondo aspetto degno di nota è la transitorietà dell'emersione dell'«instinct de jeu», transitorietà per cui esso viene posto da Basch non come una condizione a cui l'uomo possa accedere e in cui abitare in maniera permanente, ma come uno stato nel quale la permanenza è impossibile, nuovamente, a causa della nostra costituzione naturale. Perlomeno così il gioco schilleriano viene presentato a questa altezza del saggio: più tardi si scoprirà che, invece, il gioco è quasi un punto d'arrivo, la situazione psico-emotiva in cui l'uomo perfetto si vive, ma presentato, ciononostante, come un «but» dell'umanità, un traguardo di perfezione a cui l'essere umano, nell'attuale condizione, può soltanto aspirare o di cui, al più, appunto, può solo momentaneamente godere.

La funzione particolare dell'istinto del gioco è quella di produrre nell'uomo una condizione specifica di equilibrio delle sue due tendenze fondamentali, riconciliando il finito e l'infinito che dimorano in lui sotto forma di due istinti, appunto: la riconciliazione, pur momentanea, produce nell'essere umano uno stato di libertà tale per cui egli supera la «tyrannie» del mondo sensibile come pure la «tyrannie» della ragione; l'induzione di Basch sembra contraddittoria, perché ne risulta l'affermazione per cui l'essere umano raggiunge uno stato di libertà e lo realizza solo quando soggiace a entrambi i condizionamenti della sua natura. Eppure l'«harmonie», l'equilibrio proprio a questo stato efficiente, in quanto produttore di una condizione di esauriente compimento del proprio essere, porta l'uomo ad acquisire la pienezza della sua capacità, realizzarla in contemplazione de «la *forme vivante* ou la beauté», oggetto, dice Basch, dell'istinto del gioco. La contraddizione, pertanto, è solo apparente; quando l'uomo raggiunge lo stato contemplativo e appaga il suo istinto del gioco, non sta realizzando soltanto sé stesso, ma sé stesso in quanto essere naturale e da questo gli deriva la libertà, da una piena aderenza alla sua intima costituzione e dal conseguente deliberato uso che può farne: «l'homme joue seulement quand il est vraiment homme et il n'est vraiment homme que quand il joue, que lorsque toutes ses facultés sont dans un équilibre parfait».[152] Per comprendere appieno questa definizione di Basch occorre

[152] Ivi, p. 59.

attendere che egli spieghi in maniera più esaustiva a che cosa Schiller si riferisce quando parla di natura e, in particolare, di natura umana «cette nature intérieure était, elle aussi, l'existence propre de chacun d'entre nous, sa personnalité véritable, son individualité originale, ce que nous sommes avant d'avoir été déformés par l'éducation, par l'instruction, par l'imitation, par les mille influences extérieures qui modifient notre Moi primitif».[153] Lo Schiller di Basch distingue, infatti, tre tipi di natura, di cui la «vraie nature humaine» è soltanto il terzo tipo, dopo la «nature extérieure» e la «vraie nature»: per natura esteriore egli intende la natura «réelle», o, detto con il lessico della prima citazione, «le monde», «la vie»; per natura «vraie», invece, intende la natura ricondotta all'io, ovvero sia la natura delle passioni, dei sentimenti, di tutto quanto rientra nell'ambito istintuale delle facoltà umane; ma, sotto la categoria di «vraie nature humaine» egli fa rientrare soltanto ciò che, in quanto naturale, possiede una dimensione etica, ovvero sia armonica ed equilibrata. Questa armonia coincide con la bellezza, ovvero riassume in sé sia la dimensione sensibile dell'essere che quella legiferata, ideale, essa non esiste realmente, cioè mondanamente, ma è «idéel» – ben distinto da «idéal», sotto cui Basch inquadra invece ciò che appartiene alla sola «loi» quindi alla «forme»: «la nature elle-même» egli afferma «n'est qu'une Idée de l'esprit qui ne tombe jamais sous les sens»,[154] ma che non per questo non si manifesta. Essa si realizza tuttavia solo in una dimensione interiore che, pirandellianamente, è forse «meno reale, ma più vera», si realizza, invero, solo all'interno e per opera dell'artista, definizione equivalente per lo Schiller di Basch all'espressione uomo perfetto:

> l'art ne devient vrai que lorsqu'il abandonne complètement le réel et devient entièrement idéel. La nature elle-même, en effet, n'est qu'une Idée de l'esprit qui ne tombe jamais sous les sens. Il est donc évident que c'est seulement un art idéal, *idéel*, qui est capable ou qui, du moins, a la tâche propre de saisir l'idée de la nature et de l'incarner dans une forme sensible.[155]

Il compito del poeta è conseguentemente quello di raggiungere l'idea prima di natura, quindi toccare e penetrare il suo vero io, il «Moi primitif», perché la vera natura, ossia la natura non ancora formalizzata, che sostanzia l'essere delle cose esterne, è la stessa che anima il nucleo centrale dell'uomo: in questa corrispondenza primigenia il poeta, nell'attimo della visione, dovuto al liberarsi dell'istinto del gioco, scorge la verità e nell'atto stesso del vederla la crea, la realizza in opera d'arte, semplicemente ed esattamente come accade nella poetica pirandelliana, perché

[153] Ivi, p. 182.
[154] Ivi, p. 170.
[155] Ivi, p. 150.

«le poète, en effet, ne doit donner à l'imagination que la direction qu'elle avait prise si elle avait abandonnée à elle-même et n'avait suivi que sa propre loi. Pour réaliser sa fin, il faut qu'il obéisse à la nature et transforme la nécessité extérieure en un nécessité interne».[156]

L'atto di liberazione dalle costrizioni e la riconduzione al nucleo essenziale dell'essere consistono, in ultimo, pertanto, in una caduta di ogni illusione involontaria del poeta agente sulla primigenia forza della sua natura interiore, la quale operando spontaneamente e liberamente dentro di lui, migliora, in accordo con il dettato di Séailles e di Capuana, la natura esteriore, nel senso che, pirandellianamente ancora, egli conduce l'essenza della natura esteriore alla sua realizzazione naturale: Basch insiste sul fatto che il «vrai poète», trasforma la natura esteriore in natura interiore, vale a dire la bellezza della natura in bellezza umana, e che in questo soltanto consiste il suo compito di poeta effettivamente tale, ovvero «génie», ovvero poeta «naïf». La corrispondenza tra i termini è immediata: se la natura vera è una, poeta naturale sarà soltanto chi descriverà o imiterà questa natura, ma dato che solo in questa natura giace la verità, allora solo quel poeta avrà diritto ai titoli assoluti di «vrai» e «génie». Kantianamente Basch con Schiller afferma che «il faut que tout génie véritable soit naïf sous peine de n'être pas un génie»[157] ed è per questo che può chiudere il suo testo sulla significativa deduzione per cui: «c'est par la nature seule que l'homme corrige la nature, et les images idéales ne sont pas autre chose que des images réelles, soumises à un ordre nouveau et supérieur, dénuées de tous les éléments qui ne sont pas aptes à exprimer les intentions de l'auteur et enrichies au contraire de tous ceux qui servent à accentuer et à intensifier ces intentions».[158] È questo il processo che oltre a concretare l'esistenza di un'opera d'arte in cui la natura viene migliorata e resa superiore a sé stessa, permette anche di riunire in una stessa cosa, in un *unicum* originario, l'anima dell'uomo e la natura esteriore, riunirle invero nel *quid* in cui esse eternamente, al di là delle costrizioni del tempo, sono la stessa cosa. Essendo, quello del poeta nell'atto della creazione, un momento in cui doppiamente non solo la natura realizza sé stessa, ma anche un momento in cui le facoltà del poeta ritornano in perfetto equilibrio, l'atto della visione e creazione è per lo Schiller di Basch il solo momento in cui l'uomo compie sé stesso in quanto uomo: si ritorna, pertanto, alla riflessione incipitaria per cui l'uomo è libero soltanto nell'atto della creazione, con la consapevolezza che questa libertà gli deriva dall'essere l'unico luogo esistente in cui, come per Pirandello, la natura può realizzarsi appieno, ovvero sia producendo forme viventi, idealizzate e coincidenti con la loro essenza primigenia, ossia ancora la «vraie nature humaine».

[156] Ivi, p. 154.
[157] Ivi, p. 186.
[158] Ivi, p. 251.

L'«âme naïve» è, di conseguenza, quell'anima che

> restée nature pure agit encore comme unité sensible individualisée et comme un tout harmonieux, une âme dans laquelle les sens et la raison, la faculté réceptive et les pouvoirs autonomes, ne sont pas encore séparés comme des forces ennemies, une âme dont les sensations ne sont pas le jeu sans forme du hasard, ni les pensées le jeu contenu de l'imagination.[159]

L'atto della creazione, pertanto, permette una riconciliazione delle facoltà umane, la cui riduzione a senso e ragione è evidentemente soltanto una trovata esplicativa, ma che andrebbero, piuttosto, intese nell'insieme vario e particolareggiato che altrove lo stesso Basch riconosce. Il fatto che sia questo insieme delle facoltà umane ad agire in sinergia durante la creazione riconduce, nuovamente, alla riflessione pirandelliana e all'ingiunzione già citata di Pirandello in base alla quale tutte le facoltà dell'artista, quando crea, agiscono in sinergia e nella creazione è assorbito tutto l'essere: l'arte, sostiene Pirandello, in opposizione al Croce, «non è un'attività sola dello spirito, ma tutto lo spirito che, così nella scienza come nell'arte, si esplica non in due modi soltanto distintamente separati, bensì tutto quanto in questo e in quel modo, liberamente», il «fine» e la «materia […] dicono soltanto che la concezione non è a caso: essa tuttavia è libera, perché voluta per sé stessa, e com'essa si vuole».[160]

L'ultimo notevolissimo punto di contatto tra la riflessione di Basch su Schiller e il dettato pirandelliano consiste proprio nella specificità del processo idealizzante prodotto dalla natura (ipostatizzata nella «naïveté» del poeta) sulla natura:

> Considérée comme un tout, la nature est infinie et autonome, mais dans chacun de ses effets particuliers, elle est limitée et dépendante. Il est même de la nature du poète […] Or, la tâche propre du poète naïf consiste à transformer cette nécessité inconditionnelle et absolue, à élever chacun de ses états particuliers à la hauteur de tout humain, à fonder, par conséquent, chacun de ses états sur soi-même d'une manière absolue et nécessaire. […] Pour cela, il faut que le poète naïf écarte de son inspiration tout contrainte temporelle, qu'il apporte à l'objet qu'il traite une liberté, une plénitude absolue de ses facultés, et que la réalité, au milieu de laquelle il vit et dont il subit l'influence, lui ait appris à embrasser toute chose avec toute son humanité.[161]

[159] Ivi, pp. 182-183.
[160] Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, cit., pp. 602-603.
[161] Victor Basch, *La poétique de Schiller*, cit., p. 227.

La prima evidenza significativa che riconduce il dettato pirandelliano a questo di Basch è la concezione della natura come infinita, nonostante la sua palese finitezza, spaziale, temporale, con lessico pirandelliano formale. Di fatto, in entrambe le elaborazioni l'idea di una natura infinita, che è contraddizione in termini, provoca dei problemi: anche Basch, per quanto riguarda l'esposizione di Schiller, se ne avvede, per poi risolvere l'ambiguità proprio attraverso il concetto schilleriano che per primo lo aveva stranito, quello di «infini quant à la forme», dell'infinito relativamente alla forma, che è proprio della poesia «naïve», così come della natura «car la nature en tant que limitée de toutes parts, est infinie»:[162] «le poète naïf ne s'écarte aucunement de la nature et représente les choses avec toutes leurs limites, c'est-à-dire s'il les individualise, il atteinte à l'infini de la forme»,[163] procedendo anche da questo punto di vista in maniera assimilabile a quella della natura. Basch anatomizza i concetti schilleriani fino a trovare che questo infinito formale «n'est pas autre chose que cette aspiration vers le meilleur, cette soif de la perfection»[164] che, a sua volta, si riduce ad una «tendence», il cui scopo, come si diceva, pur restando irrealizzabile, si concretizza in termini di progressiva aspirazione all'idea animante questa stessa tendenza, nucleare, appunto, nella natura come nell'arte, perché propria alla vera natura umana. L'«infini» propriamente detto, che non cade mai sotto i sensi, eppure anima tutto quanto è sensibile, così come ogni forma dell'ideale, non esaurisce il senso magmatico dell'idea di flusso pirandelliano, ma nella sua contraddizione in termini, lo avvicina. Così come il flusso pirandelliano è nella natura e insieme nell'arte, così come esso soggiace alla forma e la supera mentre la anima, allo stesso modo sembra comportarsi l'«infini» schilleriano di Basch, nuovamente, anche in questo caso, ricondotto *ab origine* alla dimensione iper-presente in entrambe le trattazioni dell'io, realmente a questo punto non il «piccolo «io» strambo del dottor Federico Schlegel» ma un Io di tutt'altra portata tutto racchiuso nella bellicosa e libera tendenza cosmica del gioco schilleriano.

Il processo di idealizzazione descritto da Basch e operato attraverso la libera poesia del gioco diventa chiaro in questa prospettiva: l'idealizzazione è una attività di conferimento alle cose di una necessità vera non soggetta alle manifestazioni del finito, ma eternamente «vivante», nonostante sia finita nel suo apparire sensibilmente artistico. L'idealizzazione è, pertanto, l'attività poietica di riconduzione delle cose alla verità e all'equilibrio, che, in quanto tale, è armonico e in quanto armonico non soggetto ai limiti temporali propri della materia. La legge dell'armonia, che anche in Pirandello, attraverso gli apporti capuaniani e quelli seaillesiani, si lasciava leggere come funzione capitale della creazione e del prodotto artistici, anche qui

[162] Ivi, p. 230.
[163] *Ibidem*.
[164] Ivi, p. 245.

si erge a fondamento e a stato d'essere basale di qualsiasi produzione degna del nome di arte. Nell'«harmonie» schilleriana dove tutto è «necessaire» si compie lo stesso equilibrio che si compie nell'«homme qui joue» ovvero sia l'equilibrio tra tutte le parti che costituiscono un essere, sia esso artistico o umano, con evidente elisione di ogni differenza tra i due. La creazione naturale «libera le cose» anche in questo caso, come nel caso di Pirandello, in modo da condurle alla più pura evidenza e trasparenza, quella basata sull'io, «moi-même», di ogni loro caratteristica che, proprio perché idealizzata «d'une maniere absolue et necessaire», acquista un valore generale, valido per tutti gli uomini o, ancora una volta, altrimenti detto, «vrai». La corrispondenza tra il dettato pirandelliano e quello di Basch non aiuta esclusivamente ad avere una idea più chiara di che cosa Pirandello intenda con natura, termine ambiguo nella sua trattazione saggistica per i valori iper-soggettivi che acquista e per la difficile decifrazione dei concetti di forma e di flusso che vi si associano; il dettato di Basch elucida anche una possibile matrice dell'associazione pirandelliana io e natura e del binomio vero-reale, proponendo l'esistenza di una terza realtà nel binomio consueto materia-forma, una realtà che è un *Erlebnis*, un'«esperienza vissuta» che ricorda da vicino quella che si è vista descritta nelle ultime pagine dell'*Umorismo* e che si è inquadrata come porta d'accesso esistenziale alla vera arte e morte simbolica.[165]

In ultimo la «transposition» liberatrice delle cose, dall'esterno all'interno dell'uomo è quanto Schiller, secondo Basch, chiama «symbolisme», e consistente in un passaggio individualizzante per cui ciò che viene rimesso nell'io creatore del poeta diventa, appunto, «absolu et necessaire». In quest'ottica, la riflessione di Basch, permette di chiudere la questione da cui questa analisi aveva preso le mosse, ovvero sia la spiegazione della relazione che intercorre tra l'«oltre», il «simbolo», l'«arte» e la «natura» nella formulazione poetica pirandelliana. Prima di procedere in questa direzione, tuttavia, sarà bene circoscrivere semantica e usi del termine simbolo nella saggistica pirandelliana, indipendentemente da loro eventuali debiti nei confronti di Schiller come di qualunque altra fonte e chiudere poi, solo successivamente, sui possibili apporti del teorico tedesco nella ideazione e circoscrizione del simbolico effettuata e adoperata da Pirandello.

[165] Sul tema dell'*Erlebnis* in Pirandello e sulle sue profonde implicazioni filosofiche, cfr. Graziella Corsinovi, *La finzione vissuta. Percorsi pirandelliani: tra filosofia, psicologia, drammaturgia*, Geko, Genova, 2018.

1.7. *Per una definizione del valore artistico del termine simbolo nella saggistica pirandelliana*

Non è immediato definire semantica e usi di un termine di cui Pirandello si serve con apparentemente estrema coerenza, ma senza fornirne mai, neppure parenteticamente, una definizione.

La logica sottesa alle occorrenze del termine «simbolo» e dei suoi derivati (in realtà limitati agli aggettivi «simbolico» e «simbolista») nella saggistica pirandelliana si manifesta solo implicitamente, senza mai denunciarsi apertamente nei suoi presupposti teorici e chiarirsi in una semantica generale e precisa: ne deriva l'impressione più o meno vaga della consapevolezza con cui l'autore utilizza uniformemente il termine in contesti che pure spesso divergono notevolmente tra loro, annessa, tuttavia, alla necessità di fondo di pervenire a una circoscrizione dei significati possibili a un significato, magari polivalente, ma univoco che, non obliando il caso particolare di ogni singola emergenza, la giustifichi nell'ottica di una definizione e, consequenzialmente ne isoli una matrice teorica.

La prima occorrenza, rilevata nell'articolo *Su «Le vergini delle rocce» di Gabriele D'Annunzio* apparso sul numero dell'8 novembre 1895 de «La Critica» di Gino Monaldi, consiste di due emergenze, le quali fungono da sintesi del generale parere negativo che Pirandello esprime nei confronti del romanzo dannunziano: qui l'aggettivo «simbolico» con cui ci si riferisce al romanzo e il termine «simbolo» con cui se ne categorizza il protagonista Claudio Cantelmo quale *rappresentazione* del «principio aristocratico cosciente del suo potere antico e della sua forza»[166] denunziano l'artificiosità tutta intellettualistica dell'operazione artistica di D'Annunzio, squalificandola come opera genuina d'arte.

Due volte si legge il termine «simbolo» in *Rinunzia*, articolo apparso sempre su «La Critica» nel numero dell'8 febbraio 1896: le due emergenze sono, come nel primo caso, molto ravvicinate tra loro, ma il loro utilizzo sconfina stavolta dall'ambito direttamente letterario e ne complica l'inquadramento concettuale. Il passo equipara la «natura» a «quel che prima con più poesia si chiamò Dio», definendola «un simbolo di gruppi meccanici, i quali spostando continuamente le loro relazioni, ascendono a forme più vaste del moto, portando la propria legge in sé», per una «virtù […] inconoscibile»: «questo prima si chiamava Dio», continua il passo, «simbolo anche lui che portava in sé la propria legge, ma che pure, bene o male, era un'affermazione etica, non una dimostrazione di determinismo fatale».[167] Sempre su «La Critica», il 27 febbraio 1896, nel breve intervento intitolato *Da uno*

[166] Luigi Pirandello, *Su «Le vergini delle rocce» di Gabriele D'Annunzio*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 102.

[167] Luigi Pirandello, *Rinunzia*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 127.

studio all'altro, una nuova occorrenza, se letta e considerata isolatamente, sembra rifarsi invece al più canonico senso comune del termine; riferendosi a un'opera che lo scultore americano M. Ezekiel dedica al filantropo newyorkese Seligman in cui è rappresentata una «civiltà nuova sorta sulle rovine delle antiche solcate quasi e avvelenate dal serpe dell'intolleranza», Pirandello nota sulla base della scultura «un'aquila» che abbatte il serpente, aquila che chiama «simbolo della libertà».[168]

Se non fosse che, nella prima occorrenza citata, Claudio Cantelmo viene definito *personificazione* del «simbolo» e personaggio che, a sua volta, «rappresenta» un principio concettuale, si sarebbe tentati di intendere «simbolo» come sinonimo di rappresentazione, più o meno iconica di qualcosa; farlo sarebbe tralasciare l'ipotesi di un utilizzo coerente del lessico da parte dell'autore: *personificazione* e *rappresentazione* sono denunciate indirettamente come qualità attive del simbolo, ma non coincidenti con il simbolo stesso, la cui semantica in tutti e tre i casi resta in ombra. Quel che, invece, chiaramente si deduce dall'incrocio delle tre occorrenze, è che il simbolo può avere una valenza di rappresentazione iconica di una idea, come nel caso della terza citazione, o, come nel caso della seconda citazione, capacità non iconica di sostituire qualcosa di cui non si riesce ad afferrare o decifrare chiaramente le caratteristiche: Dio e natura sono entrambi simboli di una causa non causata, che, pur percepita, è inconoscibile nelle sue fondamenta. Queste occorrenze postulano tuttavia, pur nell'indefinitezza, alcune attribuzioni concordi: pur non essendo possibile una circoscrizione semantica, il termine simbolo sembra conservare il suo valore etimologico originario di sintesi di aspetti diversi riferiti a uno stesso *quid*, ma di sintesi in qualche modo esteriorizzata e prendibile, se non visivamente (come nel caso della terza citazione) o concettualmente (come nel caso della prima) almeno emozionalmente (come, invece, nel caso della seconda).[169]

La quarta occorrenza, apparsa nell'articolo *«Il vecchio». Romanzo di Ugo Ojetti*, se da una parte complica ulteriormente la questione, dall'altra ne snebbia alcuni tratti: nel passo già citato, Pirandello afferma che «l'astrazione di un'idea comune da un comune sentimento è opera dell'intelligenza: è opera di sintesi, che ha però valore temporaneo e non mai assoluto per tutti», specificando che «l'idea può assorgere a valor generale» solo «finché l'accordo dei sentimenti […] è stabile e completo»; nel momento in cui «l'accordo viene a mancare» anche «l'astrazione», scrive, «perde il suo valore e non può più vivere», «vive tuttavia la parola che ne è il simbolo, ma il suo valore si modifica a seconda del vario determinarsi dell'accordo dei sentimenti»: «la parola, che prima era segno di un'entità reale, divenuta simbolo di un'astrazione, vive come idea comune, di cui ognuno può avere più o

[168] Luigi Pirandello, *Da uno studio all'altro*, cit., p. 134.

[169] Ritorna in evidenza fin da subito, pertanto, l'ipotesi plausibile di un simbolo che per Pirandello possa agire sulla stessa traiettoria della definizione cassireriana, ove, appunto, il simbolo conserva il suo valore etimologico di *liaison* tra fatti o cose apparentemente disgiunti.

meno un particolar sentimento» con la conseguenza che «l'originalità non consiste nell'idea che è comune, bensì nel sentimento concreto e particolare che noi abbiamo di questa idea».[170]

Il passo, riprendendo nuovamente la fenomenologia herderiana, a cui Pirandello a questo punto plausibilmente approda attraverso Basch, definisce la «parola» simbolo di una «idea» astratta, giacente in quanto tale su un piano di permanenza disanimata, ma suscettibile di rianimarsi per impulso individuale, ritornando, in un certo qual modo, a quello stato di trasparenza originaria, denunziato dall'uso del termine segno:[171] l'involucro, la parola in questo caso, nasce, quindi *si forma* esteriormente, sotto la direzione di un «comune sentimento». Questa precisazione, che pure si riferisce al solo modo verbalizzato dell'essere del simbolo, chiarifica l'ambiguità che si è rilevata nei passi precedenti e dovuta alla commistione che si intuiva di più elementi (intellettuale, iconico ed emozionale) nell'impiego dell'unico termine simbolo. La fenomenologia qui delineata esplica, infatti, che *ab origine* la parola «era segno di un'entità reale», quindi non astratta, ma vissuta, dunque segno di un sentimento che, per «opera dell'intelligenza», assurge a idea, senza perdere, primariamente, la sua consistenza emozionale, per diventare in seguito (*naturaliter*) simbolo non trasparente di quell'idea, perché scevro ormai della sua carica emotiva. Il simbolo in sé si prospetta qui come una qualità, solo intellettuale, contenuta in un patrimonio storico di conoscenze devitalizzate o, comunque, generato per opera di sintesi intellettuale (come nel caso del «romanzo simbolico» dannunziano), suscettibile, tuttavia, di riacquisire la sua valenza segnica, previa riscoperta del «sentimento dell'idea» che *rappresenta*. Così Dio e la natura, simboli entrambi, possono, smesso il sentimento comune che vi diede origine, riacquisire dignità segnica per opera individuale o per accordo collettivo di emozioni individuali: l'aquila dell'Ezekiel, per quanto simbolo storicamente antichissimo, può promuovere un nuovo valore trasparente; l'operazione di rivitalizzazione, tuttavia, fallisce se come nel caso del Cantelmo la «forma» esteriore e l'«idea» non si compenetrano vicendevolmente.

Il simbolo verbale è pertanto qualcosa di esteriore, che, nella vita post-segnica dell'idea, permane su un piano di pura intellettualità: al nucleo di un abbozzo della sua definizione è presente una cristallizzazione, sia essa concettuale o iconica, dovuta a una operazione sintetica con la quale si attribuisce una «forma» a un

[170] Luigi Pirandello, *«Il vecchio». Romanzo di Ugo Ojetti*, cit., p. 267.

[171] Si tratta, invero, dello stesso processo che Pirandello utilizza per descrivere la creazione di un'opera d'arte autentica, quando specifica, sempre in polemica con il Croce, che la «materia», ovvero l'oggetto della rappresentazione artistica, diventa «spirito» nell'animo del poeta, ma ridiventa «materia» nell'atto della scrittura, conservando, tuttavia, una dimensione ibrida «materiale e spirituale a un tempo»: ovviamente i due processi, per quanto affini, si concretano l'uno come prodotto di un accordo popolare di sentimenti, l'altro come accordo individuale di facoltà egualmente individuali.

sentimento. In che modo ciò avvenga non è chiaro, quel che è chiaro, invece, è che il simbolo è una traccia, una qualità intellegibile durevole di un evento, atta a permanere anche dopo la fine dell'evento. La caratteristica della durevolezza del simbolo, sempre nella sua storia post-segnica, è nuovamente espressa facendo ricorso all'«idea di Dio» nell'articolo *Intorno al «Paris» di E. Zola*, dove si dice che essa «rimane inalterabile e fissa; rimane, perché, in fondo, non è che un simbolo, con cui l'uomo riesce ad affrontare il terribile mistero della morte, e riesce, insieme, a dare un corpo, una rappresentazione determinata a quel principio di causalità assoluta, senza cui egli si sente perduto nel gran mare dell'essere».[172] Anche in questo caso, una idea, un principio intellettuale, *funge da* simbolo, «con cui» l'uomo conferisce «un corpo, una rappresentazione determinata» al «mistero della morte» e al «principio di causalità assoluta», a due moti intellettuali quindi, che vivono di riflesso alla permanenza («mutabile e vari*a*» – in caso contrario si avrebbe a parlare di segno) di due sentimenti corrispondenti, la paura della morte e l'angoscia dell'essere. L'idea di Dio è, pertanto, simbolo in quanto fattore coagulante (ancora, sintetico) di queste due «entità real*i*» fisiologicamente diverse, ma non sovrapponibile a nessuna di esse, tant'è che anche lessicalmente Pirandello distingue l'idea di Dio dal principio di causalità, ponendole su due piani di intellettualità distinti. Non sorprende che anche qui l'idea venga appellata «corpo», in una sovrapposizione quasi paradossale tra valore iconico di un dato e suo valore concettuale spiegabile ancora con il fatto che entrambi si appalesano per Pirandello come aspetti della «forma» esteriore di un moto vitale che con essa si genera necessariamente.

L'artisticità del simbolico, e con essa la spiegazione della critica a D'Annunzio è messa a nudo nella citazione cronologicamente successiva, stavolta tratta da *L'azione parlata*, dove Pirandello chiama «morte […] dell'arte» il «partire da un'idea astratta […] e poi dedurne, mediante il freddo ragionamento […] le immagini che le possano servir da simbolo». L'intellettualismo freddo di cui si tacciava D'Annunzio e di cui si taccia altrove la letteratura simbolista è quindi una critica alla fenomenologia di un modo di fare arte e non deriva da una connotazione generalmente negativa dell'impiego del simbolo nell'arte. Via via che si procede nella analisi, infatti, sembra di dovere intravedere nella simbolicità una necessità intrinseca dell'opera d'arte riuscita, in accordo con i presupposti teorici di cui si è discusso nella prima parte del lavoro: «in» e «con» le persone gemina l'«idea» che reca con sé il «germe» goethiano della «forma» e del «destino», quindi il «dramma» nella sua interezza (scrive poco dopo l'autore), il che, alla luce di quanto si è detto, vuol dire generare un'idea formata e non formalizzata, idea che è già di per sé simbolo involontario di qualcosa. Eppure, al di là di questo, la serie delle

[172] Luigi Pirandello, *Intorno al «Paris» di E. Zola*, in Id., *Saggi e interventi*, cit.,p. 291.

occorrenze successive, tutte tratte da *Arte e scienza*, sembra, in linea di massima, continuare ad attribuire al termine una valenza negativa:

> L'arte, non c'è dubbio, non muove da un'idea astratta, non deduce mediante il ragionamento le immagini che a quest'idea astratta possono servir da simbolo. Se talvolta lo fa, e ne abbiamo pur troppo tanti esempi nell'arte così detta simbolista, le opere che essa produce sono per questo soltanto condannate. Ma si deve dir forse con questo che l'intelletto non ha nulla da far con l'arte?[173]

In questo stesso senso, trattando di due «*novelle critiche*» di Alberto Cantoni e dei due rispettivi protagonisti, Pirandello scriveva che, nonostante «*Scaricalasino sia* un libro di critica drammatica, come *Pietro e Paola con seguito di bei tipi* è un libro di critica dell'arte narrativa» e, anche se «Domenichina […] rappresenta in *Scaricalasino* la Musa comica; come *Paola*, nell'altro libro, rappresenta la Musa dell'arte narrativa» i protagonisti non «sono […] due simboli […] Son due persone vive e vere. E voi, leggendo i due libri, non v'accorgerete della parte che esse, nella riposta intenzione dello scrittore, vi debbono rappresentare. […] la discussione letteraria non mortifica mai la creazione fantastica, i personaggi che vi prendono parte».[174]

Discorrendo, poco dopo, di un «capolavoro del Cantoni che s'intitola *Un re umorista*» e che Pirandello definisce «tra le poche opere culminanti della letteratura italiana contemporanea, tra le poche più originali ed espressive di tutta quanta la nostra letteratura moderna», l'autore chiama esplicitamente il «re originalissimo», protagonista del romanzo, «simbolo, che nulla è più»,[175] ma tale da reggere un'opera che «rimarrà, perché non effimero frutto del tempo e della mutabile moda, ma frutto d'una particolarissima concezione ch'egli ebbe della vita e degli uomini».[176] Queste citazioni si integrano con l'ultima delle quattro occorrenze in *Arte e scienza*:

> Lo stile è creazione di forma, non la forma delle sensazioni. Io creerò un *cane* (come Anatole France ha creato il famoso *Riquet* di M. Bergeret) quando l'immagine di quel cane, sensazione o impressione oggettivata, cesserà di essere un simbolo dell'oggetto in me, una visione ch'io non posso non volere o volere (fatto spirituale meccanico, dunque); e sarà visione voluta, voluta per sé, e dunque libera perché ha solo in sé stessa il suo fine.[177]

[173] Luigi Pirandello, *Arte e scienza*, cit. p. 604.
[174] Ivi, pp. 614-615.
[175] Ivi, p. 633.
[176] Ivi, p. 634.
[177] Ivi, p. 773.

Quest'ultima citazione spiega estesamente che il personaggio-simbolo prodotto da Cantoni è un personaggio riuscito dal punto di vista artistico per via del modo in cui è individualmente proceduta la sua gestazione: nei primi interventi si dice che un simbolo, per acquisire valenza artistica positiva, deve essere rivitalizzato, ma era impossibile dedurre con certezza due capisaldi del ragionamento alla base di questa conclusione, vale a dire che il simbolo è una qualifica dell'idea o dell'immagine, genericamente quindi della «forma», ma soprattutto che questa rivitalizzazione si realizza attraverso un *iter* definito, perfettamente coincidente con quello attraverso cui nasce l'opera d'arte. Simbolica, infatti, è definita da Pirandello la traccia che, al di là della partecipazione dell'io, si imprime intuitivamente nella coscienza individuale, come oggetto o dato di conoscenza, per poi essere riplasmata da un «Io» creatore che ha tutti i tratti della «vraie nature humaine» schilleriana. Nei primi interventi questa traccia derivava solo dalla convenzione: è quindi «parola», «immagine», «idea», storiche fornite all'io preconfezionate. Questo passo e la riflessione in generale di *Arte e scienza* vanno oltre questa osservazione e specificano che, qualsiasi sia la sua provenienza, il prodursi della traccia simbolica nella coscienza dell'io è un meccanismo di sintesi naturale, in cui, tendenzialmente, non avviene partecipazione attiva, ma passiva ricezione. Il bagaglio di simboli conservato nella coscienza è quindi un bagaglio di dati oggettivati da cui l'io trae il suo patrimonio di conoscenze, su cui unicamente può agire in maniera artistica: ci si trova chiaramente, a conferma di quanto fin dall'inizio si diceva, di fronte a un insieme di dati esclusivamente intellettuali. L'operazione di qualsiasi arte simbolista (e di quella dannunziana, simbolista, per Pirandello, sotto questo aspetto) si spiega quindi come sovrapposizione intellettuale di questi dati a una idea o una emozione che non è tale da prodursi una forma propria e che, pertanto, la acquista, tramite un terzo, ossia l'io dell'autore, da un patrimonio preconfezionato e sviluppato inconsapevolmente e meccanicamente da un mondo dato. Deriva da questo modo di fare arte e dalla concezione pirandelliana di simbolo come prodotto meramente intellettuale della coscienza, il perché del frequente utilizzo del termine in maniera negativa, non tanto frequente e tale tuttavia da ridurre a irrilevanza i casi in cui il termine ha un palese impiego positivo. Al contrario, si evince dalle ultime citazioni, che in una vera opera d'arte l'«idea astratta» e l'«emozione feconda», deprivate di ogni valore simbolico, rese autonome «per mezzo della fantasia» si auto-generano una «forma pratica, tecnica, cioè libero spontaneo e immediato movimento della forma stessa, non più oggettivazione, ma», «subiettivata», la quale, a questo punto della creazione, vale a dire una volta che essa sia stata realizzata, è innegabile possa, almeno dal punto di vista teorico, riacquisire valore insieme simbolico e segnico, *idest* tale che la sua forma sia manifestazione trasparente dell'emozione e dell'idea. Arrivare a questa conclusione significa, chiaramente, reinserire il prodotto artistico nel mondo del già dato, quindi renderlo suscettibile di rifarsi mera conoscenza intellettuale, simbolica nel primo senso spregiativo, ma

questo processo pertiene alla storicizzazione successiva dell'opera d'arte e non è riferibile all'atto primo della creazione.

Nell'*Umorismo* il termine compare soltanto due volte e in realtà le due occorrenze non sono estremamente significative; la prima di esse può, al più, comprovare quello che è stato detto finora: «l'elemento della magia, del meraviglioso cavalleresco non si poteva in alcun modo eliminare senza snaturare al tutto quel mondo. E allora il poeta o cerca di ridurlo a simbolo, o senz'altro lo accoglie, ma – naturalmente – con un sentimento ironico».[178]

Il passo si riferisce al poema ariostesco e all'elemento fantastico che inevitabilmente, per necessità di genere, lo innerva: Pirandello afferma che la coscienza dell'Ariosto non può credere alla realtà di elementi che palesemente sconfinano oltre il possibile e non può pertanto entrare con essi in comunione simpatica per realizzare l'immedesimazione necessaria affinché la finzione artistica risulti al lettore «vera» e «vissuta». Inevitabilmente, nel processo di immedesimazione, la coscienza logica si frappone e rammenta improbabili all'autore gli elementi che vuole creare, impedendo che *l'oggetto si voglia in lui*. Onde aggirare il problema senza sacrificare la genuinità che sola caratterizza l'opera d'arte, Pirandello afferma essere due le possibilità offerte all'Ariosto, entrambe tali da naturalizzare artisticamente l'ostacolo con cui la coscienza frena il flusso della creazione; non ci si dilungherà sul «sentimento ironico» citato come seconda alternativa, ma l'espressione *«ridurre a simbolo»* e i modi in cui questa riduzione avviene, espressa immediatamente dopo, spiegano come, nell'ottica pirandelliana, l'artista opera quando, vincolato in un patrimonio di conoscenze tradizionali (e nel genere letterario, in questo caso, che ne consegue), deve rivitalizzarle per renderle nuovamente attive sul piano artistico:

> In più di un punto, come abbiamo già notato, egli mostra apertamente coscienza della irrealità della sua creazione, la mostra anche dove all'elemento meraviglioso di quel mondo dà valore morale e consistenza logica, non fantastica. Il poeta non vuole creare e rappresentare come vero un sogno; non è preoccupato soltanto della verità fantastica del suo mondo, è preoccupato anche della realtà effettiva; non vuole che il suo mondo sia popolato di larve o di fantocci, ma di uomini vivi e veri, mossi e agitati dalle nostre stesse passioni; il poeta insomma vede, non le condizioni di quel passato leggendario divenute realtà fantastica nella sua visione, ma le ragioni del presente, trasportate e investite in quel mondo lontano.[179]

Pirandello attribuisce, qui, all'Ariosto un modo che egli ritiene di generale validità artistica quando, come l'autore in questione, ci si trova di fronte a un

[178] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 868.
[179] Ivi, p. 869.

patrimonio di dati che per l'io non sono altro che forme intellettuali: occorre *«ridurre»* quella *«conoscenza»* particolare *«a simbolo»* di una idea e di un sentimento nuovi rispetto a quelli con cui sono stati, in tempi e luoghi di coscienza diversi, generati. Si distingue abbastanza chiaramente che, al di là della variabilità lessicale, il processo qui descritto è lo stesso che coinvolge l'oggetto in quanto tale, l'oggetto comune del mondo esperienziale condiviso e che, per coscienza artistica, si voglia elevare a elemento d'arte: gli oggetti esteriori debbono riacquisire vita propria nell'io dell'artista, ma se lì il dato deve *«cessare»* di essere simbolo in me, qui deve *«ridursi a simbolo»*. È evidente quindi, ancora una volta, che esiste una ambivalenza nell'uso del termine, che, per la prima volta qui, si delinea con estrema precisione: sono due le tipologie del simbolo pirandelliano, distinte in realtà dal loro grado intrinseco di vitalità, ovvero dal loro effettivo essere «forme vivante» e «vive» dello stesso «oltre» o «flusso» in cui si manifesta l'essenza dell'opera d'arte. La prima, e più comune, di queste tipologie perché snodo originale del rapporto gnoseologico dell'io umano con il mondo (reale o spirituale che sia),[180] consiste nell'impressione, oggettivata inconsapevolmente, che il dato desta nella coscienza individuale tramite operazione sintetica dell'intelligenza e per via di quella stessa «illusione» di separazione provocata dalla «favilla» prometeica. La seconda, che ha qualità d'arte perché *«viva»*, consiste nella rivitalizzazione del dato intellettuale, ossia del simbolo della prima categoria; questo può rimandare simbolicamente a qualcosa, come nel caso dell'Ariosto, quando il rimando simbolico sia, tra le altre operazioni artistiche, operazione consapevole, motivo di vitalità quindi dell'oggetto creato o ri-creato e parte dell'idea e del sentimento che lo sostanziano (*idest* indirizzo *«voluto»* della sua attività); perlopiù, tuttavia, questo rimandare ad altro è tratto inconsapevole, o meglio prodotto spontaneo della creazione artistica che è necessariamente simbolica perché genera una forma trasparente, un involucro, da cui il destinatario dell'opera d'arte comprende il nucleo di verità dell'idea e del sentimento formanti.

La seconda e ultima comparsa del termine nell'*Umorismo* si inserisce in un discorso che chiama in causa una poesia del Giusti quale esempio di scomposizione umoristica: «anche quei soldatacci austriaci della poesia del Giusti, […], son veduti in fine dal poeta come tanti poveri uomini in camicia: sono spogliati cioè di quelle loro uniformi odiose, nelle quali il poeta vede un simbolo della schiavitù della patria. Quelle uniformi c*ompongono* nell'animo del poeta una rappresentazione ideale, della patria schiava».[181] La citazione si lascia leggere attraverso le stesse coordinate interpretative finora tratte dalle precedenti, dove un oggetto, in

[180] Reali o spirituali, ovvero sia pertinenti al mondo esteriore o interiore, ovvero fisico o mentale/emotivo questi dati sono sempre oggetti di conoscenza, perché inerenti comunque all'ambito esistenziale e ontologico della forma.

[181] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 946.

questo caso le uniformi, diventa oggetto interiorizzato e vitalizzato artisticamente, quindi simbolo di una idea generale; ma questa citazione permette più che le altre di comprendere, data la iconicità del caso, cosa si sia inteso per trasparenza segnica del simbolo e come vada letta la sua capacità semantica di rimando a una idea generale: qui l'uniforme infatti, pur restando uniforme, pur restando valida quale oggetto di per sé nella creazione, *«rappresenta»* altro, esattamente come avveniva nel caso dei personaggi di Alberto Cantoni. Nell'articolo *Teatro siciliano?* pubblicato su «Rivista Popolare di Politica, Lettere e Scienze sociali», il 31 gennaio 1909, il discorso pirandelliano ritorna sulla questione della parola intesa come simbolo, definendola, come farebbe Herder, «i simboli delle cose in noi» e «le larve che il nostro sentimento deve animare e la nostra volontà muovere» perché «prima che il sentimento e la volontà intervengano, la parola è pura oggettività, e conoscenza»:[182]

> Ora, queste parole, mezzi di comunicazione, queste conoscenze son fatte per l'universale, ma non per l'universale astratto, poiché non sono astrazioni logiche, ma rappresentazioni generali. L'arte è creazione e non è conoscenza; ma la creazione dell'arte non è *ex nihilo*, ha bisogno della conoscenza, ha bisogno cioè che prima la cosa sia per astrazione conosciuta in se stessa e nella parola che ne è il simbolo e la rappresentazione generale, perché venga intesa poi a dovere e gustata la individuazione di essa, il subiettivarsi dell'oggettivazione in che l'arte appunto consiste.[183]

Pirandello ritorna sulla questione che aveva già affrontato nell'*Umorismo*, in viva polemica con il Croce, ma, stavolta, basandosi su una definizione che aveva plausibilmente attinto dalla lettura di Basch, afferma che la «rappresentazione generale» è necessaria all'arte come substrato su cui agire individualmente, affinché il messaggio artistico non solo sia tale, ma diventi trasparente anche al pubblico, senza con ciò perdere la sua caratura di fatto individuale, anzi proprio in ragione di questa. La citazione, infatti, è tratta da un brano atto a spiegare la sfortuna del teatro dialettale di «quel genialissimo poeta e drammaturgo, che è Nino Martoglio», quindi da un discorso che verte tutto sull'essenzialità centrale della lingua e, inevitabilmente, della parola: il tema della parola come dato di conoscenza è qui centrale perché primo mattone (e inovviabile) di una conoscenza condivisa, assieme semantica e lessicale, e non solo perché essa riveste la medesima importanza per l'utilizzo che ne fa l'autore. L'intervento di Pirandello sostiene, infatti, che la parola deve essere conosciuta intellettualmente dallo spettatore perché l'«individuazione di essa» sia «intesa» *e «gustata»,* il che (attraverso l'analisi

[182] Luigi Pirandello, *Teatro siciliano?*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 979-982.
[183] Ivi, pp. 981-982.

lessicale da cui si è partiti proprio sul concetto di «individuazione» della conoscenza) equivale al dire che la parola, e con essa il semantema di cui si fa carico, necessita per essere capita, *idest* diventare attiva nella coscienza altrui, di passare attraverso la scintilla prometeica propria all'ascoltatore o lettore in quanto essere umano. Questa lettura rende significativo anche l'impiego, qui insistito, ma che si è visto generalmente raro, proprio del termine simbolo da parte di Pirandello: è plausibile, infatti, che questa doppia leggibilità pertenga alla parola non nella sua generalità di «*rappresentazione*», quanto nella sua specificità di simbolo. Conforta l'ipotesi la lettura incrociata di questa con una delle prime occorrenze del termine simbolo analizzate, lì dove parlando dei due protagonisti nei romanzi *Scaricalasino* e *Pietro e Paola con seguito di bei tipi* di Cantoni, Pirandello affermava «E sono dunque due simboli? No. Son due persone vive e vere. E voi, leggendo i due libri, non v'accorgerete della parte che esse, nella riposta intenzione dello scrittore, vi debbono rappresentare».[184] Quelle «persone vive e vere» che si è detto hanno trasparenza di simbolo segnico e che sono, dunque, due simboli inerenti alla seconda tipologia in cui il concetto si è distinto (al di là dell'uso dispregiativo del termine usato in quel caso particolare da Pirandello e riferito alla prima tipologia simbolica) non avrebbero chiarezza immediata per il lettore, se egli non sapesse «di aver tra mano due *novelle critiche*, perché così appunto le intitola l'autore», ovvero sia se il patrimonio semantizzante le conoscenze non fosse fra lettore ed autore condiviso. Questa ultima citazione chiude il discorso su una sorta di circolarità ermeneutica che ha un profondo valore metafisico e che dettaglia l'idea abbozzata in principio: l'arte in quanto simbolo produce un gioco di riflessioni fra individualità o «individuazion*i*» operante traverso il rispecchiamento in scintille prometeiche e sentimenti della vita. Per quanto possa questa apparire una banalità è in realtà una assunzione ricca di implicazioni teoriche, dato che il cardine concettuale della questione resta comunque l'idea di «flusso» o «oltre» da cui gemina l'opera d'arte, matrice prima anche di questa «individuazione» autoriale: chiamando in causa l'associazione arte-simbolo si impone che il lettore riceva un simbolo «voluto», nella sua «forma» propria che, in quanto tale, direziona la sua interpretazione secondo il progetto autoriale, progetto che tuttavia non vincola la sua ricezione, perché, almeno teoricamente, produce un atto «spontaneo» di lettura, ovvero sia di individuazione della forma, attraverso il quale è il lettore stesso a tendere al flusso che quel simbolo rappresenta, diventando creatore nell'atto della ricezione. Il raccoglimento metafisico dell'arte, che passa per il verbale, materia plastica, ma non «viva» (perché è solo dato di conoscenza), produce (prometeicamente) materia plasmata e «viva», quindi soggettivata, continuamente riattivando l'immortalità simbolica dell'opera simbolo perché, attraverso questo atto guidato di rilettura,

[184] Luigi Pirandello, *Un critico fantastico*, cit., p. 614.

essa permane nel «flusso», non più metafisico stavolta, ma «spirituale e materiale a un tempo», come un'opera della natura, nella natura, ma superiore ad essa. Così il binomio arte-simbolo si completa nel trinomio arte-simbolo-vita.

Non per questa materializzazione l'opera *«continua»* che ne risulta è più reale, ma meno vera, perché se è certo che ogni soggetto è una illusoria partizione del flusso, è anche vero che questo ripetuto sguardo soggettivante permette una permanenza senza soluzione del fatto artistico nel flusso, il quale, invece, è uno e non conosce illusione se non «voluta», quindi artistica. L'atto di creazione e rilettura dell'opera d'arte in quanto simbolo conduce alla realizzazione guidata della lettura, vincolando l'innata capacità creativa del soggetto a una lettura che formalizza ma non uccide l'impressione ricevuta dall'opera, procurandone, piuttosto, una continuazione della vita i cui elementi, se, come si è detto, sono simbolici, non possono che generare un mito, concetto che, infatti, si vedrà focale in questa impostazione teorica e che rappresenta l'ultimo e forse il più significativo punto di congiunzione tra Pirandello e il romanticismo tedesco.

Prima, tuttavia, si vuole chiudere questa rassegna invertendo l'ordine cronologico fin qui seguito e citando un brano tratto dalla sezione finale del già menzionato articolo *Neo-idealismo* (1896). La data di pubblicazione rimanda a un momento precoce della formulazione teorica di Pirandello e in larga parte e per molti aspetti precedente alle sue riflessioni artistiche più mature: per questo sorprende trovarvi esplicitamente e compiutamente espressi tratti della sua concezione di simbolo che, se non fosse per questa testimonianza, si farebbero risalire, almeno nella loro forma definitiva, alle elaborazioni teoriche mature del 1909; fin dalle prime prove saggistiche e narrative la concettualizzazione sul simbolo è compiuta e organica, come quella sulle potenzialità di una letteratura simbolica. Ciò dimostra che le matrici teoriche di queste elaborazioni pirandelliane sono da rinvenire in testi precedenti al 1900 e da datarsi al periodo della formazione.[185] Il passo è citato qui per esteso per porre in evidenza la complessità precoce della visione pirandelliana:

[185] La rassegna potrebbe proseguire con gli articoli i cui titoli si citano qui di seguito, ma ci si ferma al 1909 per rispettare la coerenza cronologica di questo lavoro: *Il poeta Ludwig Hansteken: su «Ponentino» di Rosso di San Secondo*, apparso su «La Tribuna», il 7 luglio 1916; *La fuga» di Rosso di San Secondo* pubblicato su «L'Illustrazione Italiana» il 1° luglio 1917; settembre 1918, *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante* in «Rivista d'Italia», con il titolo; *La poesia di Dante*, pubblicato in «Idea Nazionale», il 14 settembre 1921; *Il dramma e il cinematografo parlato*, 7 luglio 1929, sulla rivista «La Nación» di Buenos Aires. In questa rassegna spetta un posto di rilevanza alla notissima *Prefazione* ai *Sei personaggi* (1921) dove l'espressione «Odio l'arte simbolica!», che così perentoriamente sembra negare il discorso sul simbolo emerso dall'analisi dei saggi, sembra confortare, invece, la prospettiva su enunciata: l'intervento pirandelliano, infatti, si fonda tutto sulla convinzione per cui ci sono «scrittori di natura più propriamente filosofica» e a cui, dice, «ho la disgrazia di appartenere» che «sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono

> Debbono i poeti di questo nuovo sistema [il neo-idealismo] mostrar d'avere certe doglie oscure e segrete, certe ebbrezze come di vini immateriali bevuti in coppe invisibili, e certe smanie e certe ansie e certe aspirazioni e certi languori malinconici o languide malinconie, che solamente gl'iniziati possono intendere. Proprio come tutti gli eroi dei romanzi dello stesso nuovo sistema […] debbono mostrar d'avere il cocomero in corpo d'un simbolo, anzi, d'*un qualche* [sic] simbolo, come dicono loro. E voi lo sapete, o lettori, come lo mostran di fuori questo benedetto cocomero: ora scrivendo con la lettera maiuscola certe parole di colore oscuro come *sorte*, *morte*, *destino*, ecc., ora in corsivo certe frasi che per se stesse, poverine, sarebbero innocentissime; quasi che il lettore (poverino anche lui!) non potesse altrimenti accorgersi, che il cocomero c'è.
>
> E badate: questi nuovi sacerdoti dell'arte e della bellezza pura sanno benissimo, meglio di voi e di me, che il simbolo si rivela e s'impone per virtù intrinseca, sostanziale e congenita della concezione, e non per la estrinseca e apparente della forma e della volontà dell'artista; […] Avevamo infatti bisogno di sentircelo dir proprio da loro che ognuno, il quale voglia mettersi a scrivere, deve innanzi tutto imparare a scrivere, e che ogni opera d'arte deve avere in fondo un concetto informatore, un'idea madre. Belle e grandi novità, come ognun vede! Se non che, come il pittore con l'impasto combina e non mostra su la tela i colori primi disposti sulla tavolozza, così lo scrittore dovrebbe nascondere il concetto informatore e l'idea madre nella viva rappresentazione della realtà e incarnar questo e quella in personaggi, che allora soltanto possono diventar tipi immortali. Ebbene, no: bisogna far diversamente pur di fare una novità, bisogna ricorrere ai colpi di vesciche!
>
> Per le quali, come ho detto in principio, la migliore arma è lo spillo.[186]

L'espressione «il simbolo si rivela e s'impone per virtù intrinseca, sostanziale e congenita della concezione, e non per la estrinseca e apparente della forma e della volontà dell'artista» non solo denunzia la precocità con cui alla mente dell'autore si fece palese il valore simbolico dell'arte, sulla scorta delle teorizzazioni roman-

figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale». L'artistico «bisogno spirituale» di cui parla Pirandello, bisogno che «cerca […] nell'immagine, che deve restar viva e libera di sé in tutta la sua espressione, un senso che gli dia valore», non è dichiaratamente mai sovrapposto al «simbolismo allegorico», a cui invece si oppone, ma conserva l'aspetto di immagine libera, viva e naturale manifestazione di un senso profondo che contiene, senza volerlo «per forza» rappresentare (l'aspetto quindi del simbolo romantico). Anche nella *Prefazione*, quel senso filosofico animante o essente la vita stessa dei personaggi è detto così fondamentale alla creazione artistica che avrebbe costretto Pirandello, qualora non lo avesse trovato, a convincersi «che non mettesse conto farli vivere» quei personaggi che saranno poi, forse, la riuscita artistica più alta dell'estetica pirandelliana.

[186] Luigi Pirandello, *Neo-idealismo*, cit., pp. 220-221.

tiche che il testo indirettamente richiama, ma, per essere inserita in un contesto di critica nei confronti di una poiesi tutta formale, ribadisce la consapevolezza giovanile dei modi in cui si deve operare per creare arte simbolica e non simbolista, contro cui si schiera – con un attacco diretto a D'Annunzio e alla letteratura francesizzante – tutta la prima parte. Il passo si mostra forse ancora più stimolante perché apertamente dichiara il valore simbolico della creazione artistica come una caratteristica «intrinseca» di ogni *saper scrivere* e qualità, ancora una volta, del «concetto informatore», dell'«idea madre» che *naturaliter* vi si manifesta.

Nel 1896, dunque, erano ben presenti a Pirandello i caratteri che si è visto essere fondamentali in tutta la sua concezione posteriore del simbolo, compresi di un'idea basale per il critico che voglia intraprendere una lettura simbolica della letteratura pirandelliana, e di un'apertura quindi in direzione del pubblico e dell'atto della lettura da parte dell'autore: «lo scrittore dovrebbe nascondere il concetto informatore e l'idea madre nella viva rappresentazione della realtà e incarnar questo e quella in personaggi, che allora soltanto possono diventar tipi immortali», afferma Pirandello, con un richiamo suggestivo a Goethe, così implicando che a chi voglia rintracciare il nucleo concettuale di un prodotto artistico non si danno, in accordo con l'estetica leopardiana, elementi esteriori di immediata corrispondenza, ma tracce segniche e segnali minimi organati nella vita complessiva dell'opera d'arte e celati in essa, i quali possono soltanto fungere da *input* per la comprensione interna, e la cui semantica può essere validata solo se risponde organicamente a ogni dettaglio più o meno simbolico del prodotto artistico, in accordo con la dichiarata legge capuaniana e schilleriana dell'«armonia» e come, su basi solo metafisiche, si diceva all'inizio. L'ultimo tassello, infatti, per comprendere l'altro lato della medaglia del prodotto simbolico, ovvero quello relativo alla sua ricezione, è organare il concetto di simbolo e di azione del simbolo con quello di coerenza estetica. Coerentemente con i presupposti artistici pirandelliani, infatti, ogni opera d'arte, nell'atto della lettura o della visione, non può esimersi dall'essere dato di conoscenza come tutti gli altri, quindi prodotto del mondo esteriore: quanto permette all'opera d'arte di rivivere, ovvero sia di attivare la sua simbolicità e di effettuarsi, concretamente, come prodotto di natura, ma migliore dei prodotti di natura, è l'assenza in essa di dettagli non consoni all'idea madre e fuorvianti rispetto al sentimento generatore di essa. Questa precisazione teorica implica che nulla all'interno dell'opera, neppure il minimo dettaglio di essa, sia esente da simbolicità, ovvero da espressione trasparente dell'idea informatrice. Dal punto di vista interpretativo, dell'ermeneutica dell'opera, deriva da questo che solo l'accordo simbolico di tutti i dettagli simbolici – compresi quelli apparentemente irrilevanti, compresi persino lo spazio e il tempo con una inversione potentissima rispetto ai canoni del naturalismo – devono non solo diventare significanti simbolicamente, ma significanti in relazione a tutto l'apparato simbolico: in accordo con la dichiarazione pirandelliana in base alla quale «in ogni atto è sempre tutto

l'essere» (anche se sempre direttamente visibile, come la luce che si rifrange sulle facce di un «poliedro»), il simbolo pirandelliano contiene in sé tutto il sistema di simboli che da lui e intorno a lui si dipana.[187] Questa visione, nonostante la contraddizione logica che contiene, permette di comprendere come il nascondimento leopardiano e la simbolicità schilleriana possano per Pirandello trovare spazio e condividerlo nella medesima rappresentazione: se il dettaglio fosse trasparente in sé e non nel suo gioco di relazioni semantizzanti esso non sarebbe alcova di senso né prodotto di un significativo, todoroviano, «nascondimento».

La relazione semantizzante, infatti, non necessita per dirsi di lettere maiuscole o trovate grafiche, il che vuol dire, anche, che concede libertà interpretante al lettore e al suo proprio «sentimento della vita»: l'atto dello sguardo, che come si è detto è illusorio atto di delimitazione, operava già metafisicamente come produzione spontanea di un accordo tra me e il mondo; quando esso si rivolge alla «vraie» opera artistica, essendo così fisiologicamente costituito, cerca e trova relazioni delimitanti, ma su un universo in cui le limitazioni e le relazioni semantizzanti sono «*volute come esse si vogliono*» e in cui l'«infini», che nel mondo reale è caos, qui è «infini quant à la forme», cioè un infinito finito e dominabile, *idest* coerente in sé, quindi trasparente nella sua totalità. È questo il processo attraverso cui il lettore può attingere al «vero» e in base al quale l'arte è «universale», perché così incamminandosi e ricostruendo le relazioni semantiche tra i simboli il lettore ritrova il confine dell'io proprio al sentimento generatore che, pur essendo individuale, è proprio della «vraie nature humaine», che è una per tutti gli uomini pur se individualizzata per ognuno di essi, ossia forma non formalizzata del «flusso».

[187] Questa dichiarazione – qui posta come punto centrale della discussione – potrebbe apparire come una variazione concettosa sul tema del *tout se tient*, per cui occorre una specifica: l'idea dell'accordo tra le parti è certamente una necessità insita a ogni costruzione letteraria e a ogni interpretazione critica dell'opera, tuttavia non è detto che questo accordo si sviluppi in termini simbolici e non è detto che esso debba essere afferito e fatto derivare dal concetto più ampio di opera d'arte come organismo. Sono questi i due aspetti che fanno del *tout se tient* pirandelliano un caso particolare con una conformazione specifica – e quindi degno oggetto d'analisi approfondita: certamente di derivazione romantica per quanto riguarda il *coté* organicistico e teosofica per quanto concerne il *quid* simbolico, il *tout se tient* pirandelliano è il frutto ragionato di una precisa scelta estetica e, in quanto tale, deve essere considerato ampiamente significativo. È questo che conferisce al concetto di organicità simbolica in Pirandello un considerevole spessore anche dal punto di vista dell'analisi critica ed ermeneutica: il presupposto filosofico, quindi estetico, non solo pragmaticamente artistico, presuppone per l'organicità artistica pirandelliana una significatività che, lungi dall'essere scontata, comporta e determina una fisionomia specifica dell'opera d'arte. Le matrici romantiche e teosofiche del concetto pirandelliano di organicità (e di quello correlato di armonia) conferiscono al concetto stesso e alla sua azione creativa un *quid* proprio, connotato filosoficamente e storicamente, che non gli deriva dall'organicità in sé, ma dall'essere, appunto, romantica e teosofica.

Sulla base di questa campionatura e sulla base di quanto detto a proposito delle fonti dell'estetica pirandelliana interessanti per l'inquadratura del significato e dell'impiego artistico del termine simbolo e dell'uso strumentale di questo, è oramai forse evidente, in retro-traccia, la *liaison* che collega l'«oltre» al «simbolo», il «simbolo» al «flusso», il «flusso» all'«io» e tutti alla «natura», in un singolare gioco di specchi per cui tutte queste parole non fanno altro che esprimere aspetti diversi della stessa cosa.

Dalla disamina iniziale il fatto che l'«oltre» avesse una qualche, non definita, caratura soggettiva o, se non altro individuale, era perlopiù chiaro, ma rimaneva difficile dire quanto marcatamente questa caratura avesse relazioni, pur evidenti, con il concetto pirandelliano di natura e donde, culturalmente e filosoficamente, esse venissero. Egualmente incerta rimaneva la provenienza, generalmente romantica, del concetto pirandelliano di «simbolo» e del suo utilizzo in ambito saggistico, nonché apparissero, pur confusamente, così profonde le implicazioni di questo sul e dal concetto di io.

La proposta schilleriana, almeno nella sua, certamente parziale, rilettura operata dal Basch, ha illuminato e dato modo di inquadrare e intendere almeno in parte queste relazioni, quindi di additare nel Pirandello studioso del Romanticismo l'autore consapevole di una dichiarazione come quella de *Il neo-idealismo* dove l'accusa contro «questi nuovi sacerdoti dell'arte e della bellezza pura», i quali si premurano continuamente di ragguagliare il lettore sulla simbolicità della loro arte, si concretizza non in accusa contro la loro ignoranza delle estetiche romantiche, ma nella volontaria mancata denunzia dello loro fonti. Solo quando si riconoscano le matrici romantiche e le, susseguenti e derivate, osservazioni di Capuana sullo stesso argomento, diventerà chiaro il motivo dello scontro di Pirandello con i rappresentanti del neo-idealismo, consapevoli, a detta dell'autore, di quanto profondamente dal punto di vista filosofico la loro impostazione artistica fosse stata preceduta e già da tempo, complessamente, elaborata.

La lettura incrociata di Schiller e della prima parte della produzione saggistica di Pirandello ha permesso poi di capire che il «simbolo» non è una occorrenza saltuaria nella elaborazione pirandelliana ma che, almeno dal punto di vista teorico, la sua semantica è totalizzante e non esiste «vera» arte che non sia simbolica. Il discrimine nella questione lo pone proprio il concetto di «verità» che non è un concetto relativo, per Pirandello, ma individuale e, in quanto individuale, assoluto. «Vraie», infatti, è con Basch l'opera d'arte che, superati i confini fittizi della realtà, tocca il nucleo dell'essere, ovvero sia il «soggetto», il quale, nel momento del gioco e, quindi, della contemplazione estetica, «liberamente» produce la «forme vivante», sinonimo, a tutti gli effetti, di «simbolo»: se a quest'ultimo termine, ora, seguendo le semantiche ordinarie, si volesse dare un espresso significato, un senso che dia spessore al suo significante, si dovrebbe dire che l'arte è simbolo della «vraie vie» che, appunto in quanto vera, deve essere anche individuale. La consonanza pro-

fonda, invero l'identità, tra l'io e la verità sovra-individuale è quello che sostanzia tutto quest'ordine di pensieri.

La forma dell'opera d'arte è vera e viva quando emerge direttamente, senza infingimenti, dal «sentimento della vita», e in questo caso essa è anche intimamente simbolica: questa dinamica filosofica, questo sviluppo metafisico del pensiero pirandelliano non verte che *en passant* su quello che ordinariamente e comunemente si tende ad attribuire all'io individuale come prolusione di esso. Lo Schiller di Basch, infatti, distingueva tra la «vraie nature» e la «vraie nature humaine» insistendo sul fatto che l'oggetto della vera arte e quindi dell'istinto del gioco non fosse la «vraie nature» ma, al contrario, la «vraie nature humaine». La «vraie nature» è, per lo Schiller di Basch, costituita da tutte le emozioni, i pensieri, le esplosioni di passioni che contraddistinguono l'umano e il senso comune stesso tenderebbe a ricondurre quest'insieme di cose al concetto di individualità umana. Si è detto, tuttavia, che, per Pirandello queste caratteristiche dell'umano non rientrano, come non vi rientrano per Basch, nell'esistenza rispettivamente dell'«oltre» e della «nature», a cui invece soltanto compete effettiva rappresentazione artistica. Esse rientrano, al contrario, nel campo semantico della forma e, in quanto tali, nel campo semantico dell'illusione che non può essere oggetto d'arte.

Questo non implica in alcun modo che emozioni, passioni, pensieri non possano essere oggetto d'arte (e anche Pirandello con Basch definisce «vere» queste esternazioni, pur se con un grado di verità minore alla verità dell'«oltre»), ma che, così come accade per la «parola» o per qualsiasi cosa del mondo esterno, della «nature extérieure», esse sono solo «oggetto» di conoscenza, fino a che non vengono immerse nella coscienza dell'io per essere purificate, elevate al di sopra della natura manifesta per diventare natura manifestata artisticamente e, quindi, nuovamente forma vivente, ovvero, ancora una volta, simbolo di un sentimento che non può che essere individuale. Attraverso la lettura di questo Schiller si fa chiaro, quindi, anche un altro aspetto del concetto di armonia ripreso da Pirandello ripetutamente in queste sedi: se essa non è da intendersi altrimenti che come legge spontaneamente nata e ordinatrice della creazione artistica, legge esistente e continuamente attiva su una dimensione dell'essere insieme «*ulteriore*» e individuale, essa è anche propria di una esistenza che ha tutti i connotati della verità e che, in ultima istanza, coincide con la verità. Il microcosmo ricreato dall'artista sarà, come l'artista stesso di Schiller e di Pirandello, una realtà in cui tutto agisce di concerto, e nulla ostacola la diretta e piena manifestazione del vero essere metafisico.

Questa ricreazione operata attraverso la ri-manifestazione delle cose del mondo per opera dell'arte, in Pirandello come in Schiller, porta l'uomo alla pienezza delle sue qualità essenziali ed esistenziali, ponendo la base di una corrispondenza tra uomo perfetto e artista vero che soltanto può legittimare la prospettiva pirandelliana presente nell'*Umorismo* per cui l'uomo esplica totalmente la sua umanità soltanto

quando crea, soltanto quando per dirla con Schiller realizza l'«*Idée d'humanité*» ergendosi a *creator major*.

Il confronto con l'opera di Basch e la riflessione sul simbolo denunziano, allora, che per trovare il Pirandello che crea al di là del relativismo formale occorre guardare a una dimensione che, in quanto dimensione non formale, supera il relativismo stesso e si connota come «oltre»: in questa dimensione una verità effettivamente tale e canonicamente degna di questo nome esiste come io in uno spazio in cui l'io stesso si manifesta al di là di sé. Queste riflessioni obbligano al confronto diretto con il concetto di io che, in entrambi i casi, ha le caratteristiche di qualcosa che è allo stesso tempo chiuso e aperto e di qualcosa che non è dato, ma che deve essere raggiunto: in Schiller lo si raggiunge quando sporadicamente e momentaneamente si libera nell'uomo l'«instinct de jeu», in Pirandello in quei «momenti» di silenzio interiore in cui tutto crolla, momenti che si è visto essere propedeutici alla creazione artistica, sia per l'uno che per l'altro. Tuttavia, al di là delle consonanze, l'io di Pirandello ha una caratteristica che l'io di Schiller non possiede ed è ancora una volta la sua natura prometeica: la natura che passa attraverso l'io di Pirandello, l'io morto simbolicamente s'intende, diventa consapevole di sé stessa, acquisisce quindi una dose di coscienza nell'atto in cui viene creata che le garantisce l'immortalità, ovvero di continuare a esistere come forma vivente nonostante sia artisticamente formalizzata. Questa differenza è ciò che garantisce a Pirandello il passaggio verso un'arte della modernità e il superamento del romanticismo ed è una differenza che ha le sue radici nella letteratura teosofica: nella prospettiva di un'arte corale, com'è quella pirandelliana, infatti, la natura agente nella forma artistica altro non è che il personaggio, il personaggio che, per essere auto-cosciente di sé, quindi anche della sua natura di personaggio, oltre che della sua natura traslata e data di uomo, si presenta come creatura autonoma. Questa autonomia, che è la marca caratteristica della letteratura pirandelliana, ha le sue radici ultime in queste formulazioni estetiche e nel principio in base al quale quando una qualunque forma esteriore trasmigra nell'io dell'autore, diventa essa stessa (in quanto creatura autonoma) l'occhio attraverso cui la creazione si guarda e realizza l'assunzione, già schilleriana, per cui essa è come «essa si vuole». Si vedrà che questa assunzione, affiancata all'idea dell'armonia schilleriana e pirandelliana, trama il motivo per cui ogni elemento della narrazione diventa esplicitazione, necessariamente simbolica, proprio di quel personaggio divenuto cosciente della sua natura, così invertendo il binomio autore-personaggio e personaggio-autore. L'autonomia in accordo con la legge dell'armonia fonda il motivo già schilleriano della tensione costituente l'infinito formale proprio all'opera d'arte, motivo per cui il personaggio soggiace alla legge assoluta che lo spinge a diventare l'infinito che esso per primo, autonomamente, rappresenta come autore di esso: come il fuoco socratico che, bruciando, non può che svettare in alto, così il personaggio

naturale sembra seguire la legge onnipresente e onnicomprensiva della causa e dell'effetto che lo porta a raggiungere la stessa condizione esperienziale vissuta dall'autore, ovvero sia quella descritta nell'*Umorismo* come annichilimento del sé, in un gioco schilleriano certo e nietzschiano di una metafisica coazione a ripetere, in cui sarà egli stesso alla fine creatore di sé stesso, prima inconsapevole, poi consapevole, anticipando forse le mosse di quel Cotrone che aveva «capito il gioco».

1.8. *L'autocoscienza teosofica dell'Io come matrice prima della vera creazione artistica: prime aperture teoriche*

Gli apporti teosofici all'estetica pirandelliana pare debbano intendersi come parte integrante del generale modo di compiere la prassi artistica e, allo stesso tempo, come elementi significativi della elaborazione teorica: lì dove si intenda il modo pirandelliano di approcciarsi al fatto artistico nella sua doppia valenza estetica e poetica, valenza in cui i due aspetti sono l'uno all'altro conniventi, si vedrà forse che la teosofia agisce simultaneamente sui due piani del pensare l'arte e del produrla. Essa, infatti, sembra abbia fornito stimoli chiave, insieme agli altri già indagati e da indagare, sia alla visione metafisica dell'arte pirandelliana, sia al suo realizzarsi come fatto mondano.

Le premesse imprescindibili su cui si fonda l'influsso teosofico sull'arte di Pirandello sarebbero quindi, invero, le stesse su cui si fonda tutto il suo credo artistico: questo implica che una ricerca sulla teosofia di Pirandello sembra dover farsi carico della visione organica dell'autore, in cui nessun elemento è distonico rispetto al resto, ma collabora alla costruzione di un complesso sistema di pensiero. Qualora si volessero esclusivamente rintracciare punti particolari nell'opera saggistica pirandelliana ove la teosofia fornisce spunti puntuali, si correrebbe forse il rischio di smarrire la visione d'insieme e non valutare coerentemente e organicamente l'azione effettiva del pensiero teosofico nella sfaccettata e variegata complessità dell'elaborazione estetica e poetica pirandelliana. La precisazione risulta, invero, essenziale, perché, anche per quanto concerne espressamente l'estetica di Pirandello, i tentativi che sono stati fatti dalla critica in direzione teosofica sono scivolati in una compilazione di occorrenze che risulta, infine, in termini ermeneutici, solo parzialmente significativa. Sia l'estetica pirandelliana riassunta, pur non in maniera esaustiva, nei saggi critici dell'autore, sia la teosofia come sistema pseudofilosofico o pretenziosamente filosofico, mirano a una visione totalizzante e una interpretazione totale del reale, ragion per cui procedere con una metodologia che non tenga presenti e a fuoco questi dati strutturali e dell'espressione artistica e saggistica pirandelliana e della sintesi pseudofilosofica della teosofia, rischierebbe forse di snaturare il principio di base che anima entrambi i *corpus*. È questa la

ragione per cui questa analisi procederà, come in precedenza, tentando di seguire la tensione organica e sistemica delle formulazioni a cui si riferisce, pur restando consapevoli della natura ipotetica dell'argomentazione.[188]

A proposito della estetica pirandelliana e dei suoi rapporti con la teosofia un solo aspetto è stato messo in evidenza dall'indagine critica, vale a dire il ruolo che il concetto teosofico di «forma-pensiero» ha avuto nella elaborazione della fisionomia pirandelliana del personaggio e nel principio di autonomia di quest'ultimo.[189] La teoria della «forma-pensiero»[190] teosofica consiste essenzialmente nell'idea che l'essere umano, in ogni sua naturale condizione di vita e nel corso di tutta la sua esistenza, produce delle entità autonome, animate da una emozione e conchiuse in un pensiero, le quali «gravitano» intorno a lui in quanto loro genitore fino a quando l'emozione che le ha portate alla vita non si esaurisce o, almeno, fino a quando un'altra emozione più forte non subentra a inglobarle. L'associazione tra queste entità autonome e il personaggio è quasi immediata (e, come si avrà modo di vedere, suggerita dai testi teosofici) e lo stesso Pirandello in più luoghi della sua produzione si dimostra consapevole di questo dettato teosofico e, invero, forse, anche pronto a farlo proprio nella sua elaborazione poetica.

Ma le occorrenze finora rintracciate si limitano a dimostrare un'ingerenza del dettato teosofico nella formulazione pirandelliana, senza dare contezza di quanto profondamente l'idea della «forma-pensiero» possa, almeno ipoteticamente, agire sulla scrittura di Pirandello. Per capirlo bisogna tener presente che la «forma-pensiero», infatti, non è che l'apice e la punta d'iceberg di una teoria complessa, figlia di una articolata struttura cosmogonica e antropogenica,[191] in cui i vettori del microcosmo e quelli del macrocosmo si sovrappongono, si assimilano, e spesso si confondono

[188] A questo punto è forse necessario specificare che la tensione organica rintracciata nella riflessione estetica del primo Pirandello non deve essere letta nei termini di una sistematicità di tipo filosofico, quanto piuttosto in quelli di una, probabilmente neppur riflessa, ma spontanea, coerenza interna, nucleare, sembra di poter dire, seppur con cautela, nella conformazione dell'approccio pirandelliano al mondo e all'arte; per quanto questa tendenza sia forse da considerare propria al Pirandello pensatore, quindi rintracciabile anche negli interventi che occasionalmente egli pubblicò su questo o quel giornale, non si può escludere che tanta parte di essa sia dovuta alla necessità autoriale di sistematizzare, in qualche modo, la produzione saggistica precedente alla pubblicazione di *Arte e scienza* e dell'*Umorismo*, in vista, appunto, della scrittura dei due saggi.

[189] In particolare cfr. Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., pp. 39-62.

[190] I testi teosofici parlano ripetutamente del concetto di «forma-pensiero», ma se ne ha una esposizione organica in Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *Thought-forms*, Theosophical Publishing Society, London, 1905.

[191] Su cui rispettivamente si dilungano due sezioni del testo fondatore della dottrina teosofica, ovvero Helena Petrovna Blavatsky, *The Secret Doctrine. The Synthesis of Science, Religion and Philosophy. Cosmogenesis*, Theosophical Publishing Society, London, 1888 e Ead., *The Secret Doctrine. The Synthesis of Science, Religion and Philosophy. Anthropogenesis*, Theosophical Publishing Society, London, 1888.

per fare, in ultimo, dell'uomo un *alter ego* di dio e una costante esplicitazione di un universalmente diffuso e spesso latente potere demiurgico. L'assunzione alla base della «forma-pensiero» teosofica è che l'esistenza si dipani su più piani dell'essere, di cui quello fisico è soltanto una piccola parte e, invero, quella spiritualmente inferiore: la materia che costituisce il piano fisico rappresenta il piano più basso di tutta la manifestazione cosmica, ossia il piano non dotato di per sé di alcun potere spirituale. Immediatamente più in alto rispetto al piano fisico si situano il piano eterico e quello astrale, il primo composto di un elemento egualmente fisico, ma più sottile, l'etere appunto, il secondo costituito invece di una materia così poco materiata da essere impercettibile ai sensi fisici dell'uomo. È su questo piano che si creano e abitano le «forme-pensiero», essendo questo il piano dove generalmente vivono pensieri ed emozioni dell'uomo, insieme a un'infinità di altri esseri, tutti egualmente impossibili da percepirsi con l'uso degli ordinari sensi fisici. Quando una emozione o un pensiero umani si determinano all'interno dell'organismo, le particelle astrali che sono qualitativamente affini a quelli si addensano attorno a lui e gli conferiscono una forma. Questa forma, animata in questo modo, è a tutti gli effetti viva e autonoma e influisce sul suo genitore al punto da condizionarne pensieri ed emozioni ulteriori, quindi atti. Il fenomeno diventa interessante quando si deduca che nessun uomo può realizzare emozioni o pensieri che non siano confacenti con la sua natura interiore e, per conseguenza, che ogni gesto emotivo, intellettuale, o atto propriamente detto, deriva dall'insieme degli atti dello stesso genere o di genere opposto che egli ha prodotto in precedenza. Così indietro fino alla nascita (e oltre, in realtà, essendo i teosofi convinti sostenitori della reincarnazione) e in avanti fino alla morte. La dinamica che sviluppa la «forma-pensiero» pertanto è così radicale da affondare le sue prime motivazioni nella costituzione della natura umana che le genera e da determinarne l'aspetto passato, presente e futuro.

Nell'idea della «forma-pensiero» infatti la teosofia trova la ragione ultima della sua riflessione sul destino dell'uomo e dell'umanità, con lessico teosofico definito «karma». La «forma-pensiero» agisce, meccanicamente, per produrre nell'uomo uno stato di consapevolezza, derivatogli dal subire continuamente l'azione delle forme che ha aggregato intorno a lui: l'azione costante dei suoi desideri, delle sue emozioni e dei suoi pensieri porta progressivamente l'uomo alla coscienza e alla conoscenza delle dinamiche del karma, fino a renderlo capace di controllarle o quantomeno indirizzarle scoprendo una parte di sé che non soggiace, per sua intima costituzione, a quelle leggi. L'obiettivo ultimo delle «forme-pensiero», pertanto, così come del karma che ne deriva, è la liberazione della parte immortale e infinita dell'uomo da quella mortale e finita, quindi l'allineamento del suo potere creatore con lo spirito di verità.

Questo rapidissimo inquadramento vuole soltanto lasciare intendere quanto l'idea che è alla base della «forma-pensiero» sia più complessa e intricata di come comunemente si sia scritto e quanto essa tocchi temi come quello del destino,

della natura mortale dell'uomo, della materia e della forma (per evidenziarne rapidamente solo alcuni), che si sono già visti cardinali in tutta la riflessione estetica e nella poetica di Pirandello e che, pertanto, se una relazione esiste tra la teoresi pirandelliana e questo concetto teosofico le sue implicazioni debbono essere vagliate e considerate in profondità.

La «forma-pensiero» teosofica rientra nell'ambito esistenziale proprio alla materia, pur se lievemente più elevata e sottile della materia fisica propriamente detta: in quanto tale essa non appartiene, secondo il lessico teosofico, al campo semantico della verità, ma a quello dell'illusione, ovvero sia della personalità, allo stesso campo semantico e piano esistenziale a cui appartengono tutte le manifestazioni transeunti del reale. Nell'ottica dell'antropologia teosofica, infatti, i piani del reale sono sette, quattro dei quali, il fisico, l'eterico, l'astrale e il mentale, costituiscono la parte inferiore dell'essere, destinata per sua stessa natura a scomparire come a scomparire sono destinate tutte le forme di esistenza che vi appartengono; i tre restanti piani, considerati superiori, invece, sono immortali (almeno nella loro essenza) e ineriscono direttamente alle verità permanenti costituenti l'essere assoluto.[192] Questi tre piani *Manas*, *Buddhi* e *Atman*, in ordine dal meno elevato spiritualmente a quello più elevato spiritualmente, rappresentano la struttura stessa, immobile, su cui si regge ogni manifestazione di realtà e sono inconoscibili. Questa divisione del cosmo in un quaternario inferiore e in un ternario superiore (per usare il lessico teosofico) compete, invero, anche all'uomo, il quale possiede non uno, ma sette corpi distinti, agenti e viventi sul rispettivo piano di competenza. Al momento della morte del corpo fisico, via via dopo un certo lasso di tempo variabile, il quaternario inferiore è destinato a dissolversi nell'atmosfera, mentre il ternario superiore a sopravvivere in un luogo metafisico denominato *Devachan*.[193] Qui, dove la coscienza immortale riposa per un numero lunghissimo, ma indefinito di anni, l'essere umano metabolizza le conoscenze e le acquisizioni varie ottenute nel corso della sua ultima incarnazione e depositate in lui sotto forma di ricordi e di impressioni, via via trasformandole in una parte della sua saggezza imperitura e comprensione delle leggi eterne a cui soggiace la manifestazione: questo processo dura finché l'io immortale, o «Individuality», non è pronto a reincarnarsi e a ricostituire intorno a sé, onde potersi manifestare sul piano del visibile, un nuovo

[192] Anche questo tema è ripreso più volte e variamente sviluppato dai testi teosofici, tuttavia se ne trova un inquadramento organico in Annie Besant, *Man and his bodies*, Theosophical Publishing Society, London, 1896.

[193] Una sorta di paradiso esente da ogni forma di dolore, in cui lo spirito umano riattinge a tutte le felicità della sua ultima incarnazione e le rivive come fossero vere: anche questo stato è per i teosofi uno stato illusorio di passaggio, ma necessario al progresso dell'individualità umana. Sulla questione, lungamente, Charles W. Leadbeater, *The Devachanic Plane. Its characteristics and inhabitants*, Theosophical Publishing Society, London, 1895.

quaternario inferiore, una nuova «Personality». La legge del karma, che soggiace a tutto questo processo di continue morti e rinascite, è la stessa legge che aggrega attorno all'uomo immortale gli elementi che costituiranno i suoi corpi fisici, così determinando anche in parte gli sviluppi del suo destino terrestre, proprio in base al fenomeno della «forma-pensiero» di cui si è detto e per via del quale, quindi, ogni uomo crea e subisce, pur se in maniera inconsapevole, il fato che maggiormente rappresenta le acquisizioni del suo Io immortale e che più espressamente può agevolare l'evoluzione spirituale di quest'ultimo, ovvero sia la sua manifestazione. L'obiettivo ultimo, infatti, della legge del karma consiste nel fornire allo spirito immortale una quantità di conoscenze tale che egli sia in grado di utilizzare le leggi della manifestazione, ergendosi al di sopra della stessa legge cosmica di causalità e imparando a servirsi della sua natura immortale anche sul piano fisico della manifestazione: l'uomo libero e completo è colui che ha riunito la sua parte mortale, sublimandola, alla sua parte immortale, e ha, quindi, permesso allo spirito di incarnarsi, come i testi teosofici dicono avvalendosi del lessico cristiano.

Questa breve digressione permette, innanzitutto, di inquadrare la natura personale delle «forme-pensiero», natura che, in quanto personale, appartiene più di ogni altra al piano della manifestazione illusoria: in esse si incarnerebbero tutte quelle funzioni dell'essere umano proprie, per Pirandello, allo stato del *prae morte* ovvero sia della manifestazione dell'«oltre». Pensieri, emozioni, idee, ideali e quant'altro si è visto ricadono per Pirandello nell'ambito del formale, quindi nell'ambito di quanto rientra nel campo della realtà, ma non in quello della verità. Qui il quadro teorico generale dove dovrebbe inserirsi la prima grande assonanza tra il dettato pirandelliano e quello teosofico. Il secondo concerne espressamente la dimensione dell'io.

Quello che distingue l'io di Schiller dall'io di Pirandello e sembra dare a quest'io pirandelliano la forma di una struttura teosofica dove l'«oltre» stesso è individuale, è l'autocoscienza, ossia la facoltà sviluppata dall'io che si guarda e, guardandosi, produce «forme viventi». Quest'io autocosciente di sé sembra avere consonanze notevoli con l'individualità teosofica, la quale può essere raggiunta solo attraverso un processo di morte simbolica, coincidente nei testi teosofici come in quelli saggistici di Pirandello, con la visione dell'«oltre». Se l'io schilleriano anch'esso ha una caratura «*ulteriore*» assimilabile a quella che si ritrova nell'io descritto da Pirandello, tuttavia, il primo non possiede il pirandelliano sentimento della vita, ovvero quella funzione specchio per cui l'uomo, a differenza di tutti gli altri esseri, viventi o meno, ha la possibilità, la capacità, «radice di ogni male», di «sentirsi vivere» ossia di mettersi in una relazione di contemplazione verso sé stesso, che provoca e semantizza lo sdoppiamento. La scintilla prometeica che è vettore dello sguardo dell'io su sé stesso è, invece, la caratteristica primaria della distinzione che i testi teosofici propongono tra personalità e individualità. La differenza sostanziale elaborata in seno alla teosofia tra ternario superiore e

quaternario superiore consiste, infatti, nel fatto che solo il ternario superiore e io individuale è custode del *Nous* quindi di una intelligenza, anch'essa platonica, che, esautorando dalle capacità umane, osserva e guida la personalità transeunte mai senza seguire logiche che sono proprie alla sfera invisibile e non manifesta dell'essere: queste logiche, da intendersi come logiche divine, sono intangibili per l'io personale che, al contrario, agisce in maniera esclusivamente meccanica, per un gioco di azioni e reazioni fisiche, quindi limitate alla sfera del sensibile, pur latamente inteso. La dottrina teosofica riconosce a queste seconde leggi, derivate dalle prime, ma, appunto, non illuminate dall'autocoscienza di sé, lo stesso valore che riconoscono loro la fisica, la biologia, l'astronomia, la medicina, la psicologia coeve.[194] Valide di per sé queste scienze risultano nei testi teosofici in larga parte misconosciute non perché giudicate non vere dai teosofi, ma perché questi ultimi ritengono che chi le formula le considera poi le uniche effettivamente agenti sul piano del reale: il misconoscimento e l'accusa, operate dalla teosofia nei confronti dei saperi contemporanei, si limitano alla taccia di materialismo, ovvero sia si schierano contro quella tendenza di pensiero che pensa ed esamina il mondo soltanto nella sua percettibilità, senza ammettere, neppure per ipotesi, l'esistenza di un modo altro che la trascenda e la giustifichi. All'interno della personalità umana dunque agisce tutta quella serie di leggi fisiche e chimiche, come psicologiche, che rientrano nel piano del visibile, ma, accanto ad esse, si dipanano e svolgono la loro efficacia anche serie diverse di leggi che non possono essere esaminate e conosciute secondo gli strumenti ordinari accertati dalla scienza coeva.

I termini con cui Elena Petrovna Blavatsky descrive, in *The Isis Unveiled*,[195] l'individualità umana sembrano risultare accostabili a quelli con cui Pirandello parla dell'«oltre» metafisico nonché utili a chiarirne le caratteristiche. La prima corrispondenza potenzialmente carica di significato tra il dettato blavatskyano e quello pirandelliano dell'*Umorismo* la si riscontra relativamente a quella mitologica figura di Prometeo, di cui si è già avuto modo di dire, latrice della «étincelle» che per Pirandello arreca all'uomo la percezione dell'io e il suo «sentimento della vita»:

[194] Quello della teosofia con la scienza e la filosofia del tempo, oltre che con quelle tradizionali, è un dialogo costante, basato su un presupposto programmatico della «Società», ovvero sia fondare una «spiritual science» che porti avanti una ricerca scientifica sulle questioni spirituali basata sul riconoscimento di leggi valide per tutta la manifestazione cosmica. Cfr. Helena Petrovna Blavatsky, *The Key to Theosophy*, cit., pp. 4-12.

[195] Altro testo programmatico della dottrina teosofica, anch'esso edito in due volumi, insieme al già citato *The Secret Doctrine* e a questo cronologicamente precedente: Helena Petrovna Blavatsky, *Isis Unveiled. A Master-key to the Mysteries of Ancient and Modern. Science*, J.W. Bouton, New York, 1877 e Ead., *Isis Unveiled. A Master-key to the Mysteries of Ancient and Modern. Theology*, J.W. Bouton, New York, 1877.

> The Adam Primus, or Kadmon, the Logos of the Jewish mystics, is the same as the Grecian Prometheus, who seeks to rival with the divine wisdom; he is also the Pimander of Hermes, or the Power of the thought Divine, in its most spiritual aspect, for he was less hypostasized by the Egyptians than the two former [*sic*]. These all create men, but fail in their final object. Desiring to endow man with an immortal spirit, in order that by linking the trinity in one, he might gradually return to his primal spiritual state without losing his individuality, Prometheus fails in his attempt to steal the *divine* fire, and is sentenced to expiate his crime on Mount Kazbeck. Prometheus is also the *Logos* of the ancient Greeks, as well as Herakles.[196]

Nonostante l'«attempt» di Prometeo «to steal the *divine* fire» sia fallito e così il compito di «endow man with an immortal spirit», Prometeo, nella tradizione teosofica, continua a rappresentare il *Logos* greco, ovvero sia proprio il principio pensante e lo spirito divino capace di illuminare l'essere umano; questo perché, continua Blavatsky: «the fire stolen by Prometheus had fallen down in the struggle to earth; it embraced the lower regions of the sky, and settled in the waves of the universal ether as the potential *Akâsa* of the Hindu rites» e «we breathe and imbibe it into our organic system with every mouthful of fresh air. Our organism is full of it from the instant of our birth. But it becomes potential only under the influx of will and spirit».[197] Per sciogliere il complesso dettato blavatskyano e comprendere con esattezza maggiore in che cosa consista per i teosofi questo spirito divino o Logos, occorre rifarsi alla fisiologia esoterica dell'essere umano, in particolare alla descrizione che altrove la stessa Blavatsky fornisce del suo spirito immortale: come si è detto, l'essere umano teosofico è costituito di sette corpi, di cui soltanto tre hanno natura divina, *Atma*, *Buddhi* e *Manas*. Quest'ultimo non è immortale nella sua interezza, ma si costituisce a sua volta di una parte mortale e di una immortale, rispettivamente il «*Mental body*» e il «*Causal body*», il primo dei quali rappresenta tutte le facoltà intellettive proprie dell'uomo in quanto entità fisica, il secondo le stesse, ma proprie dell'uomo spirituale: il «divine fire» è il potere attraverso cui questi due corpi si riuniscono in uno solo o, per meglio dire, attraverso cui il corpo causale «absorbe» il corpo mentale, inglobandolo. Si tratta del potere o facoltà dell'autocoscienza, tra tutti gli esseri concessa grazie a Prometeo soltanto agli uomini:[198] «Prometheus discovered and revealed to man the art of bringing down lightning; and by the

[196] Helena P. Blavatsky, *Isis Unveiled. Science*, cit., pp. 297-98.

[197] Ivi, p. 616.

[198] Un testo significativo per la storia della riflessione teosofica, ma apparentemente sconosciuto a Pirandello – aspetto su cui si tornerà in seguito – ovvero Franz Hartmann, *Magic, White and Black or The Science of Finate and Infinite Life*, G. Redway, London, 1886, si dilunga notevolmente sulla questione dell'autocoscienza.

method which he taught to them, they brought down fire from the region above».[199] Attraverso il principio di auto-visione fornito da Prometeo agli uomini, ogni essere umano può accorgersi della «veritable» costituzione della sua «nature», ovvero sia avvedersi del fatto che *Manas* rappresenta in lui un corpo di transizione, in cui tutto ciò che gli pertiene in quanto cosa manifesta è mortale e in quanto tale illusoria e transeunte, ma non per questo esente della tensione verso l'eterno derivatale dal fatto che *Atma* e *Buddhi* «overshadow» la sua natura transitoria: *Atma*, infatti, «is no individual property of any man, but is the Divine essence which has no body, no form, which is imponderable, invisible and indivisible, that which does not *exist* and yet *is*»[200] e risiede, pertanto, al di là di ogni manifestazione formale, come una entità definita «impersonal», immersa nel «Divine Fire» dove nessuna categoria umana è agente, comprese quelle dello spazio e del tempo. Solo il secondo principio spirituale, ossia *Buddhi*, è personale, a sua volta «overshadowed» da *Atma*, perché è in diretta comunicazione con *Manas*, o meglio con la sua parte superiore che, in congiunzione con *Buddhi*, incarna lo «Spiritual Ego» dell'essere umano, cosciente di sé e della sua separazione dall'universo, seppur illusoria e momentanea: «since Manas, in its lower aspect, is the seat of the terrestrial mind, it can, therefore, give only that perception of the Universe which is based on the evidence of that mind» dice Blavatsky, «it cannot give spiritual vision. It is said in the Eastern school, that between Buddhi and Manas (the *Ego*), or Iswara and Pragna there is in reality no more difference *between a forest and its trees, a lake and its waters*, as the Mundakya teaches».[201] L'illusione di separazione dell'io dal resto della vita universale è pertanto provocata, nell'ottica teosofica, da una necessità propria alla manifestazione dell'essere umano e alla fisiologia con cui essa avviene: è quindi dovuta a un processo di formalizzazione. Questa formalizzazione non è una caratteristica dell'esistenza materica, perché già in *Buddhi*, che è spirito non «materialized», si performa l'attività di coscienza dell'io, ma è inerente al principio stesso della manifestazione umana, per cui in *Buddhi* consiste infatti il «thinking principle» dell'uomo. Tuttavia, come si evince dall'ultima citazione, la coscienza individuale del secondo corpo superiore, se congiunto a *Manas*, non ha, invero, nulla a che fare con la coscienza dell'individualità propriamente e comunemente intesa: la separazione di *Buddhi-Manas*, ossia del corpo causale, dalla vita universale è una sorta di doppia coscienza, per cui esso, pur consapevole della sua esistenza individuale, resta contemporaneamente cosciente della sua esistenza cosmica. Questo stato di auto-visione dell'io è, tuttavia, un approdo, perché la coscienza del *Manas* inferiore, invece, ossia del corpo mentale legato alla circoscrizione e manifestazione fisica dell'essere umano,

[199] Helena P. Blavatsky, *Isis Unveiled. Science*, cit., p. 526.
[200] Helena P. Blavatsky, *Key to Theosophy*, cit., p. 101.
[201] Ivi, p. 158.

si determina come convinzione di una separazione assoluta di sé rispetto agli altri e al cosmo. Di fatto, fino a che sussistono corpi fisici e coscienza materica – quella del *Manas* inferiore e di tutti i piani a lui sottoposti – l'essere umano e la reale coscienza di esso non possono rendersi conto di far parte di quella «absolue essence» che è «the *root* of all nature, objective and subjective, and everything else in the universe, visible and invisible» che «*is*, *was*, *will be*» e «from which all stars, and into which everything returns».[202] Le consonanze con il dettato pirandelliano dell'*Umorismo*, oltre che nella ripresa del mito prometeico adottato dalla teosofia blavatskyana, stanno nello sviluppo concettuale di quest'ultimo: si è detto che il «sentimento della vita» o «favilla prometèa favoleggiata» è nell'uomo l'autocoscienza di sé dovuta proprio a un principio di limitazione individuale dello sguardo a sua volta derivato dal fatto che «essa», l'«étincelle», «proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce» al di là del quale è «l'ombra nera» che noi «dobbiamo purtroppo creder vera fintanto che quella ci si mantiene viva in petto» ma che è in realtà «ombra fittizia».[203] Pirandello faceva coincidere nelle stesse pagine questa «luce» provocata dalla scintilla con la «ragione» e le sue «vane forme», riusando forse proprio l'associazione blavatskyana tra il «divine fire» prometeico, il «thinking principle» e la sua personalizzazione in *manas*: nell'uno come nell'altro caso la «ragione» umana, sedentarizzata in *manas* o uomo finito a causa del dono di Prometeo, diventa il motivo dell'illusione «colorata dei nostri sensi». Come per la Blavatsky così per Pirandello la fenomenologia di questa devianza della luce e di un principio luminoso (di per sé positivo, in entrambi i casi, perché per i teosofi se ben diretto conduce alla liberazione dal corpo e per Pirandello all'arte consapevolmente «vraie») si fonda sulla semantica ambigua dei «colours», ossia delle «vibrations» che l'io incatenato alla manifestazione materica dipana intorno a sé, costituendo per Pirandello le «lenti» ancora «colorate» individualmente nel nostro modo di vedere il mondo e per la teosofa il primo principio della «illusion». Ma, dal punto di vista di un proficuo inquadramento dell'«oltre» ovvero sia di quanto risiede al di là delle forme e che, sia per la Blavatsky che per Pirandello è la «root» di queste ultime, risulta significativo che per entrambi i dettati l'illusorietà colorata del principio pensante svanisca con la morte. Pirandello affermava che «abbiamo sempre vissuto, sempre vivremo con l'universo» e che ce ne accorgeremo quando il «soffio della morte» spegnerà infine

[202] Ivi, p. 43.

[203] Così come non si può escludere che Pirandello tragga dalla teosofia blavatskyana l'immagine del Prometeo simbolo dell'autocoscienza, allo stesso modo occorre tener presente che egli avrebbe potuto riceverla dal poemetto goethiano del 1773 (circa): non è impensabile, anzi forse è molto probabile, che, in questo caso come in altri, le due fonti coesistano e fungano da spunti equipollenti, quasi da vicendevoli conferme a una immagine mentale pirandelliana, più che a una teoria. Allo stesso modo potrebbe aver agito la consapevolezza etimologica di Pirandello a proposito delle radici di questo nome.

questa scintilla dentro di noi, ovvero sia quando lo stato di fissazione all'interno della materia verrà superato e con esso distrutto il principio di individuazione che è proprio a tutto il mondo formalizzato e all'uomo in quanto essere mortale e fisico. Questa morte, che non è, si è detto, da intendersi esclusivamente come morte fisica, ma che può avvenire in vita attraverso la visione «*ulteriore*», sembra poter trovare un suo corrispettivo semantico e lessicale nell'«annihilation» teosofica, ancora una volta proposta da M.me Blavatsky:

> When the Spiritual *entity* breaks loose for ever from every particle of matter, substance, or form, and re-become a Spiritual Breath: the only does it enter upon the eternal and unchangeable *Nirvana*, lasting as long as the cycle of life has lasted – an eternity, truly. And then that Breath, existing *in Spirit*, is *nothing* because it is *all*; as a form, a semblance, a shape, it is completely annihilated; as absolute Spirit it still *is*, for it has become *Be-ness* itself. The very word used, "absorbed in the universal essence", when spoken of the "Soul" as Spirit, means "*union with*". It can never mean annihilation, as that would mean eternal separation.[204]

Così come la visione «*ulteriore*» proposta da Pirandello all'interno delle ultime pagine dell'*Umorismo* è caratterizzata dall'annullamento di ogni visione binaria di bene o di male, di tutto e di nulla, perché dall'annullamento sostanziale di tutto quanto rientra nell'ambito del formale e quindi della categoria, allo stesso modo l'annichilimento teosofico si inquadra come un superamento delle distinzioni proprie al mondo entico. La vita che «appare in una nudità arida, inquietante» dopo la visione dell'«oltre» e che si traduce in una percezione di «silenzio assoluto» e di «vuoto» era caratterizzata dall'impossibilità ontologica di attecchire di tutte le finzioni «colorate» proprie al mondo del formale, corrispondenti alla «Be-ness», alla non essenza e al vuoto descritti anche dal testo della teosofa. Qui, come in Pirandello, per vuoto è da intendersi solo un'intraducibilità dell'essenza della «vita» nella «forma»: da qui la coincidenza di «tutto» e «nulla» che si riscontra in entrambi i dettati, perché in entrambi il fenomeno della morte simbolica produce una ricongiunzione con l'essenza effettiva delle cose e con il proprio vero sé, ovvero sia con la «vita» pirandelliana e con l'«Higher Self» della teosofia. Nell'un caso come nell'altro la sola cosa che permane inalterata è la presenza dello sguardo individuale, quindi una più ampia percezione di sé in comunicazione diretta con la «vera realtà», a differenza di quanto avveniva in tutti gli altri dettati passibili di essere considerati fonti dell'«oltre» pirandelliano: Schiller, Capuana, Séailles, come pure i romantici, pur formulando una teoria dell'annichilimento e della dispersione dell'io, non ne conservano in maniera così pirandellianamente contradditoria la sussistenza monadica oltre il principio aristo-

[204] Helena P. Blavatsky, *Isis Unveiled. Science*, cit., p. 114.

telico di non contraddizione. Così vale anche per il dettato blavatskyano dove il confronto tra la realtà dell'io monadico e l'illusorietà del reale sembra riprendere la medesima impostazione riscontrabile in Pirandello: «in Buddhistic philosophy», scrive la teosofa «*annihilation* means only a dispersion of matter, in whatever form or *semblance* if form it may be, for everything that has form is temporary, and is, therefore, really an illusion. For in eternity the longest periods of time are as a wink of the eye» e continua «so with form. Before we have time to realize that we have seen it, it is gone like an instantaneous flash of lightning, and passed for ever».[205] «È stato un attimo» affermava Pirandello a proposito di questa subitanea visione «*ulteriore*», un «attimo» di cui, tuttavia, «dura a lungo in noi l'impressione», per cui tutta la «compagine dell'esistenza quotidiana» non sembra altro che apparenza, «quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica». I termini di «semblance», «form», «illusion» che Blavatsky utilizza per descrivere il mondo del *post mortem* si lasciano leggere come possibili matrici di tutta l'impostazione pirandelliana descritta in queste pagine.[206]

Questo fenomeno di morte interiore – il quale rappresenta in entrambi i dettati una ricongiunzione del proprio sé transeunte con una realtà che, essendo «oltre» le forme, è immortale ed «eterna» – permette un affondo dell'uomo, (cosciente ormai di sé e della propria individualità) in una «region of nature» condivisa da tutta la manifestazione; anzi

> in which, so to speak, the permanent soul is rooted is more real than that in which its transitory blossoms appear for a brief space for sending forth a fresh flower. Supposing flowers only were perceptible to ordinary senses, and their roots existed in a state of Nature intangible and invisible to us, philosophers in such a world who divined that there were such things as roots in another plane of existence would be apt to say of the flowers, These are not the real plants; they are of no relative importance, merely illusive phenomena of the moment". This is what I mean. The world in which blossom the transitory and evanescent flowers of personal lives is not the real and permanent world; but that one in which we find the root of consciousness, that root which is beyond illusion and dwells in the eternity.[207]

[205] Ivi, p. 116.

[206] Quella teosofica pare essere la fonte più probabile per questa impostazione pirandelliana del problema, sia perché tra i varii autori e testi citati nell'*Umorismo* quelli teosofici sono gli unici, pare di poter dire, che hanno la medesima tensione a un infinito autocosciente da raggiungere con la morte, sia perché queste pagine, com'è noto, consuonano ampiamente con quelle che saranno poi di Anselmo Paleari, dichiaratamente teosofo. Tuttavia non è accertabile che quella teosofica sia la fonte primaria, né tantomeno che sia l'unica possibile, essa resta solo la più probabile allo stato attuale della ricerca.

[207] Helena P. Blavatsky, *Isis Unveiled. Science*, cit., p. 107.

Qui paiono dipanarsi e prendere senso le categorie di verità che con Schiller anche Pirandello utilizza per descrivere una realtà che è «more real» dell'esistenza transitoria e formale e in cui, con la stessa metafora blavatskyana, anche per Pirandello è «rooted» la «vraie nature humaine» dell'uomo, «radice» di ogni male, il «sentimento della vita», «radice» in vero di quel male che non è da intendersi in maniera metafisica nella sua opposizione a un bene essenziale, almeno non solo, ma come sofferenza e fonte di quell'«esperienza amara della vita» da cui origina l'arte umoristica.[208]

In questa congiunzione con la «permanent soul», dopo la visione dell'«oltre» l'uomo inizia la sua carriera di costruttore consapevole e inventore di «forme» sotto la guida della sua «volontà» attraverso la quale genera la «forme vivante» schilleriana. L'avvio della poetica del vero e del falso, ossia dell'inquadramento teorico della naturale disposizione dell'uomo come «creator» e demiurgo di un microcosmo inizia qui, assieme alla prometeica presa di consapevolezza da parte del sé che l'essere umano è artefice, plastico come direbbe Herder, di tutta l'illusorietà in cui vive, come pure di ogni verità; ma ciò solo nel momento in cui egli si avvede «par l'expérience directe, que la séparativité n'appartient qu'aux trois mondes inferieurs, qu'il est un avec tous ses semblables» e che «sans perdre la notion du «soi», sa conscience de tous, s'étendre jusqu'à englober la conscience de tous, jusqu'à s'identifier, en réalité, avec le «Soi» de l'Humanité universelle»,[209] si direbbe con le parole di Annie Besant.[210]

[208] Cfr. Luigi Pirandello, *Un critico fantastico*, cit., p. 619: «Ora, perché questo sdoppiamento [umoristico] avvenga, bisogna che l'artista abbia fatto un'esperienza amara della vita e degli uomini». Per quanto qui si sia lavorato su alcune delle fonti canoniche della concezione che porta all'elaborazione dell'arte umoristica, l'«idea di un rapporto consequenziale tra filosofia e umorismo» deve essere ascritto a un periodo anteriore rispetto a quello qui preso in esame, probabilmente da collocarsi già nei primi anni della frequentazione pirandelliana con Ragusa Moleti, cfr. a questo proposito, Maria Collevecchio, *Luigi Pirandello a Palermo*, cit., pp. 104-114. Di certo la riflessione principiata con Moleti va inquadrata in un interesse generale, non solo pirandelliano, per la pratica dell'umorismo letterario, com'è noto, interesse che, però, per Pirandello, si radica nella, ancora una volta giovanile, lettura e conoscenza di Machiavelli, almeno, e Giordano Bruno, cfr. Pasquale Guaragnella, *Il pensatore e l'artista. Prosa del moderno* in Id., *Antonio Labriola e Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 2005, pp. 113-150. Cfr. anche, Antonella Cioce, *L'ironia, demone socratico*, in Ead. *Realtà romanzesca e dissimulazione ironica. Luigi Pirandello e André Gide*, Aracne, Roma, 2006, pp. 19-35.

[209] Annie Besant, *L'homme et ses corps*, Publications Théosophiques, Paris, 1902, p. 96.

[210] Anche se solo *en passant*, si vuole richiamare l'attenzione sulle parole, da trattare con cautela, di Giovanna Cerina che scriveva, a proposito della riflessione estetica pirandelliana, che «se appare proficuo per comprendere il significato delle concezioni pirandelliane nell'ambito della cultura contemporanea istituire rapporti a lungo raggio, anche al di là delle fonti puntualmente testimoniabili, sembra più utile non tanto indicare analogie col pensiero di singoli filosofi quanto definire la consonanza delle posizioni di Pirandello con alcune generali tendenze della cultura contemporanea che hanno innovato profondamente i modi di conoscenza e di approccio alla realtà. E ciò non trascurando la valutazione dell'influenza più diretta di alcuni pensatori, che, senza essere tra i più rappresentativi della storia del pensiero di questo periodo, contribuiscono a spiegare tali consonanze». Giovanna Cerina, *Pirandello o la scienza della fantasia*, Ets, Pisa, 1983, p. 13.

II. ESTETICA TEOSOFICA.
LA MORTE E IL KARMA NELLE PRAGMATICHE DELLA MITO-POIESI

2.1. *La* thought-form *teosofica: consonanze con il dettato saggistico pirandelliano*

La «forma-pensiero» teosofica è il prodotto di una creazione «continua» propria all'opera dell'artista non in quanto artista, ma in quanto essere umano. L'attribuzione del potere creazionistico a tutta l'umanità è il primo possibile punto di contatto tra la riflessione pirandelliana e quella teosofica sulle «forme-pensiero»: per entrambi i dettati, infatti, la poiesi è un dato esistenziale, non incidentale, e nell'arte (come nella magia)[1] essa si realizza compiutamente. Se per Pirandello l'esistenzialità dell'atto poietico è da ricondurre all'attività proiettiva dell'uomo (ovvero sia alla tendenza naturale di quest'ultimo a vedere come «fuori di sé» quanto in realtà è dentro di sé), egualmente per la teosofia, la «forma-pensiero» altro non è che l'esteriorizzazione e la materializzazione di un pensiero e dell'emozione che lo sostanzia, quindi l'esternazione formale di una realtà interiore all'uomo. Parimenti, per Pirandello il gesto di proiezione è attivato e permesso dal fatto che, illusoriamente, l'essere umano si percepisce come cosa separata dalla «vita universale»; allo stesso modo per i testi teosofici la produzione delle «forme-pensiero» è la conseguenza ultima del senso di identità, anch'esso illusorio, dovuto all'attività formalizzante del *Manas*. La «forma-pensiero» rientra, infatti, nel campo proprio all'esistenza personale, ossia alla costituzione mortale dell'uomo, e non a quello

[1] Per i teosofi il mago non è colui che domina direttamente la natura o il mondo circostante, ma colui che, conoscendo le leggi della realtà, è in grado di creare volontariamente attraverso di esse, piuttosto che essere soggetto, come l'uomo comune, a una creazione involontaria o altrui. Cfr. almeno Helena P. Blavatsky, *Isis Unveiled. Science*, cit., pp. 49-60 e 128-133 e 370-413.

proprio all'esistenza individuale; essa si caratterizza, pertanto, come esplicitazione illusoria di quanto nell'uomo stesso è essenzialmente illusorio e transeunte: è il «mental body», la parte inferiore del *Manas*, a proiettare il «thinking principle» del «casual body», ossia della parte superiore del *Manas*, verso l'esterno piuttosto che verso l'interno, galvanizzando l'attività desiderativa dell'uomo e dando vita, appunto, alla «forma-pensiero». Il pensiero e l'emozione, infatti, che generano la «forma-pensiero», sono sempre, spontaneamente e inevitabilmente, rivolti a qualcosa che accende nell'uomo un desiderio o una passione, tali da esternare l'attività creazionistica del principio pensante del *Manas*.[2] Per i teosofi, come per Pirandello, questi desideri e queste passioni, rientrando nel campo ontologico del fittizio, abitano le «realtà» (non «vere») dello spazio, del tempo e della forma. Il rapporto di derivazione dall'informale al formale percorre, pertanto, vie concettuali affini. Se per Pirandello è l'informale non cosciente di sé, rappresentato dalla «verità» metafisica dell'«oltre», che si manifesta formalizzandosi con il passaggio attraverso la scintilla prometeica e il sentimento della vita umani, per i teosofi è il dio impersonale rappresentato da *Atman* che si individualizza in *Buddhi-Manas* entrando nel campo esistenziale del limitato e del formale (mente e corpo) da cui si dipana l'ulteriore creazione delle «forme-pensiero». Questa rapida progressione rende forse evidente un punto essenziale, ovvero sia che per entrambi i dettati ogni creazione umana ha la sua «radice» ultima in un potere giacente in una dimensione superiore dell'essere, dimensione che per essenza contraddice il principio stesso della forma.

La prima significativa caratteristica di queste esplicitazioni formali dell'essere umano è la loro spontaneità, tratto comune sia al dettato pirandelliano che a quello teosofico. La «forma-pensiero», per l'essere umano che non abbia subito l'«annihilation» blavatskyana (ossia che non si sia ricongiunto con il suo *Buddhi*),[3] è una immediata e vera, naturale, prolusione del suo essere inferiore, consistente in ultimo in una formalizzazione, appunto, dei desideri, delle emozioni e dei pensieri che l'uomo produce continuamente: la creazione delle «forme-pensiero» non è volontaria, al contrario, nella gran parte dei casi esse sono prodotte inconsapevolmente.[4] Per i teosofi, infatti, pensieri ed emozioni, pur essendo realtà materiche, sono composti da una materia più sottile di quella percepibile dai nostri sensi

[2] Cfr. Annie Besant, *Karma*, Theosophical Publishing Society, London, 1895, pp. 12-16.

[3] Si tratta dell'essere umano medio in cui i corpi inferiori agiscono inconsapevoli dei corpi superiori e in cui, quindi, le due coscienze, quella spirituale e quella animica, non si sono fuse e non agiscono sinergicamente.

[4] Solo chi acquista padronanza sulla parte inferiore del suo essere diventa via via in grado di dominare questo potere di creazione, il quale, altrimenti, si esplica in maniera involontaria e senza alcuna direzione. Cfr. Annie Besant, *Karma*, cit., pp. 12-16.

fisici, e, in quanto tali, sono finiti nello spazio e nel tempo:[5] nulla di ideale, nel senso comune del termine, compete al pensiero o all'emozione teosofici che, al contrario, in quanto prodotto della personalità, ovvero del quaternario inferiore, fanno parte del mondo materializzato; per questa ragione il processo che porta alla loro generazione non è artificioso, ma spontaneo appunto, non concettuale, e, nonostante gli ideali, i pensieri, i sentimenti, rientrino, anche per la teosofia, come per Pirandello, nell'ambito del falso (perché appunto prodotti della *persona*) ciò non significa che essi non siano autentici, cioè veri nel loro campo di verità, che è falso solo se paragonato a quanto è al di là della *persona* stessa. Spontaneità di produzione e autenticità in questo senso coincidono. Il meccanismo alla base di questi risultati è più volte ripetuto nei testi teosofici: quando un essere umano formula un pensiero o un'emozione, aggrega attorno a questi l'«astral matter» corrispondente, fornendo loro un corpo astrale che li rende consistenti[6] e visibili a chi possiede l'«astral vision».[7]

In maniera affine, Pirandello ipotizzava che quanto depriva pensieri ed emozioni del grado di verità proprio alle realtà «*ulteriori*» sia la relazione ontologica di pensieri ed emozioni con la materia e la sua finitudine. La differenza sostanziale sussistente tra l'«oltre» e quanto si trova prima di esso era quindi la presenza o meno della forma: finzionali erano dette le manifestazioni formali e la forma veniva direttamente relata alla fisicità; la riconduzione ultima della forma al fittizio nasceva nell'*Umorismo*, invero, proprio dall'essere la forma un prodotto della fisicità corporale e mentale dell'uomo. La spontaneità di produzione delle forme per Pirandello e delle «forme-pensiero» per la teosofia si lascia leggere, quindi, anch'essa come un effetto della costituzione fisica dell'uomo. La disamina delle corrispondenze semantiche aveva permesso di individuare negli ideali, pensieri, emozioni, passioni pirandelliani un altro aspetto della materialità perché Pirandello considerava queste realtà relate alle vicissitudini dell'uomo in quanto organismo finito e prodotto formalizzato e formalizzante («noi stessi siamo forme fissate in mezzo ad altre immobili», scriveva): per i teosofi la creazione involontaria delle «forme-pensiero» dipende, allo stesso modo, dall'essere l'uomo una realtà vincolata alla sfera della personalità completamente incosciente dell'esistenza di un oltre individuale in cui l'io non è soggetto alla materia.[8] L'uomo, che per i

[5] Cfr. Alfred P. Sinnett, *Esoteric Buddhism*, Trübner & Co., Ludgate Hill, London, 1883, pp. 90-107.

[6] Cfr. Charles W. Leadbeater, *The astral plane*, cit., pp. 6-81.

[7] Sulla vista astrale, ossia la capacità di vedere le «forme-pensiero» e tutti gli «inhabitants» del piano astrale, cfr. almeno, ivi, pp. 8-18.

[8] Non appena, infatti, l'essere umano diventa consapevole della realtà «*ulteriore*» smette di essere strutturalmente e fisiologicamente costretto alla geminazione di «forme-pensiero»: lo stato

teosofi produce «forme-pensiero» perché è ontologicamente creatore,[9] ovvero sia perché il suo io individuale possiede la capacità divina della manifestazione, nel momento in cui agisce creativamente nella materia (sia essa più o meno sottile) genera forme, egualmente, spontaneamente appunto, attraverso e tramite essa.[10] Il processo creativo descritto dalla teosofia, nonostante possa apparire esterno, o almeno avvantaggiarsi della distinzione fra ciò che è fuori e dentro l'io, è, in realtà, tutto interiore: la «forma-pensiero», infatti, essendo una derivazione necessaria e spontanea del quaternario inferiore, di esterno all'io ha solo la materia con cui si manifesta. Qui un terzo possibile punto di contatto profondo tra la «forma-pensiero» teosofica e la forma pirandelliana: per Pirandello il processo di creazione delle finzioni formali non era esterno all'uomo, ma consisteva in una continua attività di divisione e parcellizzazione dell'«anima» che, se avvicina la concezione pirandelliana a quella di Binet, sembra farla anche consonare con quella teosofica: Pirandello lasciava indurre che la creazione delle forme non fosse altro, in ultimo, che un auto-sezionamento dell'uomo sul flusso indistinto della propria «anima», auto-sezionamento che a lungo andare porta alla morte, ovvero alla conseguenza finale di una progressiva opera di fissazione della «vita». Si è visto che per Pirandello, nonostante effettivamente la «vita» universale sia una, è possibile distinguere due aspetti del vitale, l'uno formalizzato, l'altro non formalizzato: l'io che non entra in contatto con l'oltre percepisce e vive solo della vita formalizzata.

Riprendendo le categorie schilleriane di Basch, la «vita» su cui agisce la poiesi umana nel suo stato di esistenza fisica e corporale, ovvero materiata, è la «vraie nature», non la «vraie nature humaine»: si diceva che la «vraie nature» consiste di emozioni, passioni, pensieri, che posseggono un grado di verità effettiva relativamente alla loro finzionalità, cioè alla loro contingenza per Basch e alla loro

in cui si trova quest'uomo compiuto è accostabile o assimilabile a quello nirvanico; cfr. Alfred P. Sinnett, *Esoteric Buddhism*, cit., pp. 160-171.

[9] Annie Besant, *Karma*, cit., p. 12: «The mind, working in its own region, in the subtle matter of the higher psychic plane, generates images, thought-forms. Imagination has very accurately been called the creative faculty of the mind, and it is so in a more literal sense than many may suppose who use the phrase. This image-making capacity is the characteristic power of the mind, and a word is only a clumsy attempt to partially represent a mental picture. An idea, a mental image, is a complicated thing, and needs perhaps a whole sentence to describe it accurately, so a salient incident in it seized, and the word *naming* this incident imperfectly represents the whole».

[10] Per i teosofi ogni corpo dei sette possiede una forma di coscienza, consistente nella declinazione della iper-coscienza di *Atman* su uno dei suoi piani di manifestazione: la luce di *Atman* quando agisce in uno dei sette corpi vede solo quello che quel corpo le consente di vedere, quindi relativizza la sua onniscienza potenziale e la attiva solo su un piano di manifestazione. Cfr. Annie Besant, *Man and his bodies*, cit., pp. 36-61 e Ead., *The seven principles of man*, Theosophical Publishing Society, London, 1892, pp. 32-46 (sull'attività del *Manas*) e pp. 46-49 (sull'attività del *Manas* nel corpo astrale).

formalizzazione per Pirandello; l'attività creativa ordinaria, ossia quella svolta continuamente dall'uomo che si «crea» il suo «inganno per vivere», è orientata su questa «vita» o «nature», quella stessa per cui l'uomo di Schiller è più prossimo a un animale che alla sua costituzione di essere infinito e immortale. Attraverso le categorie ermeneutiche schilleriane, Pirandello sembra formulare e avvalersi di una impalcatura teorica prossima al dettato della teosofia: il testo di Basch proponente Schiller, infatti, non insiste sulla dimensione ragionativa e corporale su cui si sofferma, invece, l'*Umorismo* pirandelliano quando imposta la distinzione tra fisica e metafisica «*ulteriore*»; al contrario i testi teosofici, fin dai primi della Blavatsky, della Besant e del Leadbeater, si soffermano proprio sulle divisioni ontologiche che paiono appartenere all'opera saggistica pirandelliana. È il già accennato concetto di personalità (o quaternario inferiore) ad essere significativamente centrale in questa linea discorsiva.

Per i teosofi i pensieri e le emozioni ineriscono al secondo corpo dell'uomo, quello astrale, immediatamente superiore per elevatezza spirituale a quello fisico, ma comunque transeunte e mortale nonché materiale:[11] le «forme-pensiero» sono costituite dello stesso tipo di materia che costituisce il corpo astrale e ne sono una sorta di prolusione spontanea. Il corpo astrale stesso è costituito e prende colore e forma dai pensieri e dalle emozioni che vi si covano,[12] pensieri ed emozioni che sono il correlato immediato della dimensione corporale dell'uomo, a cui il corpo astrale stesso è strettamente collegato:[13] la dimensione emotiva, infatti, dell'astrale si costituisce del doppio oltre-sensorio di tutte quelle sensazioni che pertengono alla sfera fisica dell'essere o, al più, al corpo mentale o *Manas* inferiore.

La «forma-pensiero» ha un ulteriore risvolto concettuale, nei testi teosofici, ovverosia la sua natura retroattiva: essa non solo viene prodotta dall'uomo, ma lo influenza continuamente. Nella dizione saggistica pirandelliana ritorna più volte l'immagine della «lente», attraverso la quale ogni essere umano, inevitabilmente, osserva e giudica il mondo, così attivando sempre un processo di soggettivazione

[11] Sulla mortalità del corpo astrale cfr., in particolare, Helena P. Blavatsky, *Isis Unveiled. Science*, cit., pp. 432-437.

[12] Cfr. Annie Besant, *Man and his bodies*, cit., pp. 44-46.

[13] La connessione tra i due corpi è così forte che, se in vita il corpo astrale è stato alimentato e nutrito soltanto di pensieri ed emozioni, passioni, relativi alla sfera fisica dell'essere, esso può staccarsi dal ternario superiore e condannarsi alla mortalità, perdendo per sempre la sua speranza, programmatica, di redenzione: cfr. Charles W. Leadbeater, *The astral plane*, cit., pp. 38-45. Si tratta soltanto di un esempio significativo dello stretto legame intercorrente fra i due piani e corpi, legame di cui Pirandello è fortemente consapevole perché lo mette in scena nella novella *Chi fu?* pubblicata nel 1886: cfr., a questo proposito, Giacomo Cucugliato, *Il karma del vivo, il karma del morto.* Chi fu? *Un intreccio singolare* in «Pirandelliana», 17, 2023, pp. 69-83.

per via del quale noi vediamo le cose solo tramite le nostre finzioni:[14] l'immagine della «lente» è iconicamente significativa quando associata a quella della scintilla prometeica, o sguardo o sentimento, perché rende evidente il processo, simbolico, che sembra attivo nella formulazione pirandelliana delle ultime pagine dell'*Umorismo*. Se una fiamma, simbolicamente, è accesa dentro di noi, e una lente si frappone tra quella fiamma e il mondo, il mondo prenderà il colore non della fiamma, di per sé neutra, ma delle lenti attraverso cui passa la luce che essa genera. La «forma-pensiero» teosofica è facilmente accostabile proprio all'immagine della lente: una volta che una «forma-pensiero» viene creata dal genitore umano essa, se coltivata, ovvero galvanizzata da ulteriori pensieri ed emozioni affini, genera intorno all'essere umano una rete, come la chiamano spesso i testi teosofici, che, fra le altre cose, condiziona e determina anche il modo attraverso cui l'essere umano vede il mondo, di modo che tutte le altre formulazioni mentali ed emotive saranno condizionate da quella fitta maglia quotidianamente tessuta.[15]

Il lessico del colore, utilizzato più volte da Pirandello per determinare questa funzione deviata dello sguardo («lente colorata», «finzione colorata» sono espressioni ricorrenti del suo dettato), sembra confermare ulteriormente questa ipotesi: l'astrale per i teosofi e le «forme-pensiero» in particolare sono vibrazioni luminose, colori appunto,[16] come è facilmente, peraltro, deducibile, essendo esse una derivazione materica di quella immateriale luce che sia Pirandello che la teosofia accendono all'interno dell'uomo.[17] Nessuna altra fonte, tra quelle analizzate, permette di individuare così esattamente questa matrice pseudo-fisica delle proposte teoriche pirandelliane, neppure l'affine elaborazione di Basch che, se fornisce le coordinate teoriche, ponendo in particolare la distinzione significativa tra «vraie nature» e «vraie nature humaine», non postula questa dipendenza quasi organica tra la «vraie nature» e la forma come, invece, fa la teosofia, con lessico affine a quello pirandelliano e attraverso le immagini ripetute del colore e della luce.

La trasparenza di queste «forme-pensiero» implica la loro schilleriana «vérité», ovvero autenticità, permettendo di chiamarle, come fa Pirandello, «finzioni vissute». L'azione delle «forme-pensiero» sull'essere umano, infatti, determina matericamente

[14] Significativo in questo senso il già citato articolo pirandelliano *Gli occhiali*, in cui il simbolo e il concetto vengono declinati in chiave letteraria.

[15] Cfr. Annie Besant, *Karma*, cit., pp. 16-21.

[16] Cfr. a questo proposito in particolare Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *The thought-forms*, cit., dove addirittura gli autori presentano delle tavole di corrispondenza tra il colore della forma-pensiero, la sua forma e l'emozione che la sostanzia; il testo è relativamente tardo, ma la connotazione coloristica della «forma-pensiero» è una vulgata già nei primi testi della dottrina.

[17] Il colore è simbolicamente per i teosofi una declinazione speciale della prima «Light of God», la quale, per converso, si potrebbe dire incolore, perché rappresenta più che una luce in sé la causa prima di ogni luce spirituale o materiale. Cfr. la famosa spiegazione del Vangelo di Giovanni fatta da Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy*, cit., pp. 186-196.

la qualità del corpo astrale del genitore, perché lo rende più sensibile a quel genere di vibrazioni che egli stesso ha già generato (e che in realtà si porta dietro fin dalle incarnazioni precedenti);[18] questo gli forma un carattere composto da pensieri ed emozioni accomunati da vibrazioni affini che determinano, poi, il suo comportamento in una certa direzione piuttosto che in un'altra. I processi, pertanto, attivati dalle «forme-pensiero» teosofiche, come dalle forme pirandelliane, seppur invisibili nelle loro ultime ragioni, sono tangibili nelle loro conseguenze fattuali, sulle quali, consequenzialmente, si alimenta la serie complessa di azioni e di reazioni che fanno dell'uomo una personalità appunto a cui egli cerca di «*serbarsi coerente*», credendoci come si crede a una verità percepita tale. Annie Besant, nel già citato *Man and his bodies*, rappresenta icasticamente queste dinamiche afferenti al corpo astrale, proprio attraverso le semantiche della luce:

> Let us study this astral body under these impacts from within and without. We see it permeating the physical body and extending around it in every direction like a coloured cloud. The colours vary with the nature of the man, with his lower, animal, passional nature, and the part outside the physical body is called the kâmic aura, as belonging to the kâma or desire body, commonly called astral body of man.[19]

Quanto qui affermato da Annie Besant, il cui lessico occultistico non deve sviare, è che tutto quanto riguarda la natura animale dell'uomo ha una sua ripercussione sul corpo astrale di quest'ultimo, il quale si forma sulla base della costituzione passionale dell'individuo. Nel macro-campo del formale, ove rientrano tutte le caratteristiche e le creazioni dell'io minore teosofico, il corpo astrale si pone come la manifestazione oltre-sensoria della dimensione fisica dell'essere umano, sia essa cerebrale o propriamente corporale: questa manifestazione «coloured» non è quindi solo lessicalmente accostabile alla «finzione colorata» dei nostri sensi di cui parla Pirandello, ma anche fenomenologicamente, derivando in entrambi i casi dalla natura fisica e finita dell'uomo.[20] Il corpo astrale, infatti, essendo un

[18] Cfr. la teoria degli Skandha in Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy*, cit., pp. 123-142.

[19] Annie Besant, *Man and his bodies*, cit., pp. 42-43.

[20] Annie Besant, *Karma*, cit., pp. 13-14: «A thought-form, then, is a mental image, created – or moulded – by the mind out of the subtle matter of the higher psychic plane, in which, as above said, it works. This form, composed of the rapidly vibrating atoms of the matter of that region, sets up vibrations all around it; these vibrations will give rise to sensations of sound and colour in any entities adapted to translate them thus, and as the thought-form passes outward – or sinks downward, whichever expression may be preferred to express the transition – into the denser matter of the lower psychic regions, these vibrations thrill out as a singing-colour in every direction, and call to the thought-form whence they proceed the Elementals belonging to that colour […] Students of the past may remember obscure allusions now and again made to a language of colours; they may

«vehicule» intermedio tra il corpo fisico[21] e l'egualmente materiale corpo mentale partecipa di entrambe le nature («it changes its colours continually as it vibrates under thoughts-impacts»), assommando in sé la doppia matrice della finzionalità pirandelliana, la mente, appunto, e il corpo:

> And be it remembered that this inner working exercises potent influence on the thoughts that are attracted from without to the astral body; a body which made by its owner to respond habitually to evil thoughts acts as a magnet to similar thoughts-forms in its vicinity, whereas a pure astral body acts on such thoughts with a repulsive energy, and attracts to itself thoughts-forms composed of matter congruous with its own.[22]

Così Annie Besant riassume il principio per cui la «finzione» o «illusion» maturata all'interno e per opera del corpo astrale si concretizza come attitudine, costume dell'essere e, inevitabilmente, «lente» che permette all'uomo di leggere soggettivamente il mondo: l'attività magnetica del corpo astrale ispessisce la lente colorata sotto cui si forma la nostra intellezione.[23]

La matrice prima di queste «forme-pensiero» consiste proprio nel sentimento, emozione o impulso, primariamente a-formali, suscitati nell'uomo da questa o quella impressione mentale («thoughts-impacts»): nella fenomenologia teosofica, infatti, la cosa esteriore, impattando sul corpo astrale, diventa mentalmente percepibile, ma sempre caricata, e fin da principio quindi, di tutte le sfumature coloristiche di cui la ha già rivestita il corpo astrale, prima ancora che diventasse visibile al cervello. Il principio qui espresso dai testi teosofici è accostabile a quello su cui Pirandello si soffermerà parlando della «lanterninofia» – sulla quale si avrà modo di tornare parlando del *Fu Mattia* –, ma che, invero, è già rinvenibile

recall the fact that in ancient Egypt sacred manuscripts were written in colours, and that mistakes made in the copying were punished with death. But I must not run down this fascinating by-way. We are only concerned with fascinating Elementals are addressed by colours, and that colours-words are as intelligible to them as spoken words are to men. The hue of the singing-colours depends on the nature of the motive inspiring the generator of the thought-form. […] Elemental enters into the thought-form, playing to it the part of a Soul, and thus an independent entity is made in the astral world, an entity of a […] character».

[21] Nella impostazione teosofica esiste in realtà un corpo intermedio al fisico e all'astrale, ossia il doppio eterico, un corpo composto da etere e che è una funzione del corpo fisico, solo costituito di una materia più sottile di quella corporale, pur non tanto quanto quella astrale. Cfr. Ivi, pp. 27-30.

[22] Ivi, p. 44.

[23] Un altro personaggio pirandelliano, protagonista della più tarda novella *Lo spirito maligno*, incorrerà nelle stesse dinamiche teosofiche, cfr. Giacomo Cucugliato, *La grazia agostiniana in una novella teosofica di Pirandello: spunti critici per un'esegesi de* Lo spirito maligno *(1910)* in «Critica Letteraria», 194, 1, 2022, pp. 106-123.

all'interno della produzione saggistica. Il meccanismo alla base della teorizzazione teosofica della percezione consuona con quello pirandelliano: se per i teosofi l'impressione prodotta dal mondo esteriore sul corpo astrale dipende dalla fisionomia del corpo astrale, per Pirandello la coloritura particolare della percezione derivava da «ricordi», «memorie» spesso «insospettate» risiedenti all'interno della mente umana, senza che l'uomo stesso ne fosse consapevole; se, da una parte, questo dettato pirandelliano, rimanda agli albori di una più o meno abbozzata teoria dell'inconscio (cui quasi certamente partecipano le conoscenze, dirette o indirette per Pirandello, del Binet e del Marchesini), dall'altra non si lascia esaustivamente spiegare da essa. Questi ricordi, queste impressioni, o memorie antiche, infatti, non sembrano esaurirsi, nel dettato pirandelliano, in ciò che concerne la vita effettivamente vissuta, ma in una soggettività propria al «sentimento» stesso aurorale dell'esistenza umana, a ciò che pertanto non deriva direttamente dall'esistenza, ma che inerisce, invece, al «flusso» nella sua prima individuazione, quella prometeica. Per i teosofi, quando il quaternario inferiore viene costituito dal principio informale di *Atman*, esso si compone degli stessi elementi astrali di cui si era costituito nelle precedenti incarnazioni, chiamati *Skandha* da Annie Besant e dal Leadbeater: dopo il suo periodo di permanenza nel *Devachan*, infatti, l'io costituente la parte superiore del *Manas*, il corpo causale, prepara il corpo di manifestazione in cui si incarnerà con la nascita fisica; la preparazione del corpo fisico consiste nell'accumulazione e strutturazione degli elementi astrali che maggiormente rispecchiano le acquisizioni e consapevolezze dell'io immortale, in altri termini la natura soggettiva dell'uomo. È pertanto a partire da questi elementi, che consuonano con vecchi ricordi, emozioni, sentimenti e tendenze che si costituisce la nuova «personality» umana,[24] la «radice» da cui si comporranno tutte le nuove percezioni astrali del neonato essere umano. La «lente», quindi, per i teosofi come per Pirandello, è più antica di quanto non lo siano il corpo fisico e la mente materializzata, perché condensata e costituita di una memoria che, se si rispecchia nel fisico e nel mentale, non pertiene direttamente a essi, ma a un'illusione che si manifesta mondanamente nello stesso istante in cui nasce la nuova «forma» dell'individuo. Tutte le altre attività proiettive di comprensione del mondo, quindi anche la costituzione di nuove «forme-pensiero», saranno vincolate da questa fisiologica costituzione e materiali esse stesse.[25] Se la forma è un aspetto

[24] Cfr. Annie Besant, *The death…and after?*, Theosophical Publishing Society, London, 1893, pp. 65-67 e Ead., *Reincarnation*, Theosophical Publishing Society, London, 1892, pp. 13-20.

[25] Su entrambi i versanti, quello teosofico e quello pirandelliano, si insiste sulla materialità di queste «finzioni», creazioni continue prodotte dall'uomo, quasi che l'idea stessa di forma sia relata per Pirandello al concetto di materia, in opposizione a quanto, essendo informale, è «oltre» la materia stessa. In tutte le altre fonti possibili della sua teorizzazione estetica, questa concezione della forma come più o meno collegata e derivata dall'ambito ontologico del materiale, non è rilevabile.

del materiale, anche nei suoi prodotti mentali e emozionali-passionali, allora si sostanzia di profondo contenuto concettuale il pensiero pirandelliano in base al quale ogni idea e passione (o personaggio) dell'essere umano sono, fin dal primo momento della loro manifestazione, perfettamente trasparenti nella forma con cui si manifestano: la materia astrale, infatti, che li costituisce è quella che «vibrazionalmente» e coloristicamente li rappresenta e questo non perché con artifizio si sia scelta la forma, ma perché la materia che la sostanzia si lega spontaneamente e immediatamente all'idea o al sentimento che l'ha chiamata a convoglio. Così lungamente Annie Besant:

> The life-period of these ensouled thought-forms depends first on their initial intensity, on the energy bestowed upon them by their human progenitor; and secondly on the nutriment supplied to them after their generation, by the repetition of the thought either by him or by others. Their life may be continually re-inforced by this repetition, and a thought which is brooded over, which forms the subjects of repeated meditation, acquires great stability of form on the psychic plane. So again thought-forms of a similar character are attracted to each other and mutually strengthen each other, making a form of great energy and intensity, active in this astral world.
>
> Thought-forms are connected with their progenitor by what – for want of a better phrase – we must call a magnetic tie; they re-act upon him, producing an impression which leads to their reproduction, and in the case mentioned above, where a thought-form is re-inforced by repetition, a very definite habit of thought may be set up, a mould lay be formed into which thought will readily flow – helpful if it be of a very lofty character, as a noble ideal, but for the most part cramping and a hindrance to mental growth.
>
> We may pause for a moment on this formation of habit, as it shews in miniature, in a very helpful way, the working of Karma. Let us suppose we could take ready-

Tuttavia, se sulla scorta della riflessione teosofica, si intende la materia non solo come fatto fisico, ma si considerano materici anche pensieri ed emozioni, si può, con Pirandello, sostenere poi propria del fatto formale un certo tipo di materialità. La riflessione teosofica, relata ancora una volta all'idea di «forma-pensiero», potrebbe avere fornito a Pirandello, l'inconsueta, invero, associazione tra mente e passione sotto il comune nome di forma, materiale, non riscontrabile altrove, se non nella minima, ma non così delineata proposta baschana. In termini di ultimazione della teoria del formale, Pirandello sembra avere riempito la vuota distinzione di Basch tra «nature humaine» e «vraie nature humaine» attraverso il concetto inconsueto di materia proprio ai testi teosofici. Quasi consequenzialmente ne derivano, allora, i correlati teorici di trasparenza e autenticità della forma da cui si è partiti. Che Pirandello conoscesse questa idea della materialità dell'anima e che la attribuisse alla teosofia, lo dimostra, ancora una volta, il discorso sull'anima di Anselmo Paleari che, da teosofo, sostiene l'anima, appunto, essere composta di una «materia», seppure, «più sottile» rispetto a quella fisica.

> made a mind, with no past activity behind it – an impossible thing, of course, but the supposition will bring out the special point needed. Such a mind might be imagined to work with perfect freedom and spontaneity, and to produce a thought-form; it proceeds to repeat this many times, until a habit of thought is made, a definite habit, so that the mind will unconsciously slip into that thought, its energies will flow into it without any consciously selective action of the will. Let us further suppose that the mind comes to disapprove this habit of thought, and finds it a clog on its progress; originally due to the spontaneous action of the mind, and facilitating the outpouring of mental energy by providing for it a ready-made channel, it has now become a limitation: but if it is to be gotten rid of, it can only be by the renewed spontaneous action of the mind, directed to the exhaustion action of the mind, directed to the exhaustion and final destruction of this living fetter. Here we have a little ideal karmic cycle, rapidly run through; the free mind makes a habit and is then obliged to work within till it wears it out. Of course, we never find ourselves initially free, for we come into the world encumbered with these fetters of our own past making; but the process as regards each separate fetter runs the above round – the mind forges it, wears it, and while wearing it can file it through.[26]

L'attività della «forma-pensiero» così delineata potrebbe spiegare organicamente anche il fatto espresso nell'*Umorismo* per cui ultima conseguenza della finzione auto-creatasi è la morte o definitiva cristallizzazione dell'anima umana fino allo spegnimento assoluto dell'attività magmatica del flusso in noi. Il concetto di «forma-pensiero», infatti, sembra diventare un potente reagente critico quando associato a quello pirandelliano di «flusso»: se la forma pirandelliana rappresenta il fenomeno ontologico in base al quale l'io divide la sua anima, spostando l'asse della «vita» che lo permea da dentro a fuori di sé, la «forma-pensiero» sembra dare il nome a questo processo, la cui fonte sembra altrimenti irreperibile. Attraverso la «forma-pensiero» teosofica l'individuo creatore agisce sulla vita che lo anima e che lo costituisce in quanto essere diversamente fisico e materiale, esteriorizzando concretamente parti della sua personalità e così intensificandole attraverso quel gioco di azioni e reazioni che si è visto basale nella creazione e implementazione della «forma-pensiero» stessa. Pirandello ipotizzava che la produzione della forma e la cristallizzazione della vita in essa comportasse una dissezione del flusso interno animante l'uomo, similmente i testi teosofici sostengono che il processo di esteriorizzazione, ovvero di formalizzazione, agisca solo apparentemente fuori dall'individuo che lo provoca, perché in realtà è il corpo astrale stesso e con esso il corpo mentale e quello fisico che si adattano alle modificazioni continuamente subite

[26] Annie Besant, *Karma*, cit., p. 16.

dalle «forme-pensiero». Queste forme, infatti, non fanno altro che formalizzare il principio di vita universale che matericamente anima tutte le cose e che, pertanto, giace all'interno dell'essere umano e gli permette di vivere. Il corpo astrale è il depositario di *Shiva*, ovvero della forza universale di cui è una manifestazione:[27] è l'attività della coscienza illusoria dell'io che produce l'individualizzazione di questa sostanza cosmica e in cui consiste la materia stessa delle «forme-pensiero» come di ogni altra cosa. Il gioco di azione e reazione attivato dal processo creazionistico umano, quindi, opera su quella stessa materia da cui procede e ne modifica le caratteristiche, tant'è che l'essere umano si sostanzia, fisicamente e materialmente, di quelle stesse finzioni che egli continuamente genera, e a cui si aggrappa, per via della sua attività fisica e mentale. Prima di ogni attività di limitazione coscienziale questa sostanza di cui parla la teosofia, così come il «flusso» pirandelliano, è informe. Ecco che l'aspetto plastico della produzione creativa umana operata sul flusso si ritrova anch'esso espresso nei testi teosofici.[28] Nella dizione pirandelliana accanto al flusso inteso come percezione «*ulteriore*», di qualcosa che giace al di là del manifestato, esiste invero un altro flusso, quello caratterizzato dal formale stesso, che trova la sua più compiuta esplicitazione nell'attività spontanea della natura, così come nell'egualmente naturale e inconsapevole prolusione da sé delle forme operata dall'essere umano.

Questo flusso, pur formale, è mobile, ovvero sia dato di forme che appaiono e scompaiono continuamente, non certo in armonia con l'«oltre» non formale, ma soggette necessariamente alla mutevolezza varia che esso impone loro essendone la matrice. Questa «vita» informale – che pure in forme si manifesta continuamente perché per apparire non può prescindere dalla forma – se da una parte ricorda la «vie» di Schiller, dall'altra non vi si lascia completamente sovrapporre: in Basch, infatti, questa «vie», che pure trova come in Pirandello un suo aspetto compiuto nella «nature», non si adatta ad essere la fonte della manifestazione propria alla passione e all'impulso, come al pensiero, dell'essere uomo. Il dettato teosofico, invece, esalta l'esistenza di questa vita universale, «universale force» o «energy» o «life», intendendola, come sembra fare Pirandello, quale sostanza pseudo-materica animante le creazioni dell'uomo, l'uomo stesso, e la natura: questa materia cosmica, chiamata anche «Pranâ» (e in molti altri diversi modi), attraversa e permea tutti i

[27] Cfr. almeno, Annie Besant, *The seven principles of man*, cit., pp. 15-18.

[28] Non è detto che in questa idea di plasmazione di una materia informe non agisca anche l'apporto del romanticismo di Heidelberg, in particolare herderiano, dove l'idea dell'arte come prodotto plastico che spontaneamente si conforma sulla base di un ideale è un concetto ricorrente; ricorrente allo stesso modo è nella concettualizzazione goethiana di organismo e dei suoi sviluppi a partire dal tipo. In nessuno dei due dettati, tuttavia, il concetto di trasparenza si fonde a tal punto con quello di illusione, come avviene, invece, sia nei testi teosofici che in quelli pirandelliani.

piani di manifestazione ed è informale, come il flusso pirandelliano, nonostante, ancora come quest'ultimo, si manifesti solo attraverso la forma:

> The remaining "Principle" "*Pranâ*", or "Life", is, strictly speaking, the radiating force or Energy of Atma – as the Universal Life and the One Self, – Its lower or rather (in its effects) more physical, because manifesting, aspect. Prana or Life permeates the whole being of the objective Universe; and is called a "principle" only because it is an indispensable factor and the *deus ex machina* of the living man.[29]

Così si esprime Helena Petrovna Blavatsky in uno dei tanti passi dei suoi testi in cui riemerge il concetto di *Pranâ*: questo passaggio è tuttavia molto significativo perché appare in conclusione alla descrizione dei principi formali dell'uomo, ovvero sia dopo che l'autrice ha elencato i corpi costituenti la struttura totale dell'individuo (nella loro corrispondenza coi rispettivi sette piani della manifestazione cosmica)[30] e solo dopo che ha trattato delle forme-pensiero. Il passo evidenzia la trasversalità del principio pranico, il quale anima tutti i sette piani della manifestazione umana ed universale, attraversa quindi e sostanzia tutte le forme possibili della vita che è esso stesso: dal punto di vista dell'analisi estetica di Pirandello il concetto di *Pranâ* diventa così stranamente informatore perché non solo sembra confermare la insospettabile vicinanza tra la teosofia e Pirandello nel considerare il mentale, l'emozionale e il fisico tutti egualmente, pur diversamente, aspetti del campo ontologico della forma; ma anche perché induce a credere che, sia in seno alla teosofia che in seno all'estetica pirandelliana, questa forma è una derivazione dell'attività del principio agente relativamente al singolo piano su una stessa informe e metafisica datità, questa «universal life» comune appunto a entrambi i dettati, che, se si era detta equivalere all'«oltre» meta-formale pirandelliano, ora si può forse proporre anche come coincidente all'«oltre» formalizzato. Ultimo punto di forte rassomiglianza tra il flusso di Pirandello e il *Pranâ* teosofico è il fatto che l'attività di formalizzazione di questo flusso è una attività limitante della coscienza; per i teosofi su ogni piano dell'essere agisce un riflesso della coscienza

[29] Helena P. Blavatsky, *The key to Theosophy*, cit., p. 176.

[30] La costituzione umana, come si è detto, è settemplice e ognuno dei sette corpi che la compongono corrisponde a uno dei sette piani della manifestazione cosmica: ogni corpo, quando sia sviluppato pienamente è in contatto con il piano rispettivo e può entrare in relazione con quelli che vi sottostanno. Nessun piano inferiore, invece, entra consapevolmente in contatto con quello superiore, a meno che quello superiore non sia a sua volta stato sviluppato completamente e illuminato dalla coscienza divina. Questa settemplice distinzione è tale solo in potenza, perché l'uomo concretizza pienamente questa partizione solo quando ognuno dei suoi corpi costituenti ha raggiunto la coscienza della sua natura, ossia è diventato auto-cosciente di sé. Tutto il testo di Annie Besant, *Man and his bodies*, parla abbondantemente di questo.

atmica, riflesso che rappresenta a sua volta un determinato tipo di autocoscienza: quella del corpo mentale, quella del corpo astrale, del fisico e via dicendo. Questo implica che il singolo corpo organico modula il *Pranâ* in base alla coscienza che gli deriva dalla sua esistenza fisica e dalla sua autopercezione come fatto propriamente materiale; la coscienza del corpo astrale è più ampia e percepisce, quindi, aspetti della modulazione pranica ulteriori rispetto a quelli percepiti attraverso i sensi fisici; così il corpo mentale risponde alle sollecitazioni che è in grado di cogliere in base alla sua più elevata costituzione pranica: ogni corpo, quindi, fino ai corpi spirituali del ternario superiore, trasla nel *Pranâ* le forme che è in grado di creare, le quali poi glielo rendono visibile, in maniera sempre più prossima alla verità informale di quest'ultimo.

L'attività di percezione di questi corpi è simile all'attività pirandelliana di visione e creazione di forma: essa dipende dall'autoconsapevolezza attraverso cui la coscienza guarda, e guardando formalizza, il *Pranâ* teosofico o la pirandelliana «vita universa». La metafora utilizzata da Blavatsky per spiegare questo fenomeno è la stessa che in più luoghi, variamente, Pirandello riprende: ove quest'ultimo affermava che noi poniamo «illusorio il limite» della nostra coscienza «*relativamente* al poco lume nostro», allo stesso modo la teosofa sostiene che la nostra comprensione delle cose arriva fin dove siamo capaci di illuminare l'esistenza che è buia fintanto che non venga percepita dalla coscienza relativa ai corpi via via superiori. La sfera di luce che proietta intorno a sé la scintilla prometeica passando attraverso il corpo fisico, non è tanto ampia quanto la sfera di luce del corpo astrale, a sua volta di ampiezza minore rispetto a quella proiettata intorno a sé dal corpo mentale. Varii stati dell'esistenza si mostrano, pertanto, in base alla diversità del veicolo attraverso cui passa e agisce la prima luce creazionistica: così si genera un meccanismo di creazione-comprensione dipendente dal corpo di cui l'autocoscienza assoluta si serve di volta in volta. La coscienza dell'uomo ordinario è per i teosofi – in questo stadio evolutivo presente – a metà tra quella fisica e quella astrale, che l'uomo tendenzialmente non domina ancora, ma su cui già agisce – proprio attraverso la creazione di quelle «forme-pensiero» che sono il primo aspetto superiore della capacità umana di percepire e conoscere il reale oltre il corpo fisico.

Per i teosofi la finalità ultima della formalizzazione della vita, attivantesi con la creazione della «forma-pensiero», è la ricongiunzione della personalità all'individualità, fenomeno che si realizza attraverso una morte simbolica e che garantisce la visione diretta della vita nella sua nudità. In base alla legge teosofica del karma, infatti, la formalizzazione della dimensione interiore attraverso le «forme-pensiero» genera una serie di moti di causa e di effetto che, costringendo l'uomo a comportarsi in un determinato modo piuttosto che in un altro, lo spingono infine a rendersi conto della finzionalità insita alla materia *tout court*: scompaginatasi così la personalità, l'essere umano può prendere coscienza dell'esistenza di una verità oltre-mondana in cui abitano anche le leggi della manifestazione entica.

2.2. *Finzione, morte e volontà: Franz Hartmann nel dettato saggistico di Pirandello*

Prima di procedere in questa direzione, tuttavia, sarà opportuno soffermarsi ulteriormente e più specificamente su questo concetto di «finzione», tante volte ripetuto finora, e comune sia al dettato pirandelliano che a quello teosofico, ma necessitante ora di una specificazione più dettagliata alla luce di quanto appena detto. Il concetto di finzione è sorretto, nella riflessione pirandelliana, da quello di fissazione, tanto che finto è sempre ciò che è fisso, o meglio fissato, incongruo rispetto al moto costante del flusso: le «forme fittizie» di cui parla Pirandello sono una cristallizzazione in un dato aspetto di «tendenze oscure» e profonde, «spesso insospettate» la cui falsità stessa sta nel risiedere di esse nel campo del formale. Ora, se queste finzioni sono forme fissate del flusso, che fanno, afferma Pirandello, «relativa» anche la nostra «individualità» e se «noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili», qualcosa lega nello stesso campo semantico e ontologico prodotto e creatore, l'uomo e le sue finzioni, quasi che la forma, anche fisica, dell'uomo sia un prodotto dell'uomo stesso, una fissazione appunto anch'essa di una realtà aformale (più ancora che informale). Questa associazione, tra finzione, forma, personalità e corpo trova anch'essa rispondenza all'interno del dettato teosofico. Per i teosofi, infatti, il corpo stesso è un aggregato, un concentrato di *Pranâ*, creato dall'alto per opera di fissazione del *Pranâ* stesso, o meglio di tutte quelle particelle fisiche e astrali atte a esprimere trasparentemente le caratteristiche animiche dell'uomo che sta per incarnarsi.

Quando Pirandello dichiara l'uomo essere una forma fra le altre forme, specificando almeno un aspetto di questa formalità come fisicità corporale, ne afferma contemporaneamente la necessità, tanto che «i limiti che noi poniamo alla nostra coscienza» oltre che essere «illusioni» sono detti anche «condizioni dell'apparire della nostra individualità relativa», nonostante «nella realtà, quei limiti non esistono punto»: la determinazione pirandelliana, se da una parte rinnova la derivazione coscienziale dell'io dall'imposizione dei limiti stessi dell'io (auto-imposizione), dall'altra, riprendendo il concetto di formalizzazione naturale, ne dichiara l'imprescindibilità ai fini della manifestazione. Questo processo, che si è già detto valido per la costruzione della coscienza, ovvero delle finzioni particolari in cui ognuno si crede vivere, lo si riscontra anche, e con la medesima disposizione teorica, per le semantiche del corpo; esso, infatti, oltre che essere definito «forma fissata in mezzo ad altre immobili», viene chiamato «tortura» e, con lo stesso lessico utilizzato per ogni altra forma di «finzione», «fissato per sempre in fattezze immutabili»: la caratura finzionale del corpo, derivata dalla sua fissità, è espressa ancora nell'*Umorismo* dove Pirandello scrive «che faccia ci hanno dato per rappresentar la parte del vivo? […] Maschere, maschere… Un soffio e passano, per dar posto ad altre. […] la maschera esteriore. Perché dentro poi c'è l'altra, che spesso

non s'accorda con quella di fuori».[31] Queste affermazioni, concettualmente in accordo con il resto della fenomenologia pirandelliana per cui anche la vita fisica è una rappresentazione perché fissazione dell'unica realtà vera che in quanto tale è fluidica, sono definite «maschere». La maschera, pertanto, è non da considerarsi solo come creazione coscienziale interna alla coscienza, ma anche fisica, lì dove il corpo stesso è emanazione di una dimensione non materiale, ma, originariamente, coscienziale: la maschera pirandelliana, infatti, di cui tendenzialmente si parla, è questa seconda maschera, quella interiore, opposta spesso a «quella di fuori» o «esteriore», ossia il corpo. Ora, se, come si è detto, ogni finzione e ogni forma altro non sono che una limitazione, imposizione del limite dovuta all'opera individuale e naturale della scintilla prometeica o sentimento della vita, non c'è forse ragione di considerare il corpo, in quanto «forma fissata» diverso dalle altre finzioni o maschere: esso stesso deve essere una creazione dipendente dall'io e una conseguenza dell'esistenza dell'io stesso, o meglio del sentimento dell'individualità. Che poi, di riflesso, la permanenza del corpo agisca nell'ulteriore creazione di altre forme, ovvero collabori al rafforzamento dell'illusione dell'io, è assieme causa e conseguenza di quella limitazione ontologica che è continua creazione. S'intende dire che se è attiva la funzione di finzionalità per cui si creano forme attraverso la ragione e le qualità fisiche del corpo, sembra essere sempre perché in noi è insito il principio di limitazione formale indipendente dal corpo e dalla ragione, ma di cui il corpo e la ragione sono essi stessi una forma, una forma che con la teosofia si è detto essere un aspetto della «personalità».

Quando Helena P. Blavatsky e Annie Besant descrivono il concetto teosofico di personalità associano quest'ultima a un «character» che «play» una parte «on the stage» ove per palcoscenico s'intende il mondo, fornendo così la base lessicale per nutrire la corrispondenza fra il dettato pirandelliano e quello teosofico: la «parte del vivo», in un campo di semantemi dove vita e morte sono solo due categorie parziali, corrisponderebbe a quella fugace manifestazione nel formale in cui l'io sembra irrigidirsi sia per Pirandello che per i teosofi. Significativa in questo senso è l'espressione pirandelliana «un soffio e passano, per dar posto ad altre», ad altre maschere, ad altri corpi: la rappresentazione breve dell'esistenza è per Blavatsky e per Besant soltanto una delle molte che si susseguono durante il ciclo di reincarnazioni, in cui il vero uomo, ossia l'io superiore, cambia quaternario inferiore come si cambia un «costume», scegliendo di volta in volta il più adatto per rappresentare appunto la parte che si è prefisso di rappresentare in quel breve lasso di tempo che è la vita fisica umana: «the part played by the actor (the true Ego) for one

[31] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 940. La semantica del passo propone quella prima apertura che sarà poi indagata in opere successive, prima tra tutte sicuramente *Uno, nessuno, centomila* o la novella *La trappola* (1912), ripetutamente citata dalla critica in questo senso.

night».[32] Il termine «personality» utilizzato da H.P. Blavatsky per indicare questa fugace manifestazione di sé si fonda etimologicamente sulla parola latina *persona* che egualmente Pirandello in questo luogo riprenderebbe attraverso la traduzione italiana dell'originale. Se la corrispondenza fosse corretta, l'impostazione teorica pirandelliana, citando la teosofica, ipotizzerebbe che l'uomo, nella sua manifestazione mortale, sia invero solo la rappresentazione di sé stesso, nei suoi connotati fisici come, invero, in quelli mentali. La maschera della teosofia, infatti, non è solo quella fisica del corpo, ma anche quella emotiva e mentale, perché l'astrale come il mentale si aggregano al momento della reincarnazione per opera del *Manas* superiore e, come si diceva, compattano le particelle che meglio sono atte a esprimere le tendenze antiche dell'io che si reincarna, la «maschera interiore» di Pirandello. Sulla base di questa impostazione si lascia forse leggere l'approdo pirandelliano alla teoria delle anime multiple elaborata sulla base dei principi binettiani e marchesiniani i quali se da una parte spiegano l'idea di frazionamento dell'anima, dall'altra non permettono di capire poi perché Pirandello possa comunque parlare di un'anima una e permanente, capace di entrare in accordo con la vita universale, e perché possa considerare «vera» quest'ultima in opposizione alle «illusioni» delle altre. Non in ultimo, senza l'ausilio della teosofia, inspiegata resterebbe forse la relazione tra il corpo e queste illusioni che pure ancora una volta Pirandello dichiara esistente. Sicché quando l'autore nell'*Umorismo* parla di «memoria personale» con una certa agevolezza quel «personale» si lascia ricondurre agli schemi teosofici sopra enunciati: «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 ed affetti già da un lungo oblìo oscurati, cancellati, spenti nella nostra coscienza presente», scriveva, pensieri ed affetti «che a un urto, a un tumulto improvviso nello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato»; l'incapacità di percepire questa realtà interiore, ma altra, era detta dovuta ai «limiti della nostra memoria personale e cosciente» i quali «non sono limiti assoluti» perché «di là di quella linea vi sono memorie, vi sono percezioni e ragionamenti».[33] Il passo, se certamente rimanda a un impiego pirandelliano di un primo abbozzo del concetto di inconscio, dall'altra parte però non contraddice un possibile inquadramento teosofico della questione. Provando a considerare con attenzione l'espressione «i limiti della nostra memoria personale e cosciente non sono limiti assoluti», ci si avvede che Pirandello sta facendo riferimento a qualcosa che giace «oltre» lo stato di coscienza, ma che purtuttavia è attivo ancora dentro di noi, se è vero che «noi quali fummo in altro tempo, viviamo tuttora e sentiamo e ragioniamo». Se questa memoria limitata è «personale», ma al di là di essa «vi sono

[32] Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy*, cit., p. 131.
[33] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 935.

memorie, vi sono percezioni e ragionamenti», questi ultimi non è facile comprendere in quale campo esistenziale rientrano, capire insomma a che cosa afferiscono se non alla *persona*, pur essendo «forme». Essi risiedono in qualcosa che non è personale, come si evince se si segue alla lettera il dettato di Pirandello, ma consistono anche in qualcosa che riaffiora «a un urto, a un tumulto dello spirito». Blavatsky afferma che la memoria «vanishes» con la morte assieme alla «vanished personality» a cui appartiene, essendo essa uno dei «physical principles» e una delle facoltà del cervello materiale:[34] queste facoltà vengono sostituite a ogni nuova incarnazione e con esse la memoria di ogni singola esistenza; tuttavia l'esperienza particolare vissuta tra una nascita e l'altra permane all'interno della coscienza non fisica, ovvero all'interno dell'io individuale, non sotto forma di memoria propriamente detta, ma come «a permanent immage of the divine aspect of the man who was». Ciò che resta all'interno della coscienza divina è ciò che ne costituisce l'autocoscienza, ovvero «wisdom» del funzionamento delle leggi eterne nella manifestazione: questa coscienza divina, conchiusa nella individualità teosofica, è la stessa che la teosofia definisce con il termine «spirito», in opposizione alla «personalità», così come avviene nel passo pirandelliano citato. Anche nel luogo dell'*Umorismo* riportato qui, il termine «spirito» si oppone a qualcosa che risiede invece nel personale e che non inerisce alla «parte del vivo» della citazione precedente, ma a una vita, su cui il passo compulsivamente ritorna, che richiama alla mente, invece, l'uso che del termine «vita» appunto faceva Pirandello parlando del «flusso», della verità al di là della finzione. Questo «altro essere insospettato» che si presenta «vivo» in noi travalicando i limiti della nostra «memoria personale» è per corrispondenza quella «vita in noi» non soggetta alla «forma» deteriorante, ma pure inquadrata come un aspetto dell'io. È quasi impressionante che sempre in seno alla teosofia venga elaborata l'idea per cui in alcuni momenti e per azione della legge del karma, che è la stessa legge a cui soggiace la creazione della memoria personale, l'essere umano possa vedere l'«altro essere» eterno in lui forse consonante con quello proposto qui e altrove nei saggi pirandelliani.

La semantica dell'illusione sembra centrale in questo palinsesto. In *The key to Theosophy* Helena P. Blavatsky afferma che è la «universal and eternal *reality*» a produrre «a periodical reflection of *itself* on the infinite Spatial depths. This reflection, which you regard as the objective *material* universe, we consider as a temporary *illusion* and nothing else. That alone which is eternal is *real*».[35] Questa «reflection» coincide con l'«evolution» di cui parla la scienza contemporanea,[36]

[34] Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy*, cit., p. 128.

[35] Ivi, p. 84.

[36] Scienza con la quale la fondatrice della Società Teosofica intrattiene un dialogo, quando non uno scontro, costante, del quale si dà un lungo saggio in Helena P. Blavatsky, *Isis Unveiled. Science*, cit., pp. 74-125.

mentre è la «eternal *reality*», che «produce it», quella che per i teosofi «is permanent and eternal, which is the only reality, while the other is but a passing illusion». Poco dopo Blavatsky continua spiegando in che modo avviene questa manifestazione:

> Whether by radiation or emanation – we need not quarrel over terms – the universe passes out of its homogeneous subjectivity on the first plane of manifestation, of which planes there are seven, we are taught. With each plane it becomes more dense and material until it reaches this, our plane, on which the only world approximately known and understood in its physical composition by Science, is the planetary or Solar system – one *sui generis*, we are told.[37]

L'illusione è per Blavatsky il prodotto di un passaggio dalla soggettività all'oggettività, ove i due termini si contraddistinguono anche per l'essere l'uno reale l'altro falso, perché rispettivamente eterno e transitorio.[38] Le associazioni soggettività, verità, eternità, che si erano già ritrovate nello Schiller di Basch, e che sono raccontate in questi passi come dinamiche cosmiche, si palesano lessicalmente e fenomenologicamente affini anche per i processi teosofici che portano alla manifestazione dell'io: i due motivi, cosmogonico e antropogenico, stanno, l'uno di fronte all'altro, come due aspetti della stessa legge manifestativa.[39] Entrambi, infatti, si propongono come «reflection» di una «reality» «unconsciousness» – dice Blavatsky – che inizia a emanare sé stessa attraverso un processo di auto-osservazione e che, immediatamente, nell'atto del guardarsi, si crea fuori di sé. L'illusione è il prodotto di questo sguardo che la vera realtà dirige periodicamente su sé stessa.[40] La susseguente materializzazione di sé operata da questa realtà prima si lascia, quindi, leggere come necessario e automatico allontanamento della creazione dalla sua sorgente, invero progressivo ancora prodotto di auto-osservazione, ma via via compiuto su un piano di realtà sempre più basso, meno vicino alla realtà unica e informale.[41]

[37] Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy*, cit., p. 85.

[38] Cfr. Helena P. Blavatsky, *Isis Unveiled. Science*, cit., pp. 92-100.

[39] La questione è narrativizzata da Pirandello anche nella novella *La paura del sonno*, cfr. Giacomo Cucugliato, *Pirandello «critico fantastico»*, cit., dove si specifica che la poiesi teatrale pirandelliana si lascia rileggere come specificazione microcosmica e umana di una legge teosofica manifestativa attiva in tutti i processi creazionistici, al di là della loro scala di produzione.

[40] Per i teosofi il processo di riflessione e generazione cosmica, macro e microcosmica, è periodico e si distingue in cicli di notti e giorni di Brahma, in cui rispettivamente lo spirito universale è silente o manifestato. Cfr. almeno Alfred P. Sinnett, *Esoteric Buddhism*, cit., pp. 161-184.

[41] Il processo di manifestazione cosmica è un processo di frazionamento della luce che si manifesta su piani sempre più densi e, metaforicamente, sempre meno capaci di accogliere e riflettere la luce universale nella sua purezza: il piano fisico, essendo il piano più basso e denso della ma-

Franz Hartmann in *Magic, white and black* afferma, a proposito del primo stadio del processo creazionistico macrocosmico e a proposito della legge fondamentale della creazione, che «the first great cause – so to say – stepping out of itself, becomes its own mirror, and thereby establishes a relation with itself. "God" sees His face reflected in eternal Nature; the Universal Mind sees itself reflected in the individual mind of man».[42] Per quanto Pirandello non espliciti mai una riflessione cosmogonica che spieghi l'essenza intimamente formale del mondo entico, indipendentemente dallo sguardo dell'uomo, è significativo che la fenomenologia descritta dai teosofi a proposito della manifestazione universale sembri ricalcare gli stessi stilemi che si sono visti agire nelle ultime pagine dell'*Umorismo*, quando Pirandello, direttamente o indirettamente, illustrava la creazione della «forma» da parte dell'essere umano come conseguenza del suo sguardo limitante; in questo passo Hartmann annuncia la *liaison* tra questa poiesi universale e quella umana, specificando che la «Universal Mind sees itself reflected in the individual mind of man»: Hartmann parla di mente individuale, riferendosi evidentemente alla natura «*ulteriore*» e non personale dell'essere umano, ossia a quella sfera che nel dettato pirandelliano si è vista collegata con la scintilla prometeica e quindi con l'incipitario potere creazionistico dell'uomo. Per Hartmann questo potere è anch'esso il riflesso, esclusiva proprietà dell'essere umano, di una facoltà divina concessa all'uomo, in realtà solo apparentemente separato dalla vita universale o dio: egli infatti sostiene che gli uomini sono «instrument through which an universal principle that produces what we call "*Life*" manifests in the form of a human being», concordando con Pirandello sulla natura essenzialmente formale almeno di una parte dell'essere umano; la separazione, di fatto, è fittizia, perché come per Pirandello «la vita in noi» continua indipendentemente dalle «forme fissate» così per Hartmann:

> What can this real *ego* be, which lives through death and changes during life, unless it is *The Will* itself, obtaining relative consciousness by coming in contact with matter? Is any man certain of his own existence is in our consciousness, in the feeling of *I am*, in which is the realization of our existence. Every other state of consciousness of one moment differs from that of another, according to the changes which take place in the conditions which surround us, and according to the variety of our impressions. We are craving for change and death; to remain always the same would be a torture.[43]

nifestazione è anche quello meno capace di modularsi in base alla natura di quest'ultima, ragion per cui anche il corpo fisico dell'uomo è quello più lontano dalla essenza divina di quest'ultimo.

[42] Franz Hartmann, *Magic, white and black*, cit., p. 69.

[43] Ivi, pp. 60-61.

Come per Pirandello l'unica costante nella variabilità delle percezioni umane consiste nel «sentimento della vita», ossia nella coscienza della propria natura individuale, così per Hartmann il «feeling of *I am*» è la sola certezza nella continua «variety of our impressions»: la vicinanza tra il dettato hartmanniano e quello pirandelliano si lascia individuare anche nella concezione di eterno cambiamento del e nel formale. Si diceva che il flusso, per Pirandello, nel momento in cui si formalizza, conclude una cristallizzazione transitoria di sé, cristallizzazione che implica l'uso e l'abbandono di una forma che viene presto sostituita da un'altra: l'idea di flusso formale, anche nell'ambito dell'esistenza materiale, è avvicinabile a quella che si ritrova qui e altrove nel dettato di Hartmann, il quale, come Pirandello, sottolinea l'orrore della materia che non muta, ovvero non asseconda il flusso, definendola, ancora una volta come faceva Pirandello parlando del corpo, una «torture».

L'altra *liaison* in questo senso significativa è quella rappresentata dal concetto di relativizzazione della coscienza: Hartmann infatti afferma, con un lessico che è nuovamente sovrapponibile a quello pirandelliano, che l'io, quando incontra la materia (si ricordi che per materia la teosofia non intende solo quella del piano fisico, ma *mutatis mutandis* la forma pirandelliana) ottiene una «relative consciousness», ossia una coscienza tale relativamente alle cose con le quali riesce a entrare in risonanza, e incosciente invece di tutto il resto; la descrizione dell'«individualità relativa» di Pirandello si svolgeva secondo le stesse dinamiche teoriche. Per l'autore, infatti, l'*impasse* metafisica si verifica per l'uomo quando egli entra in relazione con una realtà «che non si colora», con una realtà quindi non soggetta ai termini limitati di leggibilità a cui è soggetta la sua coscienza finita, con una realtà, detto altrimenti, che non è formale né formalizzabile. Questo implicava per Pirandello, come implica per Hartmann, che all'uomo è ontologicamente dato di vedere solo quello che la sua costituzione è in grado di cogliere nella forma, relativamente a quello che la forma particolare suscita in lui, in un frangente della sua continua mutazione: è per questo che le parole pirandelliane con le quali si sostiene che «il nostro essere interiore che ignoriamo […] non si manifesta mai tutt'intero, ma ora in un modo, ora in un altro, come volgano i casi della vita» sembrano reagire se accostate a quelle appena citate di Hartmann per cui «every other state of consciousness of one moment» differente dal sentimento della vita, «differs from that of another, according to the changes which take place in the conditions which surround us, and according to the variety of our impressions». L'interezza del nostro essere interiore, per entrambi gli autori, è coscienza espansa, ovvero coscienza del tutto e unione alla vita universale, ma, l'uomo, nella sua forma limitata, pre-funebre, «can know nothing but what exists within his own mind»[44] perché

[44] Ivi, p. 160.

schiavo della prima grande illusione, il «feeling that I am» o «sentimento della vita»: «the greatest illusion of all illusions is the illusion of "*Self*". Material man looks upon himself as something existing apart from every other existence. The shape of his form creates the illusion of being an independent substantial whole, and the changes in that form take place so slow and imperceptible, that the error is not perceived».[45] La prima grande illusione di separazione genera consequenzialmente tutte le altre finzioni particolari, in Pirandello come in Hartmann, attivando quel meccanismo in base al quale l'uomo è preda del formale e della formalizzazione, l'uomo si produce come forma continuamente variabile, tanto che «non c'è uomo, afferma Pascal, che differisca più da un altro che da stesso nella successione del tempo»; l'opera di formalizzazione è un'opera costante di decadimento:

> Sensation and desires change, consciousness changes, memories grow dim. No man has the same opinions he had when he was a child; knowledge increases, intellect grows weak, and on the mental as well as on the physical plane the special activity ceases when the accumulated energy is exhausted by transformation into other modes of action or is transferred in other forms.[46]

Hartmann chiama questo processo con il nome di «prostitution», specificando che si tratta di una deviazione della capacità creativa umana rivolta verso l'esterno piuttosto che verso l'interno, perché queste illusioni, continuamente perpetrate e create dall'uomo, con il passare del tempo, diventano per Hartmann autentica espressione di esso, o, pirandellianamente, «finzione vissuta, sincera». Se, dunque, la capacità creativa in sé non è da aborrire, ma costituisce al contrario un «privilegio» per l'uomo, il principio dell'errore non è neppure nella forma in sé, imprescindibile affinché si esplichi il potere creativo dell'essere umano, ma nella mortalità delle forme che l'uomo illusoriamente genera, mortalità o assenza di vita che in Pirandello era dovuta al ritenere queste forme assolute e non relative, al sostanziarle quindi come un aspetto immutabile del carattere. Sono le «forms whitout life» a essere «illusive» e «he who mistakes the form for the life or principle of which it is an expression is haunted by an illusion»:[47] così come per Pirandello diventano fittizie quelle forme che cercano di arrestare la «vita» senza assecondarla nel suo continuo mutamento, allo stesso modo per Hartmann sono illusorie quelle forme che non derivano direttamente dalla «vita», ma sono esclusivamente forme. In Pirandello l'origine di questo secondo errore ontologico risiedeva nell'abuso assolutizzante che l'uomo fa di uno strumento in particolare concessogli dalla natura, ovvero sia

[45] Ivi, p. 13.
[46] Ivi, p. 13-14.
[47] Ivi, p. 140.

la «macchinetta infernale» della logica, sublimato «corrosivo» della ragione; anche in Hartmann il nodo della questione risiede nello stesso punto:

> The object of forms is to represent principles, and as long as a form is known to be a true representation of a principle the principle gives it life; but if a form is made to serve another principle than the one which called it into existence, degradation and death will be the final result. The irrational forms produced by nature are perfect expression of the principles that are intended to represent; rational beings only are the dissemblers.[48]

Il bandolo di questa complessa matassa risiede in Pirandello su questa stessa distinzione tra la forma vera e la forma falsa, non riscontrabile, pare, altrove se non nel dettato teosofico – relativamente al *range* limitato di proposte che si è avuto modo di vagliare e che ha vagliato finora la critica: falsa in Hartmann come in Pirandello è la forma prostituita a un obiettivo che essa non contiene e questo principio, ancora in entrambi i dettati, è perlopiù sociale. Con un lessico che sembra, invero, riprendere quello hartmanniano, Pirandello chiamava «vero il mare», «vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba», ma dichiarava l'uomo «sempre mascherato […] senza volerlo, senza saperlo, di quella tal cosa che in buona fede si figura d'essere».[49] Così la «maschera» si aggiunge alla prima illusione di separazione, prostituendosi appunto all'inautenticità del vivere e convertendo in direzione negativa la prima costitutiva finzione umana, che non è né bene né male, ma solo quel «triste privilegio» menzionato nel saggio. Se l'uomo continuasse a considerare come esistenti «dentro» di sé le cose e non fuori di sé, quindi in accordo con la «vita» che consapevolmente si formalizza per apparire, egli resterebbe in armonia con la natura e naturale sarebbe come ogni altro elemento naturale. Continuando a operare invece questa devianza sul principio poietico originario, l'uomo diventa «figura» di sé stesso, la cui massima conseguenza è per Pirandello la vita sociale, conformemente al dettato hartmanniano per il quale «such a prostitution of principle in favor of form is found in all spheres of social life». L'attività di costruzione, orientata e diretta, quindi non «disinteressat*a*», come invece sarebbe se fosse opera semplice di natura, si produce all'interno di un apparato finzionale funzionalizzandolo, e questo crea una finzione sulla finzione: essendo apparenti le costruzioni ideali, spaziali e temporali, perché individuali, su cui l'uomo crea sé medesimo, il raggiungimento degli obiettivi sociali, il perseguimento degli ideali stessi, non può che assurgere pirandellianamente al livello di finzione esponenzialmente moltiplicata. Finzione

[48] Ivi, p. 140.
[49] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 940.

semplice sarebbe se, come le forme naturali appunto, essa fosse diretta espressione di un principio, di un'«idea» dice Pirandello con il solito lessico kantiano, cioè se la finzione fosse un'espressione irrazionale, quindi relativa come il sentimento che la genera, e non una devianza da essa operata su principi che non le pertengono, come la prostituzione di Hartmann. L'uomo, infatti, può, anche per Pirandello, e in realtà consustanzialmente deve, creare una forma, ma se la forma non fosse pervertita dalla ragione, essa sarebbe solo una finzione primaria, autentica per quanto autentica può essere una finzione, autentica come l'albero, il mare, il sasso o il filo d'erba:

> quand'anche poi alla ragione rigorosamente logica si aderisca, poniamo col rispetto e l'amore verso determinati ideali, è sempre sincero il riferimento che facciamo di essi alla ragione? È sempre nella ragione pura, disinteressata, la sorgente vera e unica della scelta degli ideali e della perseveranza nel coltivarli? O invece non è più conforme alla realtà il sospettare che essi siano talora giudicati non già con un criterio obiettivo e razionale, ma piuttosto a seconda di speciali impulsi affettivi e di oscure tendenze?[50]

Il motivo del pervertimento della forma che anima il dettato hartmanniano si riscontra anche qui nell'*Umorismo* come mancata aderenza della forma prestata all'esteriore dall'uomo con il sentimento interno che dovrebbe animarla: la forma esteriore che si presenta societariamente «fuori di noi» non coincide con il sentimento autentico che essa teoricamente rappresenta, cioè che rappresenterebbe se fosse esplicitazione del processo logico-razionale che l'uomo crede vi soggiaccia. L'appaiamento di forme con contenuti emotivi non corrispondenti è in ultimo la spiegazione teorica della teoresi sulla finzione esteriore presentata da Pirandello e plausibilmente si può a questo punto supporre, sempre ipoteticamente, che essa abbia potuto trarre la sua matrice dalla riflessione proposta da Hartmann in questa sede.

Si diceva ad inizio del lavoro, che la distinzione fra dentro e fuori è soltanto un effetto della finzione primaria, della prima illusione di separazione tra l'io e il tu e si confermava che Pirandello pare ritenere l'esplicitazione delle forme causa di una parcellizzazione dell'anima. Il termine ripetutamente usato all'interno dell'*Umorismo* è esattamente questo, «anima» e «anime» in particolare, di cui nel saggio per la prima volta compiutamente Pirandello elabora, sulla base della distinzione marchesiniana, la discorde coesistenza: «le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale» diceva. Ora, la dizione pirandelliana propria a questo relativo stadio

[50] Ivi, p. 935.

manifestativo dell'uomo s'impernia tutta, nell'*Umorismo*, sull'impiego di questo termine «anima», che può essere multipla, ma che, come si diceva, è anche la «vita in noi». *Concordia discors*: nonostante l'anima sia presentata nel saggio quale cosa unica se considerata nella sua natura di flusso, poi la si dice scissa se guardata dal punto di vista della formalizzazione delle finzioni personali. La parola usata da Pirandello è tuttavia sempre la stessa e non mai, nello stesso senso, viene impiegato il termine «spirito»: questo lascia supporre che in retro-traccia possa avere agito, anche da questo punto di vista, la teorizzazione teosofica, non specificamente hartmanniana, invero, perché quest'uso lessicale è così centrale nella teoresi teosofica da essere riscontrabile pressocché in tutti i testi che aderirono alla corrente. D'altra parte è certo che Pirandello conoscesse queste impostazioni del problema perché esse sono espresse nel *The astral plane* del Leadbeater e ripetute nella concezione di anima esposta da Paleari.

L'anima rappresenta per i teosofi la personalità, e l'abitacolo quindi, oltre che la matrice materica delle «forme-pensiero»; lo spirito al contrario è quanto adombra la personalità, in esso consiste, come si è detto, l'individualità teosofica e il ternario superiore. In particolare, per anima i teosofi intendono l'insieme di corpo mentale, corpo astrale, doppio eterico, mentre il corpo fisico fa gioco di per sé, e *Atman Buddhi Manas* rappresentano lo spirito: si tratta di una palese risemantizzazione della canonica distinzione cristiana delle parti costituenti l'essere umano. Poiché nell'anima trova sede la creazione delle «forme-pensiero», Hartmann può affermare:

> This "Self" is composed of a great many selves or *I*s, of which each one has his peculiar claims, and whose demands grow in proportion as we attempt to satisfy them. They are the semi-intellectual forces of the soul that would rend the soul to pieces if they were allowed to grow, and which must be subdued by the power of the real Master, the superior "I" – the Spirit.[51]

Queste «living forces», come Hartmann le chiama, sono esterne all'anima perché ne sono una esternazione, ma sono anche interne a essa perché in realtà sono l'anima stessa, motivo per cui il teosofo può parlare di io plurimi: il principio (che chiaramente non appare nella speculazione pirandelliana, ma che viene distesamente esposto ne *Il fu Mattia Pascal*), è che queste forze, «forme-pensiero», formino, se rafforzate, degli «Elementals», ossia delle entità autonome, materiali come il piano che le compone, capaci di agire secondo gli impulsi che le hanno originariamente animate, ma indipendentemente dalla volontà del loro genitore e

[51] Franz Hartmann, *Magic, white and black*, cit., p. 2.

finché la «vita» che il genitore presta loro continua a esservi trasmessa.[52] Il destino delle «forme-pensiero» è dunque, per i teosofi, quello di costituire un carattere, una personalità appunto, variamente composita, le cui parti emergono sotto il giusto stimolo, ma, purtuttavia, sempre presenti. Questi elementali, infatti, per quanto presentati come forze esterne, sono le parti stesse dell'anima che si è auto-scissa perché il potere creazionistico è stato pervertito, allo stesso modo in cui si diceva per Pirandello che l'anima si divide in pezzi perché l'uomo proiettando fuori di sé la realtà interna cerca di «serbarsi coerente» a essa, in questo modo fissando in maniera stabile una forma che altrimenti sarebbe stata come le altre «thin and shadowy».

Diventa chiaro a questo punto che cosa può aver inteso Pirandello quando parla, riutilizzando i concetti schilleriani, di disarmonia nel mondo fenomenico; egli sembra riferirsi, invero, al prodotto di un'opera di fissazione avvenuta, secondo gli stilemi teosofici, su un flusso che ci pertiene in quanto noi siamo formalizzazioni di esso, ma che non riusciamo a comprendere a causa della nostra natura creaturalmente inferiore e per colpa, in fondo, di una inconsapevolezza, perché la luce della scintilla illumina solo attraverso i corpi che le sono dati e solo fin dove il «bujo» non diventa tanto denso da essere impossibile il penetrarlo: «crediamo di conoscerci, e ci ignoriamo. Pensiamo, operiamo, viviamo secondo questa interpretazione fittizia di noi stessi. In tale stato, domina certamente la finzione; ma è una finzione vissuta, sincera».[53] Per i teosofi, Hartmann compreso, questa creaturalità è necessaria e si svolge secondo le linee guida e le leggi più atte a rendere possibile il suo superamento: la «forma-pensiero» adempie al suo compito perché è la prima funzione visibile della legge del karma. L'elementale, infatti, una volta che abbia preso vita dalla sostanza animica dell'uomo genitore, come si è detto, attrae attorno a sé le particelle astrali che maggiormente rispondono alla sua costituzione naturale: altri uomini, eventi, casi, gesti, pensieri, i quali risuonino con le plurime anime dell'individuo, attorniano quest'ultimo e ne determinano il destino. Questo porta l'io immortale dell'essere umano a comprendere il funzionamento della legge del karma e, nel corso del suo ciclo di incarnazioni ad avvedersi della finzionalità propria alla e alle sue personalità: l'approdo karmico dell'uomo è attivare in lui il nucleo dell'autocoscienza in modo che egli possa iniziare a dirigere la sua attenzione dalla forma alla vita e dalla personalità all'individualità. Helena P. Blavatsky in *The key to Theosophy* descrive il karma come

[52] Sugli elementali cfr. almeno, Alfred P. Sinnett, *Esoteric Buddhism*, cit., pp. 90-107; Charles W. Leadbeater, *The astral plane*, cit., pp. 47-56: si tratta di forze non umane, appartenenti al piano astrale e capaci di animare una «forma-pensiero» e darle aspetto personale, come chiaramente Pirandello dimostrerà di sapere nella novella *Personaggi* del 1906.

[53] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 688.

> the *Ultimate Law* of the Universe, the source, origin and fount of all other law which exist throughout Nature. Karma is the unerring law which adjusts to cause, on the physical, mental and spiritual planes of being. As no cause remains without its due effect from greatest to least, from a cosmic disturbance down to the movement of your hand, and as like produces like, *Karma*, is that unseen and unknown law *which adjusts wisely, intelligently and equitably* each effect to its cause, tracing the latter back to its producer. Though itself *unknowable*, its action is perceivable.[54]

La legge inconoscibile, se non nei suoi effetti, insegna, secondo Helena P. Blavatsky, quali siano le relazioni intercorrenti tra cause e conseguenze, non in termini logico-razionali, quanto in termini di iper-razionale associazione metafisica: nel momento infatti in cui la parte inferiore dell'uomo muore alla sua ultima incarnazione, durante il periodo che trascorre in *Devachan*, la coscienza individuale e triade immortale assimila ed elabora come saggezza ipersensibile le acquisizioni dovute all'esperienza terrena, traendone il sublimato di una conoscenza ultraterrena per la quale il terreno è solo una manifestazione.[55] In ultima istanza la «*Ultimate Law*» è inconoscibile perché il suo nucleo fondamentale risiede al centro stesso della vita universale, che nessun essere che non sia prima fuso con essa può esperire e comprendere: per ogni essere soggetto anche alla più elevata delle manifestazioni individuali la legge karmica resta un mistero al pari di ogni altro dato essenziale risiedente in dio. Tuttavia, con il passare delle incarnazioni, l'anima individuale acquista progressivamente, quasi nelle forme di una memoria pregressa alle singole nascite, una conoscenza e coscienza del funzionamento della manifestazione sempre maggiore al punto da iniziare a discernere la verità dentro di sé ed elaborare l'auto-coscienza, ovvero sia la capacità di rivolgere la «luce» dell'occhio dell'io individuale non fuori, ma dentro di sé, smettendo quindi di prostituire alla forma il suo Prometeo. Annie Besant spiega con fluida esattezza questo pensiero, delineando in *Karma* le modalità d'origine di questa «*Self-consciousness*»:

> The Mental Images stored up by the memory as the experiences through which the Soul has passed during its earth-life, the exact record of the action upon it of the external world, must also be worked on by the Soul. By study of these, by meditation upon them, the Soul learns to see their inter-relations, their value as translation to it of the working of the Universal Mind in manifested Nature; in a sentence, it extracts from them by patient thought upon them all the lessons they have to teach. […] Over all these things the Soul ponders, and by its own alchemy it changes all this mixture of experiences into the gold of wisdom, so that

[54] Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy*, cit., p. 202.
[55] Cfr. Annie Besant, *Karma*, cit., pp. 65-70.

> it may return to earth as a wiser Soul, bringing to bear on the events which meet it in the new life this result of the experiences of the old. Here again the Mental Images have been transmuted, and no longer exist as Mental Images. They can only be recovered in their old form from the Karmic Records. It is from the Mental Images of experiences, and more especially from those which tell how suffering has been caused by ignorance if Law, that Conscience is born and is developed.[56]

L'assoluta significativa rivelazione derivata dall'acquisizione dell'autocoscienza è, come si diceva, la comprensione profonda della natura illusoria e personale di quello che l'ha prodotta e con esso dello spazio in cui si è verificata, ovvero le varie personalità. L'autocoscienza consiste in fondo per i teosofi in una presa diretta di contatto ontologico con la natura della parte mortale che, rivelandosi per quello che è, diventa incapace di continuare a nascondere, mascherare appunto, l'io individuale e la natura invece permanente dell'uomo: quando questo accade, essendo l'io individuale imprescindibilmente legato alla vita universale, la percezione di esso comporta inevitabilmente l'esperienza di quella, ovvero la visione rivelatrice della vita, come la chiama Hartmann, in opposizione alla forma. Il karma individuale, che prima assoggettava la sua personalità in maniera attivamente incosciente attraverso la creazione delle «forme-pensiero», quando la personalità viene in qualche maniera annichilita, «he ceases to be subject to the law; becouse as he is then *one* with the law, he *is* the law, and cannot be subject to any other law but him-self, and has ceased to be a "being"»: l'annichilimento della personalità, che produce il contatto con la vita universale e quindi con l'io individuale, si esplica anche come instaurazione di una relazione non binaria tra quest'ultimo e la legge della manifestazione, per cui Hartmann può parlare, come fa, di assoluta coincidenza. La legge stessa quindi, attraverso l'incoscienza dell'uomo nei confronti del suo io individuale e dei suoi io personali, attiva una serie di cause e di effetti per raggiungere lo scopo finale dell'identificazione della coscienza limitata formale con quella informale universale:

> If man has a "spirit", that spirit must be immortal. Having become conscious in man, it cannot become unconscious again, because it is self-existent and independent of all conditions but those which it creates itself. […] The object of man's life is to becomes conscious that *He is* – not an illusive personal form – but an impersonal, immortal reality. The object of his existence is to render the unconscious spirit conscious and the mortal soul immortal; the object of death is to release that which is conscious from that which is unconscious, and to free the immortal form the bonds of ignorance and of matter.[57]

[56] Ivi, pp. 40-41.
[57] Franz Hartmann, *Magic, white and black*, cit., p. 187.

Questo processo, che si lascia identificare come uno spostamento della coscienza da una all'altra sede, dalla forma all'essere, coincide *mutatis mutandis* con quello della morte fisica, non a caso Hartmann lo chiama «mistic death»: in effetti il momento della già menzionata «annihilation» blavatskyana rappresenta una espansione della propria visione oltre i limiti del formale, nei confronti del quale l'uomo che ha raggiunto il suo io individuale è morto. L'uomo, tuttavia, che ha raggiunto la morte mistica o simbolica è anche, necessariamente, l'uomo che ha attraversato la materia e la cui coscienza e conoscenza della materia, al momento del trapasso metafisico, vengono tradotte in un'altra dimensione, non perse: l'integrazione nel discorso della legge del karma permette di comprendere come sia possibile per i teosofi che dopo la morte simbolica l'essere umano possa continuare ad agire nella forma. La forma, che prima della morte rappresentava per l'anima universale un principio di limitazione dello sguardo, dopo la morte simbolica diventa, invece, uno strumento volontario di esplicitazione del sé superiore: esattamente come dio che crea e ricrea il mondo per vedersi in esso in piena coscienza, allo stesso modo l'uomo, che si è identificato con la legge del karma, agisce, pur individualmente, in armonia con essa e crea, attraverso l'utilizzo della materia formale, quelle forme trasparenti che sono il simbolo della sua individualità e volontà.

La consonanza con il dettato pirandelliano a questo punto sembra farsi ulteriormente evidente: così come l'uomo che ha subito la visione «*ulteriore*» è in grado di entrare in contatto diretto con le leggi che soggiacciono all'interno della natura e che la animano al punto da creare una «forme vivante», allo stesso modo l'io teosofico morto all'inferiore gioca, per usare il termine schilleriano, con la materia senza esserne schiavo. La questione delle «forme-pensiero» rigenerate dalla morte del genitore e prodotte, dopo questa, in armonia con le leggi fondamentali del cosmo senza alcun pervertimento dei principi, pare permettere l'ultima significativa *liaison* tra la concettualizzazione pirandelliana e quella teosofica, proprio a proposito dell'arte. La prima occorrenza di questa *liaison* la si rinviene nell'articolo *Intorno al «Paris» di E. Zola* apparso in «Ariel» il 29 maggio 1898 e firmato con il nome di Luigi Pirandello. L'articolo si conclude con una dichiarazione:

> Lascerò da parte il romanzo dello Zola, perché non vorrei aver l'aria di difendere l'evoluzione psicologica e morale del povero abate Froment; e nel prossimo numero dirò quel ch'io penso intorno alla guida superiore di cui tutti oggi sentiamo angoscioso bisogno, della guida cioè che, attraverso la vita, senza terrore dovrebbe condurci fino alle soglie della morte.[58]

[58] Luigi Pirandello, *Intorno al «Paris» di E. Zola*, cit., p. 292.

Ora, nel numero successivo della rivista, nessun articolo appare a soddisfare la promessa di Pirandello, tuttavia, sempre firmata con il suo nome, egli vi pubblica la novella che sarà poi la più antica inclusa nelle *Novelle per un anno*, ovvero sia *Se…*. Come si è avuto modo di sostenere in altra sede, la novella si lascia leggere come la restituzione letteraria esatta della dottrina del karma, espressa principalmente per bocca del protagonista Lao Griffi e attraverso una serie di riferimenti simbolici che delineano anche iconicamente come si realizza il percorso karmico di elevazione spirituale, il passaggio dalle personalità all'individualità fino alla liberazione dell'io dalle catene del destino. Griffi vi si mostra come colui che avendo, da consuetudine umana, espletato attorno a sé una serie di «forme-pensiero», ne diventa vittima al punto da compiere l'omicidio di sua moglie, omicidio in cui a sua volta consiste la rappresentazione simbolica della morte mistica liberatrice del protagonista: la novella si chiude con lui che dichiara la sua liberazione e, soprattutto, la ricongiunzione con il suo vero sé e comprensione delle dinamiche karmiche, cose che, entrambe, gli permettono uno stato di permanenza in una dimensione di assolutezza in cui si manifesta continuamente la sua immaginazione, ovvero un suo rinnovato e consapevole potere creativo. Ora, se si guarda in quest'ottica alla chiusa dell'articolo del 1898 pare che la risposta alla domanda su quale sia la guida che gli uomini cercano nel disordine mentale e mondano sia una risposta teosofica e che la guida sia appunto il karma:[59] la conoscenza della legge, infatti, viene presentata nei testi teosofici come la linea guida per direzionare i fatti della vita e predisporli in modo che essi possano aderire alla più profonda volontà dell'io individuale. Chi, dopo la morte simbolica, per i teosofi, ha conosciuto la legge del karma e si è identificato con essa, diventa capace di utilizzarla e direzionarla, non più assecondando in maniera inconsapevole i desideri inferiori della propria natura, ma agendo in armonia con la volontà cosciente dell'io superiore e, quindi, in accordo anche con le leggi generali della manifestazione. Se si tiene conto del fatto che sussiste per Pirandello una coincidenza tra artista e uomo che ha conosciuto l'oltre, ovvero sia che l'aver in qualche modo esperito la dimensione «*ulteriore*» dell'essere è una *condicio sine qua non* per chi voglia scrivere «sinceramente», ci si accorge che non è del tutto incongruo che l'intervento sul *Paris* metta in relazione la qualità artistica dell'opera con una inchiesta sul metafisico, così come incongruo non appare, per converso, che l'approdo karmico del Griffi produca una dimensione estetica nel protagonista e rimoduli l'uso che quest'ultimo fa della immaginazione (parola che con i suoi derivati è ripetutamente ripresa nel testo della novella), strumento

[59] Anche da questo punto di vista, seppur parenteticamente perché vi si tornerà in seguito, occorre sottolineare che Pirandello dimostrerà poi di conoscere la dottrina del karma nel *Fu Mattia*, dove, parlando, a proposito di Marianna Dondi, delle «forme-pensiero» esporrà i meccanismi teosofici attraverso cui esse diventano destino, come anni più tardi farà anche nella novella *Lo spirito maligno*.

artistico per eccellenza. Il motivo della critica pirandelliana al romanzo zoliano è rinvenuto nella «passione che *lo* ha mosso a scrivere»:

> Emilio Zola sente troppo se stesso nella vita che vuol ritrarre; ha l'anima troppo aperta alle passioni del momento, e non sa chiuderla quando si mette a scrivere; non sa raccogliersi per riflettere entro lo specchio interiore le cose vedute, sì che esse assumano i loro contorni determinati, nettamente e serenamente. Né egli, per altro, vede giusto sempre: vede attraverso gli occhiali d'un preconcetto. Un metodo prestabilito regola le sue osservazioni che perciò non sono né spontanee né sincere. Concepito un piano, egli si reca ad adattarlo alla realità delle cose; quindi non riesce a veder queste cose come in realtà sono, bensì come il piano preconcetto vuol ch'egli veda.[60]

Pirandello continua specificando la definizione data in queste parole principiali accusando Zola di «falsità del metodo di osservazione e di riproduzione», «falsità del processo artistico dello scrittore», che ha per conseguenza la mancata «opera d'incarnazione» dell'idea nei personaggi: questi ultimi, non geminano spontaneamente, «nessuno riesce a diventar persona innanzi a gli occhi nostri, ad acquistar cioè nella nostra fantasia libertà d'esistenza e di movimento indipendenti dalla volontà dello scrittore; sono insomma personaggi e non persone, tipi e non uomini» perché «non sentono, non agiscono da per loro, ma dimostrano e rappresentano un concetto dell'autore che, per difetto d'arte, ripetiamo non è potuto divenire sentimento e azione».[61] Oltre ai già noti e facilmente comprensibili richiami alla spontaneità autonoma dell'opera d'arte, risulta pieno di significato il lessico di Pirandello, il quale riprende l'immagine dello «specchio interiore» per motivare la mancanza di «incarnazione» effettiva nella creazione dei personaggi zoliani: il fulcro della non realizzazione dell'artisticità dell'opera zoliana verte sull'idea in base alla quale per ottenere un'opera d'arte effettiva lo scrittore non possa farsi trascinare «dalle passioni del momento»; al contrario la «riflessione», che permette il nascere spontaneo dei personaggi, può avvenire solo a patto che ci sia una chiusura nei confronti di queste passioni, almeno nell'atto dello scrivere. Il binomio verità-falsità viene qui reimpiegato secondo gli stilemi che si è visto essere canonici nella riflessione estetica di Pirandello, vale a dire che vero è solo quello che è chiuso nell'io e nell'io autentico le «passioni» non rientrano, come accadeva in Basch: questa lettura sembra avvicinare nuovamente il dettato pirandelliano a quello teosofico e lo fa distinguendo proprio le due ragioni d'essere e l'esistenza di un io individuale, con il lessico della teosofia, estraneo alla mondanità formale di un io personale, in cui, ancora una volta, si ritrova

[60] Luigi Pirandello, *Intorno al «Paris» di E. Zola*, cit., p. 289.
[61] Ivi, p. 290.

quel «preconcetto» che impedisce a Zola di fare arte sincera e spontanea e che rientra nell'ambito del falso e del formale. Giunti a questo punto si spiega allora forse perché – il che è quasi un apax nelle recensioni di Pirandello – abbia qui tanto peso la «tesi» su cui si incentra il romanzo di Zola, la quale, scrive Pirandello in introduzione alla seconda parte dell'intervento, «può interessar moltissimo, considerata specialmente dal punto di vista religioso». Nel palinsesto delle convinzioni pirandelliane, in cui la forma nell'opera d'arte è tutto – concezione su cui di fatto si fonda la critica contenuta nella prima parte dell'articolo – è perlomeno bizzarra questa attenzione al contenuto del romanzo. Non tiene conto di riportare interamente i motivi di questa digressione, perché dichiaratamente Pirandello, che pure pare condividerla, la trae dal Negri e dalla critica di quest'ultimo allo stesso romanzo zoliano; è tuttavia interessante che, in accordo con la posizione di Negri, Pirandello affermi che l'«idea di Dio» è il «simbolo» di un «principio di causalità voluta», principio che gli uomini cercano spontaneamente e necessariamente per una ragione su tutte, «più profonda», che Pirandello «aggiunge» a quelle già addotte dal Negri: «la categoria di causalità, ossia lo strumento con cui l'intelligenza umana si esplica ed agisce nel mondo esige che si ponga una causa al mondo stesso», ovvero dio. Quanto sembra avvicinare queste dichiarazioni al tema del karma teosofico è, invero, già l'uso dei termini «esplica» ed «agisce» che ripercorrono l'idea di una emanazione dall'uomo dello «strumento», un'emanazione che non è solo intellettuale se comporta una esplicazione e una azione «nel mondo»: l'uso lessicale pare richiamare indirettamente proprio il concetto fisico e metafisico della «forma-pensiero». Tuttavia, è forse questa una giustificazione troppo flebile, se presa di per sé. Resta invece interessante perché viene, con il Negri certo, associata al concetto di divinità, esattamente come accade nei testi teosofici: la «causalità» non è un dato della «ragione» o della «logica», ma dell'«intelligenza», che è lo stesso termine con cui i teosofi chiamano il *Nous*, l'intelligenza appunto divina risiedente nella natura superiore dell'essere umano. Segue fino alla chiusura del testo una dimostrazione del fatto che questo principio è onnipresente, sia nelle riflessioni dei filosofi, indipendentemente dalle correnti che fondano o a cui aderiscono, così nella mente dell'uomo comune: il dettato è ancora una volta ripreso dal Negri, ma evidentemente Pirandello lo condivide, cosa che, se associata a quanto detto prima, ovvero sia a una retrotraccia teosofica, riporta al concetto, teosofico ancora, che vede nel principio di casualità, o karma, non una maschera, tra le altre, ma l'esplicitazione dell'unica parte, nella costituzione umana, effettivamente immutabile e quindi, appunto, onnipresente nell'uomo. Se questa lettura risulta valida, allora la critica a Zola sarebbe da ricondurre proprio all'incapacità di quest'ultimo di riportarsi in questa dimensione essenziale nell'atto della scrittura, come, invece, è capace di fare il Griffi della novella apparsa nel numero seguente di «Ariel»; il fatto che l'argomentazione sia contenuta in una novella, ovvero in un testo di natura letteraria, è forse la giustificazione più lampante a quello che si sta sostenendo in questa sede e il motivo essenziale, ultimo, geniale invero, per cui

mai Pirandello fornisce le coordinate dell'«oltre» negli scritti saggistici: la sua natura può essere rinvenuta solo in quella dimensione «*ulteriore*» in cui si esprime come «forme vivante» senza morire in una «forma vuota» – concettuale come sarebbe un saggio –, l'opera artistica appunto. L'imprescindibile attingimento dalla dimensione individuale teosofica potrebbe essere allora il nodo cardine, insieme a quello baschano, che permette di legare le posizioni estetiche di Pirandello con la natura fluidica dell'io e di definire quest'ultima come la matrice dell'arte vera, attraverso la creazione dell'artista di «forme-pensiero» rigenerate dal collasso della personalità, almeno momentaneo, e di tutte le categorie ad essa legate:

> The power to receive, transform and evolve thoughts is the power of Imagination. If an idea enters into the mind, the mind seeks to clothe it into a form, and this power may be exercised independently of any active application of the will. Imagination is, therefore, an active power, and it forms the basis of all artistic and magical operations. Art and magic are closely related together; both give objective form to subjective ideas. The artist exercises this power when he mentally projects the picture formed in his mind upon the canvas and chains it there by the use of his pencil or brush; the sculptor shapes the picture of a form on his mind and embodies it in the marble. He then employs mechanical force to free the ideal from all irregularities, and resurrects it from the tomb, out of which it may rise as a materialization of thought. The magician forms an image on his mind and makes it perceptible to others by projecting it into their mental spheres.[62]

Così Hartmann, il quale, altrove, specifica, sempre a proposito dell'arte che: «to live simultaneously in both worlds», il mondo materiale e quello spirituale «is only possible to him who succeeds in harmoniously blending his internal and external worlds into one»:

> The so-called Real seldom corresponds with the Ideal, and often it happens that man, after many unsuccessful attempts to realize his ideals in the exterior world, returns to his interior world with disappointment, and resolves to give up his search; but if he succeeds in the realization of his ideal, then arises for him a moment of happiness, during which time, as we know it, exists for him no more, the exterior world is the blended with his interior world, his consciousness is absorbed in the enjoyment of both, and yet he remains a man. Artists and poets may be familiar with such states.[63]

[62] Franz Hartmann, *Magic, white and black*, cit., pp. 202-203.
[63] Ivi, pp. 42-43.

Le coordinate offerte da Hartmann delineano la figura di un io che, pur momentaneamente, si è liberato in qualche modo dai vincoli della sua personalità ed è entrato in contatto con la parte superiore del proprio essere, il quale abita, con il lessico pirandelliano, all'interno del flusso creatore. A partire da questo contatto diretto la funzione creativa, propria alla costituzione dell'uomo, viene rivitalizzata e indirizzata egualmente alla produzione di «forme-pensiero», le quali però non risultano più come prodotto codificato in una forma peritura, non coincidente quindi con la nettezza dell'idea che le ha generate, ma come prodotto trasparente di quell'idea. Così come Pirandello parlava, specificando le caratteristiche della vera arte, di idee in cui i «particolari comuni», i «volgari ostacoli o minute miserie», che «contrastano» con l'essenza dell'idea stessa vengono eliminati nella forma e non trovano vita in essa, similarmente e con lessico affine, Hartmann parla di «irregularities» cassate dall'«ideal» e, quindi dell'opera dell'artista come opera di perfetta coincidenza tra l'interiore e l'esteriore, o, come affermava Pirandello, di perfetta coincidenza tra «materiale» e «spirituale»: «in questo senso appunto l'artista idealizza», continua Pirandello. Il risultato effettivo lo si ottiene previa coincidenza del materiale e dello spirituale non solo fuori, ma all'interno dell'io creatore, manifestantesi, per Hartmann, in quel «moment of happiness» che sembra il calco effettivo delle pirandelliane «ore di vera gioia» conseguite dall'artista quando, dopo lunga gestazione, «tutto pare che si faccia da sé». Pirandello scriveva che «l'atto dello spirito nel momento della creazione non è che *creazione*»,[64] delineando natura e caratteristiche di quell'attività spontanea in cui la «consciousness» dell'artista «is absorbed in the enjoyment of both», di quella fusione assoluta e perfetta tra materiale e spirituale, esterno e interno che riprende, sia per Hartmann che per l'autore, la fisionomia propria al gesto non verbale e non verbalizzabile, divino, di manifestazione dell'a-categoriale e aurorale essere del tutto all'interno dell'uomo.

Questo spazio di creazione non coincide con nulla che abbia a che fare con il formale, perché si pone «oltre» il formale stesso, quindi è esente da tutte quelle categorie che informano, appunto, la dimensione della finzione personale e che pertengono, per i teosofi, alla dimensione transeunte dell'uomo: questo non significa che tutte le caratteristiche riconosciute all'uomo, ragione, immaginazione, la stessa logica, la passione, l'emozione, non entrino nel gesto poietico e non sostanzino la creazione, significa soltanto che queste facoltà vengono ritrovate nella loro dimensione aurorale e principiale e reimpiegate nella loro essenzialità pura, senza, quindi, che esse per prime ostacolino la manifestazione dell'idea, ma, al

[64] Luigi Pirandello, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 705. Chiaramente quella teosofica non può essere considerata a ragione la sola matrice di queste pagine e di queste riflessioni pirandelliane; se essa agisce sul dettato di Pirandello, lo fa, armonicamente, almeno con la fonte capuaniana e seaillesiana, corredandola di una dimensione metafisica assente in queste due.

contrario mettendosi al servizio di essa, agevolandone quindi l'espressione nella forma materiale. Fatti propri alla costituzione dell'uomo, quali ad esempio la logica (per riprendere un tema cardine della riflessione estetica di Pirandello) restano relativi, ovvero strumenti, senza, formalizzandosi, seguire il processo che seguono nell'uomo comune, ovvero l'assolutizzazione nella sua interiorità e la produzione di effetti e conclusioni considerate anch'esse assolute: detto altrimenti quello che non accade nella vera produzione e proiezione artistica è la parcellizzazione incontrollata dell'uomo su sé stesso che, per converso, continua, creando, ad agire come un tutto.[65]

Se si parla dell'uomo creante come spazio di creazione è perché, in entrambi i dettati, teosofico e pirandelliano, effettivamente l'uomo si presenta come uno spazio vuoto che ospita la nascita delle sue creature: Hartmann scrive di «immaginazione attiva» in merito a quest'evento, potenza interiore che fa il paio con un'altra, egualmente impiegata nelle operazioni artistiche e in quelle magiche, la «volontà».[66] La volontà per Hartmann si determina come quella potenza, anch'essa attiva nell'atto della creazione consapevole, che non interviene direttamente nella formazione dell'idea e del sentimento generatori, ma nel fare in modo che nessun elemento contrastante disturbi la crescita interiore e la formalizzazione di questi elementi, i quali si formalizzano di per sé e in maniera trasparente quando nulla occorra a deviarne la crescita:

> si potrebbe dire che questa verità oggettiva, non solo per l'artista, ma non esiste per nessuno, giacché non può esser considerata come realtà in sé se non per astrazione in base a un procedimento logico: l'uomo non può uscire fuori di se stesso;

[65] Si rammenta che a questa impostazione del problema, come si è cercato di dimostrare in principio, si perviene indipendentemente dalla teosofia e quindi da qualsiasi apporto sul dettato pirandelliano da parte di Hartmann, e che, quindi, la consonanza con le argomentazioni teosofiche è rinvenibile *a posteriori*.

[66] Il concetto di volontà, come altri chiamati in causa in questa analisi – ad esempio quello di mondo esteriore come rappresentazione dell'io o quello di intuizione –, avrebbero permesso una *liaison* certamente significativa del dettato pirandelliano con la filosofia schopenhaueriana: il tema, complesso e meritevole di indagine, deve essere citato almeno *en passant* in questa sede, specialmente per l'interesse che Schopenhauer, come Pirandello, nutrì per le filosofie orientali dalle quali il filosofo trasse feconda ispirazione. Il motivo per il quale Schopenhauer è stato escluso da questo studio consiste essenzialmente nel credere che una indagine sui travasi schopenhaueriani in Pirandello debba essere condotta con attenzione specifica: bisognerebbe, prima di tutto, comprendere se il rapporto tra i due autori esiste, ma, se esiste, bisognerebbe capire quanto e se è mediato dall'influenza che la filosofia di Schopenhauer ebbe in Italia e, quindi, dalla conoscenza delle sue opere nella penisola. La stessa sorte che tocca qui al filosofo tedesco, spetta, invero, anche a Nietzsche, altro pensatore che pose al centro della sua riflessione il concetto di volontà, ed egualmente interessato alle elaborazioni filosofiche più o meno orientali. Ci si riserva di lavorare sul tema in prossimi lavori.

> e fatalmente crede verità fuori di sé quella ch'egli si finge coi propri sensi, la propria illusione. Si potrebbe dire altresì che l'unica verità oggettiva per l'uomo sia quella ch'egli stesso riesce a creare oggettivando con la propria volontà il proprio sentimento. Di vero, insomma, non c'è che la rappresentazione che noi ci facciamo del mondo esteriore, rappresentazione continuamente mutabile e infinitamente varia. Questa rappresentazione è per noi la verità oggettiva, ed è illusione e finzione; tuttavia non è ancora arte, perché è in noi senza volontà; noi non possiamo volerla o non volerla. Il fatto estetico comincia quando questa rappresentazione acquista in noi volontà, azione. L'arte è dunque la rappresentazione che si vuole, che vuole se stessa; e si vuole secondo l'ispirazione del momento da cui è nata. Quel che dà infatti valore espressivo alla rappresentazione che si vuole è il sentimento. Ma per se stesso questo non potrebbe nulla se non provocasse nella rappresentazione il movimento che la effettui, la volontà.[67]

Non ha senso riprendere nuovamente il discorso che collega la creazione continua alla dimensione sensoriale e, in quanto tale, non direttamente artistica: essa si è vista relata a una sfera dell'essere cui non competono i semantemi della verità; vale la pena, tuttavia, prestare invece attenzione alla formulazione pirandelliana del concetto di volontà, la quale, fin da questo primo dettato, viene in qualche modo trasferita dall'io creatore alla creatura, attraverso un processo semantico che elimina la distinzione tra io e tu: le coordinate sono evidentemente le stesse già ampiamente rintracciate, coordinate per le quali nell'atto della creazione la distinzione tra oggetto e soggetto scompare, in linea con le determinazioni ontologiche del «flusso» e della «vita». Ci si trova con Pirandello, pertanto, nel momento significativo in cui l'illusione della separazione viene riconosciuta come tale e teoreticamente (oltre che pragmaticamente) superata: la «forma-pensiero», in quanto tale, si è detto essere non esterna, ma interna all'uomo, e questo non perché essa sia effettivamente tale, ma perché interiore ed esteriore sono poli coincidenti, nella essenziale struttura delle cose; questa visione sinottica, teosofica e pirandelliana, nel dettato dell'*Umorismo* che tratta della «creazione di forma» si performa proprio nel concetto di «volontà», la quale (principio cardine dell'autonomia della creazione) non appartiene né all'autore, né alla creatura, perché si postula come la stessa per entrambi: il creatore *poietés* della «forma-pensiero» «viva», o della «forme vivante», vuole la «vita» come la vita «si vuole», il che è comprensibile quando si pensi che in questi «moments», o «momenti», la mente dell'uomo coincide con la mente del cosmo, e la «vita universale», e con essa si sente e si sa agire in accordo.

Questa coincidenza di volontà che permette all'immagine di ricrearsi secondo la sua stessa natura non implica che non vi sia intervento diretto da parte dell'autore

[67] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., pp. 855-856.

(o del mago), il quale comunque impiega la sua «volontà» in sforzo di attenzione, di focalizzazione sull'immagine stessa, in modo che, come si diceva, essa non subisca alternazioni da altre immagini. Questo tipo di volontà è descritta da Pirandello come quella forza che «durante la concezione, come durante l'esecuzione dell'opera d'arte, non *è inattiva*. La volontà […] arricchendo, vivificando lo spirito col lavoro, prepara l'opera prima che sia concepita; poi, con le dolorose impazienze, con la inquietudine, con l'ostinazione, agita lo spirito attorno all'idea».[68] La volontà pirandelliana è un'attività di focalizzazione «attorno» all'«idea-madre», che convoglia il «lavoro» spirituale indirizzandolo affinché avvenga la compenetrazione tra l'io dell'autore e la sua idea, senza con ciò deprivare di autonomia il «libero movimento della vita interiore», ma al contrario concentrando le forze dello spirito su di esso. La funzione di creazione della «forma-pensiero» attraverso l'attività volitiva sembra disciplinarsi, quindi, secondo le stesse traiettorie hartmanniane, in base alle quali «non è in nostro potere fare sviluppare un ideale entro di noi: l'ideale cresce da solo, se gli forniamo il terreno, e questo terreno è la nostra vita»: la necessità volitiva si concreta in un'opera di allontanamento di «qualsiasi cosa sia d'ostacolo alla realizzazione», ovvero in un'opera di «protezione», in cui «perseguire, desiderare, creare, inventare o costruire» l'ideale, quindi l'idea nella sua forma, impedirebbe ad essa di corrispondersi. La messa in atto di funzioni dell'essere endogene all'ideale e alla forma produrrebbe l'esternazione di quest'ultima e la sua concretizzazione in una fisionomia che non le appartiene, sostiene Hartmann, continuando a sviluppare l'idea della «forma-pensiero», perché le aggiungerebbe impulsi, e quindi dettagli formali, che sono estranei all'ideale stesso.

Così come Pirandello affermava che l'opera d'arte è opera d'arte autentica soltanto nel momento in cui essa si realizza di per «sé stessa», senza aderire a nessun canone prescritto in precedenza, perché l'opera ha da realizzarsi «come essa si vuole»; allo stesso modo, e come frutto di una impostazione teorica molto simile, Hartmann considera un «bisogno» quello di «permettere a ciò che già esiste di divenire una realtà in noi», quando si voglia realizzare esteriormente e, quindi, formalmente, un ideale. Il precetto schilleriano, biologico, che sembrava, con Basch, riprendere la formulazione di Goethe, e che pareva derivare a Pirandello dall'influsso capuaniano, primo tramite forse di una dottrina ampiamente diffusa, pare presentarsi allora, attraverso l'incidenza, seppur ipotetica, di Hartmann su Pirandello e del dettato teosofico, come un possibile e incipitario sviluppo artistico del concetto della «forma-pensiero». Ripresa dalla teosofia, essa continuerebbe a svilupparsi certamente attraverso le proposte schilleriane e sulle coordinate fornite da Basch, ma con una insistenza, oltre che sulla dimensione dell'io liberato nell'at-

[68] Luigi Pirandello, *Un critico fantastico*, cit., p. 616.

to creativo, anche sulla materialità propria al gesto poietico dell'autore che non sembra, nuovamente, reperibile in nessuna altra fonte che non sia quella teosofica.

Sullo sfondo teorico di Basch, la ripresa pirandelliana di Hartmann si postulerebbe e definirebbe nella fisionomia dell'uomo come *creator major*, ovvero dell'uomo che nell'atto della *poiesis* ristruttura sé stesso secondo «natura», lasciando che le sue facoltà innate agiscano «*fluidamente*» di concerto, senza che nessuna prenda il sopravvento sull'altra: il principio di «vraie nature humaine» schilleriano si accosta a quello pirandelliano di «flusso» «*ulteriore*», definendo, forse attraverso l'apporto teosofico, le ragioni e i modi della compatibilità tra una struttura apparentemente chiusa, quella dell'io, e una aperta e mobile come quella del «flusso» appunto. Questi processi che portano alla creazione, artistica o magica che sia, sono per i teosofi processi che riconducono l'uomo alla sua «vera» natura, sono, quindi, processi possibili soltanto all'essere umano che ha subito una evoluzione spirituale tale da fargli tangere la sua essenza: pare installarsi qui il primo punto di contatto tra la verità teosofica e il concetto di «verità» pirandelliano, primo punto di contatto da cui sembrano derivare, fluidamente, alcuni tratti salienti della struttura discorsiva che permette di delineare la fenomenologia spirituale del fatto artistico pirandelliano. Le facoltà umane che «agiscono di concerto» durante l'atto creativo, proposte da Pirandello, sembrano fare il paio con la concezione teosofica in base alla quale l'uomo essenziale, raggiunto l'«oltre», opera «secondo natura» e non più contrariamente ad essa: i corpi, dal fisico all'astrale al mentale si muovono ora, per i teosofi, sotto l'impulso e la guida dell'io superiore, o corpo causale, rispettando e perpetrando l'ordine di grado a essi attribuito in base alla loro costituzione. Termina in questo momento il pervertimento della forma di cui parla Hartmann e l'attività umana formalizzante si sviluppa a servizio della «vita».

La «forma-pensiero» prodotta in questo modo, magicamente o artisticamente, è trasparente, *in primis*, nel senso che è simbolica e diretta espressione dell'«idea» generatrice perché nessun altro principio allotero a quell'idea è intervenuto a pervertire, appunto, il travaso formale di quest'ultima: il prodotto è rimasto binomiale e a un'idea ha continuato a corrispondere una sola forma. Ma, egualmente e contemporaneamente, ciò è stato reso possibile dal fatto che l'attività umana, ovvero i singoli io che ne rappresentano una sezione, una forza, una parte, si sono mossi organicamente e sinergicamente, collaborando tutti nella misura propria a ciascuno alla fondazione della forma: il concetto schilleriano di «harmonie» – che si è visto proprio al prodotto artistico secondo Basch, Capuana e Pirandello – si è composto, teosoficamente e pirandellianamente, come tratto proprio dell'io creatore: la corrispondenza da cui si è partiti tra «flusso» e «anima» pare risultare a questo punto completa. L'«anima» (ovvero sia i corpi sottili e transeunti dell'uomo secondo i teosofi) agisce nell'atto della creazione pirandelliana e teosofica, come un «tutto», «libero», secondo una «legge ch'*essa*

stess*a* ignora», ma, purtuttavia, «universale». Il dettaglio mancante, dal punto di vista teoretico, che permette di legare «armonia» «libertà» e «legge», presenti nel dettato pirandelliano come in quello delle sue fonti, ad «anima» e «flusso» sembra essere proprio questo stato aurorale di non contraddizione, raggiunto artisticamente, in cui la «legge» e la «libertà» cosmiche coincidono: Hartmann, e con lui tutti i teosofi, concordano sul fatto che l'uomo è realmente libero solo nel momento in cui agisce «di concerto» alla «legge» di cui è una manifestazione, esattamente come avveniva, si è detto, per la legge e forza universale del karma; allo stesso modo l'artista fa arte «libera, spontanea» per Pirandello quando obbedisce a una «legge» implicita, data e creata nello stesso tempo. Qui inventare e *inveniire* si corrispondono perché l'uomo, che trova la sua essenza e la legge, inventa e trova contemporaneamente, essendo la sua capacità poietica una di quelle leggi creanti fatti veritativi. L'arte, come la magia per i teosofi, è «vera» proprio perché agisce in accordo a questa legge dell'«io» e le cose diventano «vere» perché è l'io a permettere loro di diventarlo: quando l'oggetto, apparentemente esterno, si ricrea nell'io come «forma-pensiero» autentica o opera d'arte, si ri-vive secondo la legge dell'«armonia» e dell'«accordo», riacquisendo la sua immortalità originaria come ha fatto l'uomo rinato in sé stesso attraverso la visione dell'«oltre», e questo perché liberati entrambi dai «veleni» pirandelliani della parcellizzazione formale. L'oggetto, qualsiasi sia la sua natura, oggettuale appunto, o emozionale, o ideale, agitato, come dice Pirandello, all'interno della «vita interiore» dell'artista dalla «volontà» si ricreerebbe come «forma-pensiero» artistica, secondo un processo che sembra avere le caratteristiche di quello teosofico; la «forma-pensiero», infatti, diventa realmente tale quando il genitore le «presta la vita» e si concentra su di essa, interiorizzandola: nella «vita interiore» le «idee» vengono «*organate*» e le «immagini» composte «in una forma armoniosa, di cui tutti gli elementi han corrispondenza tra loro e con l'idea-madre che le coordina».[69] Quando l'oggetto della continua rappresentazione umana entra nell'io dell'uomo creatore incosciente e non ancora morto, la sua natura formalizzata continua a formalizzarsi interiormente, ma in maniera deviata, denaturalizzandosi; quando, invece, l'oggetto, penetra nell'io dell'artista o del mago, esso procede nella sua opera autonoma di ricreazione, ma lo fa in accordo alla legge, riformulandosi così come dovrebbe essere, ossia soggettivamente e universalmente: la sua forma, passata al setaccio della morte personale, si individualizza e ritorna viva. Il processo di raccoglimento delle cose nell'io, per Pirandello, è stato già affrontato, ma ora è forse da rivendicare nell'ottica della concezione dell'armonia teosofica: quando un oggetto entra nella nostra coscienza normale si attiva in noi, per Hartmann e Besant, quanto essi chiamano potere di «immaginazione passiva», ovvero sia

[69] Ivi, p. 616.

quel potere che permette all'uomo di ricevere un'impressione dall'esterno e di ricrearla all'interno della propria coscienza, ovvero all'interno della «relazione» di volta in volta stabilita dall'io con l'oggetto della sua percezione. L'essere umano che, invece, ha sviluppato auto-coscienza di sé, che quindi prende sé stesso come oggetto del suo sguardo, osserva il fenomeno della percezione, ma è allo stesso tempo cosciente di esso come dal di fuori: si sente e si vede vivere, vede la vita stessa dell'oggetto come «vita in *lui*» senza intervenire, lasciando che esso prenda in sé la forma che gli si confà e che ne è la diretta espressione. Ora, se l'uomo in accordo con la legge lascia che le cose in lui, con le quali sia per i teosofi che per Pirandello egli si identifica, si muovano e si creino secondo la legge, esse si svolgeranno karmicamente, così conservando in sé il loro (e dell'autore) «infini»: lo Schiller di Basch parlava di «tendence vers l'infini» quando spiegava in che cosa consistesse l'infinito dell'arte romantica; allo stesso modo se i cardini della questione sono quelli della teosofia, Pirandello parla di karma. Scopo del karma nell'uomo è l'auto-coscienza, ottenuta come si è detto, ma scopo del karma in qualsiasi altra forma entica è la medesima auto-coscienza corrispondente alla «vie universelle» e all'infinito reinserimento nel flusso cosmico. L'oggetto penetrato non nella coscienza dell'uomo, ma nella sua auto-coscienza si «libera» («l'arte libera le cose» scrive Pirandello) fino a diventare autonomo, indipendente dal suo autore perché identica cosa con lui. Il principio già descritto per Pirandello attraverso la grammatica della fiaccola prometeica qui sembra trovare nel karma il suo nome storicamente più plausibile.

Ancora una volta, anche indipendentemente da apporti teosofici, vero è l'oggetto auto-cosciente di sé, in accordo con le leggi della manifestazione universale, falso, invece, tutto il resto. Affermare che l'oggetto in me si guarda «com'esso si vuole» significa attribuirgli una «volontà» propria che esso già possiede, ma che è ostacolata dalla materia nella sua manifestazione primaria, significa quindi attribuirgli una capacità autoriale, in cui e per cui il primo autore, lo «spazio vuoto», opera come opera anche il demiurgo teosofico, il quale si vede nelle cose e nell'uomo: allo stesso modo l'uomo «si vede», vede la sua «volontà», nella «libera» espressione delle sue creazioni, la quale dipanandosi in auto-coscienza si rivela non soltanto a sé stessa, ma anche al suo genitore. Se intesa in questi termini, tutta la storia, la narrazione, e tutti i fattori propri di essa, personaggi, comparse, ambienti, sono funzioni (o «doppi») di questa auto-coscienza indotta nelle cose, primo motore immobile dell'autonomia della creazione e, allo stesso tempo, principio dell'espressione dell'io e di quanto l'io in sé stesso rappresenta.

I teosofi parlano espressamente di questo, delineando la figura del demiurgo come la figura prima che si esprime nella materia per vedersi, senza deprivare di libertà le sue creazioni, al contrario lasciando loro il modo di agire liberamente, così da potere vedere la vita loro prestata muoversi in esse secondo le sue funzioni autentiche. Il piccolo demiurgo, che è l'autore o il mago, opera secondo un pro-

cesso affine, percependo le cose, liberandole dagli ostacoli stessi della percezione, ostacoli che ha già abolito in lui, e lasciandole in questo modo libere di creare e di crearsi: non sono processi che avvengono nelle cose e non nell'autore, sono processi che sono dentro l'autore stesso, perché queste percezioni apparentemente esterne non sono altro che, manifestazioni delle «forme-pensiero» teosofiche o delle «forme» pirandelliane e quindi sezioni dell'anima. Il fatto, quindi, che esse agiscano e si creino apparentemente all'esterno dell'io dell'autore, permette all'autore stesso di vedersi «com'esso si vuole» ovvero sia di rendere formale e manifesta a sé stesso la sua volontà demiurgica e la sua natura essenzialmente divina. Lasciate libere di agire queste figure, seguendo invariabilmente la legge universale, umana o meno, macrocosmica o microcosmica, della manifestazione, così come il fuoco aristotelico che non può che tendere verso l'alto, tenderanno karmicamente verso l'auto-coscienza di sé e tutte le funzioni della storia saranno le funzioni di questa «tendence» schilleriana all'infinito, che così sarà simbolizzata nell'opera. L'opera, allora, sarà in questi termini da intendersi forse come il riflesso, o meglio appunto il simbolo, dell'infinito e dell'infinita legge universale, che Pirandello non rintracciava in Schiller, ma che sembra, invece, rintracciare nelle sue forme manifestative proprio nei testi della teosofia contemporanea. Significativamente ne *L'azione parlata* Pirandello riprendeva, traslandone il piano della significazione, la *liaison* di Séailles tra il destino e la forma proprio a proposito dei personaggi, scrivendo che con e nelle «persone» nasce «l'idea del dramma, il primo germe dove staran racchiusi il destino e la forma» e specificando «in ogni germe già freme l'essere vivente, e nella ghianda c'è la quercia con tutti i suoi rami».[70] Il primo centro della creazione artistica è, come si sa, costituito dal personaggio, dalle «persone», le quali sono, per tutto quanto è stato detto in precedenza, già delle espressioni formali, ma «vive, libere, operanti», quindi già manifestantesi nella loro natura di «forme viventi»: le forme, in questo senso, si attualizzano nella loro dimensione personale, circoscritta quindi in un individuo, come avviene alle «forme-pensiero» teosofiche; esse hanno già una coscienza personale, una sorta di auto-coscienza, per via della quale sono principi autonomi che non necessitano di alcunché se non dello *studium* autoriale per «vivere», appunto. Ora, la fisionomia personale di queste generiche figure che diventeranno personaggi è da intendersi, presumibilmente, secondo gli stessi principi attraverso cui si è inteso finora il prodotto artistico *tout court*: esse non sono, ancora una volta esterne, ma interne.

Questi esseri sono proiezioni di emozioni, stati, pensieri, presenti nell'intimo dell'artista, non per questo, tuttavia, sono tipi: se per tipo s'intende quella figura determinata, esatta rappresentazione di una data cosa (ideale o emozionale) i

[70] Luigi Pirandello, *L'azione parlata*, cit., p. 449.

personaggi pirandelliani, o meglio le «persone», primo «germe» di questi ultimi, non possono essere assolutamente considerati dei tipi. La persona pirandelliana è una estrinsecazione e una manifestazione di un dato o fatto interiore, ma questo dato o fatto non è mai circoscritto a un solo «colore», ovvero sia mai ultimato e definito in un solo stato dell'essere finito in esso senza relazioni con altri stati dell'essere: Pirandello afferma che la «persona» è un poliedro, esattamente come avviene per l'essere uomo, il quale restituisce un dato colore in base agli stimoli a cui viene sottoposto dall'esterno o dall'interno, ma è una natura complessa, in «ogni gesto» o «atto» nel quale «è sempre tutto l'essere». Così come la «persona» teosofica è un insieme complesso di cose in relazione più o meno definita tra di loro, allo stesso modo si presenta, con l'iconica immagine del colore, la «persona» pirandelliana: per quanto, dunque, essa sia da intendersi come manifestazione esteriore e estrinsecazione di un principio dell'essere, questo principio che in essa si manifesta ha lo statuto polimorfico di un individuo, che, come, ancora una volta, le «forme-pensiero», è un amalgama di strutture, non una semplificata o semplificabile struttura unica. Al contrario, essendo queste persone pirandelliane aspetti in geminazione continua, la loro fisionomia non sarà mai completamente percepibile e i loro atti esteriori saranno solo quelli visibili di una serie di atti invisibili che li hanno prodotti: il concetto di autonomia, compreso di quello di auto-coscienza, si esplica solo in questo modo nella sua pienezza di fatto spirituale complesso. È molto probabile che alla base di questa definizione pirandelliana sia da ritrovarsi la radice goethiana dell'idea di tipo, anche per le connotazioni, lo si ripete, biologiche che la fenomenologia di Pirandello sembra riprendere, ma quest'ultima radice non esaurisce forse il concetto, perché mantiene troppo marcatamente distinta l'idea dalla forma, idea e forma che, come chiaramente visibile nella citazione appena riportata, rappresentano uno stadio successivo a quello delle «persone» nella creazione dell'opera d'arte, o meglio della sua emanazione.

In ultimo, allora, queste «persone» sono effettivamente delle maschere, etimologicamente ed essenzialmente tali, perché esse altro non sembrano essere che le stesse «finzioni» su cui si riversa l'attiva creazione dell'essere umano, a partire da un fatto, un gesto, un dato, un oggetto del mondo esteriore, un sentimento, un'idea: esse sono una di quelle parcellizzazioni e particolarizzazioni dell'«anima», uno dei suoi prodotti naturali. Quando, tuttavia, l'essere umano è diventato autocosciente, quindi anche consapevole di queste sue continue produzioni, e necessarie, egli, in accordo con il dettato della teosofia, sarà in grado di dominarle e utilizzarle, anche ai fini della produzione artistica: la «forma-pensiero» suscitata, galvanizzata, creata, individualizzata dall'io non opera più come cosa esterna a lui, secondo l'illusione di esternazione di cui parla Pirandello nell'*Umorismo*, ma come una cosa interna volutamente esteriorizzata e in piena coscienza formalizzata. Questa «persona» è a tutti gli effetti sempre un «doppio» dell'autore, una

parte di lui che invece che agire in lui disorganicamente viene fornita di auto-coscienza e, quindi, di una propria capacità creativa.[71] Nel momento in cui questo avviene, l'autore stesso diventa capace di osservare in lui, sublimata, resa migliore della primaria opera di natura, la vita che questa forma avrebbe spontaneamente vissuto,[72] considerandola però per quello che è, ovvero come una parte personale di sé soggetta all'osservazione costante dell'io individuale. La persona che così si muove all'interno dello spazio vuoto che è l'autore è la forma che si realizza puramente e «sinceramente» per quello che essa è secondo la sua volontà, senza con ciò dissezionare l'anima perché la coscienza dell'autore, nell'atto della creazione, si è spostata su un piano esistenziale ed essenziale che alla persona in quanto forma non compete, ovvero sia quell'«oltre» da cui certo la persona deriva, ma che resta sempre estraneo a quest'ultima. Il grande demiurgo ha reso un «palcoscenico» quello che prima era il «campo di battaglia» della sua anima. L'iper-coscienza autoriale, che è certo auto-coscienza, perché è coscienza sempre orientata su di sé, opera come un regista lasciando che le persone si «incarnino» perfettamente, ovvero sia che prendano forma autonoma i varii io che l'essere umano può creare dentro sé stesso a partire dalla materia anima o *Pranâ* che lo costituisce: trova senso in questo il perché Pirandello parli di perfetta compenetrazione tra l'autore e le sue creature. Questa opera di compenetrazione non è una operazione volontaria, ma necessaria e naturale appunto, perché esse altro non sono che l'autore stesso: l'unica differenza che interviene tra le persone nate fuori dalla coscienza aurorale e quelle nate in essa come arte, consiste nel fatto che verso queste ultime l'autore traduce la sua coscienza, diventandone perfettamente consapevole, il che significa, anche, volerle come esse si vogliono, rischiararne la natura attraverso la luce della scintilla e lasciare che esse agiscano per quello che sono, ovvero come prodotti interni all'io, senza deviare la luce della coscienza al punto da considerarle «come cose fuori» alla stregua di quello che fa continuamente l'essere umano comune.

Sulla base di queste premesse diventa, forse, inquadrabile, il concetto di «idea del dramma» che *nasce* «in» e «con» le «persone». Fenomenologicamente, prestando fede alla lettera del dettato pirandelliano, l'«idea del dramma» nasce prima del «destino» e della «forma», il che vale a dire della storia che da essa

[71] Si tratterebbe di una risemantizzazione ed estensione del concetto di doppio che da Jean-Michel Gardair, *Pirandello. Fantasmes et logique du double*, cit., tanta fortuna critica ha avuto nella tradizione degli studi pirandelliani. Si tornerà espressamente e distesamente sulla questione.

[72] È noto che molti personaggi pirandelliani rappresentano aspirazioni, possibilità di vita dell'autore, non compiute, ma scritte: questa vicenda teorica permetterebbe un inquadramento teorico e una sublimazione estetica di questa nota tendenza scritturale; cfr. almeno Suo marito. *La maschera di un'autobiografia e altro. Atti de 56° Convegno internazionale di studi pirandelliani*, a cura di Stefano Milioto, Lussografica, Caltanissetta, 2019. Sul tema del rapporto tra autobiografia e scrittura cfr. almeno, Elio Gioanola, *Pirandello's story. La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano, 2007 e Annamaria Andreoli, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Mondadori, Milano, 2020.

deriva. L'utilizzo della preposizione «in» risulta icasticamente rappresentativo di quanto detto finora, ovvero sia che «idea» e suo aspetto «personale», «formale», sono coincidenti; Pirandello affermava, in polemica con il Croce, che la «forma», nella vera opera artistica, rappresenta la sostanza di quest'ultima: queste affermazioni spiegano in che senso sia da intendere questa posizione pirandelliana. La forma, intesa come forma viva, quindi come persona, che è ontologicamente formale, è quell'essere individuale che agendo in piena autonomia produce l'«idea», allo stesso modo in cui fa la natura formale dell'essere umano. Non in termini teoretici, quindi, ma in termini concreti e pratici, il personaggio, allegoricamente, pensa, vale a dire che gemina spontaneamente un'idea, portante poi della struttura, che sarà l'espressione, ulteriormente formale, del contenuto. La limitazione formale, che è per l'uomo incipitaria rispetto alla concezione intellettuale e mentale, nonché necessaria circoscrizione dell'io, è fondante anche perché la «persona» staccatasi dall'io dell'autore possa produrre «in» sé l'«idea» che la caratterizzerà durante il «dramma». Inevitabilmente, se il percorso ermeneutico è corretto, quell'«in» deve essere anche un «con», perché così come non sussiste, se non illusoria, distinzione tra l'io che è dentro e quello che è fuori per l'uomo, allo stesso modo non esisterà, essenzialmente, neppure per la «persona», la quale, peraltro, essendo «forma-pensiero», sarà al tempo stesso persona e idea. Queste coordinate permettono già di comprendere che quanto in retrotraccia agisce nel pensiero pirandelliano è il fatto che la *persona* ha tutte le caratteristiche di un essere umano, ragion per cui, fisiologicamente, essa produrrà e perpetrerà gli stessi meccanismi che produce e perpetra l'essere umano comune. Sarà l'io onnipresente e onnipotente dell'autore a impedirne una formalizzazione impropria, ma non per questo essa non creerà continuamente e autonomamente quanto continuamente crea l'essere umano personale. Il dramma sarà un dramma di maschere, un dramma di persone a tutti gli effetti, che, rispetto al reale, ha di vero che gli aspetti personali coincideranno perfettamente con la forma voluta, senza «perversioni», e saranno pertanto espressione direttamente simbolica della schilleriana verità. Sulla base di questo il termine, impiegato da Pirandello, di «destino» risulta estremamente familiare: se la persona agisce come un individuo allora la sua attività sarà quella poietica, sarà un'opera poietica nell'opera artistica, e tutta la storia, la «forma» seconda di cui parla Pirandello, corrisponderà alla realizzazione spontanea e concretizzazione delle «forme-pensiero» prodotte direttamente dalla persona, le quali, in ultima analisi, si realizzano appunto in karma o destino. Giunti a questo punto, nulla, all'interno della produzione saggistica, può confortare questa ipotesi, ragion per cui una dimostrazione effettiva può venire solo dall'analisi diretta dell'opera narrativa. Solo un'ultima questione cale sottolineare: se il «destino» delle persone che diventano personaggi è karma allora quanto prodotto da esse, in termini di esplicitazione e realizzazione della trama, avrà, sempre, un unico obbiettivo,

ovvero sia la morte simbolica del personaggio, o morte mistica, ovvero sia la presa di contatto di questo con la dimensione dell'«oltre».

Secondo l'opera organatrice microcosmica e macrocosmica, ogni aspetto dell'opera sarà da riferire direttamente alla persona, e sarà da intendersi come la diretta espressione, simbolica ancora una volta, della sua forma e dell'idea che essa ha prodotto: queste esternazioni, in maniera più o meno diretta ed esplicita, sulle dinamiche del karma, saranno tutte produttrici della morte simbolica della persona, che, in quanto individuo, sarà depositaria anch'essa di una natura superiore rispetto a quella personale con cui si rappresenta. Il destino dell'autore sarà quello dei suoi personaggi, al punto che occorrerà chiedersi chi sia, nella concezione pirandelliana, l'autore effettivo dell'opera.

Se il personaggio, reso autonomo, nato autonomo, produce per sua intrinseca natura le «forme-pensiero» che concretano e rappresentano il suo destino e se ogni singolo dettaglio dell'opera (quindi altre persone, quindi incontri, quindi gesti, quindi fatti) è da intendersi come esplicitazione formale e diretta dell'io della persona, allora quest'ultima sarà l'autore concreto e agente dell'opera, nello stesso modo in cui ogni essere umano lo è della sua vita; come nell'uomo anche nel personaggio operano i «germi» fisici e astrali che annunciano e creano le linee del destino: il personaggio, avendo la sua «forma», possiede anch'esso di questi germi con cui si crea e si scrive tutto il palinsesto di cose che deve costituire natura e struttura della storia. Se è valido quanto affermato e se, effettivamente, la persona crea in sé e esterna le dinamiche del karma, allora il processo che porterà alla morte simbolica della persona sarà presumibilmente lo stesso in cui si manifesterà concretamente la tendenza schilleriana all'infinito che si è detta propria a ogni autore per Pirandello degno di questo nome: l'attingimento all'infinito infatti si manifesta attraverso la morte reale o vissuta come tale, per cui, come l'autore, anche la persona dovrà «morire o impazzire» una volta che avrà toccato le sponde dell'«oltre». Pur consapevoli della natura ipotetica di queste argomentazioni, è forse possibile sostenere, sulla base di quanto detto, che una gigantesca idea ombreggia l'opera del primo Pirandello, di cui ogni aspetto particolare è un'emersione, e questa idea è, con tutti i suoi apparati, che l'uomo si sente vivere e quindi ontologicamente sa che deve, ma non può morire.

2.3. *La riflessione e l'umorismo: gli atti dell'iper-coscienza o terza coscienza disgregante*

In quanto esposto finora consistono i processi di ogni creazione artistica che possa effettivamente dirsi tale e tutti gli atti propri alla poiesi cosciente: l'io autoriale, in diretto contatto con sé stesso, produce forme che ne sono la piena rappresentazione simbolica in movimento, animando i suoi doppi consapevolmente

o inconsapevolmente creati. Il concetto di doppio, utilizzato in questa sede, è una diretta derivazione delle proposizioni teoriche di Pirandello e non afferisce alla consueta dizione critica: se l'autore in quanto uomo non può che percepire e operare sulla propria soggettività, i personaggi saranno in qualche maniera sempre un doppio dell'autore.[73] Pirandello, riconducendo queste dinamiche all'ontologia stessa dell'essere umano e facendone affondare le radici in una ragione e in una regione che non sono propriamente artistiche, ma, appunto, umane, non permette di leggerle come funzioni proprie di una poetica, ma le inquadra inequivocabilmente in una estetica del mondo, in cui la produzione artistica microcosmica, come si è detto, e quella macrocosmica si corrispondono, per farsi l'una lo specchio e la continuazione dell'altra.

L'arte si presenta per Pirandello come una necessità insita alla costituzione del mondo, e come fatto umano solo per una metà, divino per l'altra: la riconduzione di tutto il discorso a un piano dell'«Essere» che ha a che fare con la causa prima (di cui l'uomo è un riflesso autonomo come lo sono i personaggi dell'autore) inquadra il fenomeno artistico come un fenomeno minore di manifestazione, ancora in accordo con il dettato teosofico che vede proprio le stesse leggi agire su ogni piano manifestativo e manifestante – le stesse leggi agenti solo un piano dell'essere (o mente o vita universale) diverso.[74]

Per concludere questa proposizione e darle una forma teorica coerente ed esaustiva, in linea con gli ipotetici accostamenti avanzati alla teosofia, si dovrebbe affermare forse che l'io autoriale, nell'atto della composizione sposta la sua autocoscienza, e quindi agisce, all'interno del suo «causal body», primo corpo superiore del ternario immortale e causa prima, appunto, di tutte le manifestazioni avvenienti sui piani inferiori dell'essere: mentale, astrale e fisico. La ricongiunzione in coscienza dell'io con il suo corpo causale è quanto permette all'uomo di creare, consapevolmente, «forme-pensiero» pure e agenti, capaci di muoversi in pieno accordo con le leggi universali iscritte all'interno del patrimonio d'essere del corpo causale sempre in risonanza con la mente cosmica. Da qui, in quanto realizzazioni di una legge cosmica, derivano anche il concetto di emanazione della storia come vicenda karmica e lo spostamento, ulteriore, della coscienza dell'io autoriale dall'autore, appunto, al suo personaggio, reale creatore della storia, creatura immortale «in cerca» dello «spazio vuoto» che sappia «prestarle la vita». In base al dettato pirandelliano, consapevole o meno di queste dinamiche, ogni autore realmente tale vi è coinvolto: prova ne sia, al di là del valore estetico prestato da Pirandello alle sue proposizioni teoriche, il fatto che ogni giudizio di valore (ben

[73] Cfr. almeno Franco Zangrilli, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, cit., pp. 107-132.

[74] Alfred P. Sinnett, *Esoteric Buddhism*, cit., pp. 17-28.

prima di *Arte e scienza* o dell'*Umorismo*) su un'opera d'arte altrui, si imposta sulla base di queste coordinate a cui la teosofia diede al più un supporto teoretico e una disposizione organica.

Fermo restando, allora, che questo contatto con l'«Essere» è cardinale rispetto a ogni creazione vera, sorge spontaneo domandarsi in che posizione si ponga quello «speciale» tipo d'arte che è l'arte umoristica. Ogni arte è di per sé consonanza con il proprio e «particolare» «sentimento della vita», ma nell'arte umoristica a questa funzione aurorale se ne aggiunge un'altra che è quella della «riflessione»: il termine non è innocuo, perché il processo di riflessione è un processo incipitario di proiezione del sé, e di tutto quanto lo compone, all'esterno; è un processo illusorio, fondato su una illusoria percezione di separazione, su cui si compie ogni altro tipo di creazione. Per quanto sostenuto in precedenza, questa riflessione primaria, come pure quella umoristica, non può intendersi come atto della «ragione» e dei suoi derivati: essendo la «ragione» già un aspetto illusorio del formale, la riflessione, avendo invece i connotati di un gesto ontologico (e non entico), deve potersi inquadrare e intendere come un semantema incipitario che non ha luogo nelle forme, ma nel flusso. Riflessione e proiezione sono due facce della stessa medaglia e consistono nel gesto aurorale in cui l'io si guarda all'interno dello «specchio» del sé e si proietta fuori di lui, alla stregua del grande demiurgo: l'unica differenza tra questa prima riflessione e quella umoristica risiede nel fatto che l'umorista è consapevole di essa. Se l'artista *tout court* «sente» la riflessione e «vive» nel «flusso» dell'io, l'umorista è consapevole anche del processo riflessivo che produce quell'io e, quindi, non solo ri-attinge all'incipitario «sentimento della vita», ma riesce a guardarlo dall'esterno e a percepirne la finzionalità radicale, come se in lui fosse nata una ulteriore terza coscienza.

Il fatto che il «sentimento del contrario» sia, al pari del «sentimento della vita», una caratteristica propria dell'io fluidico è detto, ripetutamente, dallo stesso Pirandello, il quale non presenta mai il gesto riflessivo umoristico, e il sentimento del contrario che ne deriva, come una operazione a posteriori sulla creazione artistica, ma sempre come un aspetto radicale e incipitario di essa, dovuto a una particolare «disposizione» dell'io dell'autore umorista. Se, infatti, nell'opera d'arte non umoristica «la riflessione […] assiste al nascere e al crescere dell'opera, ne segue le fasi progressive e ne gode, raccosta i vari elementi, li coordina, li compara»,[75] quindi agisce organicamente rispetto al sentimento incipitario diventando una funzione di esso e uno dei processi che lo portano a manifestazione artistica; nell'opera umoristica essa si attiva in maniera egualmente organica sul sentimento, ma, purtuttavia, in linea totalmente opposta rispetto a quanto fa nell'opera d'arte canonica, perché è il sentimento stesso a essere «diverso» e con essa diversa «l'immagine» che ne deriva: «l'immagine stessa nell'autore, […] materiata com'è nel dolore di lui, si

[75] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 910

vuole ridicola. E si vuole così, perché la riflessione, frutto d'amarissima esperienza, ha suggerito all'autore il sentimento del contrario».[76]

Dal momento che l'immagine artistica gemina come forma nel e dal sentimento incipitario della vita dell'autore, la differenza tra l'opera d'arte umoristica e ogni altro tipo di opera starà tutta in quel sentimento: l'«amarissima esperienza» della vita, che si concreta di fatto in esperienza del «dolore» – cosa che Pirandello ripropone moltissime volte come matrice del «sentimento del contrario» – produce un'immagine «rovesciata», com'è l'«ombra del corpo», in cui il termine «contrario» utilizzato dall'autore è da intendersi nel suo senso più fisico e strettamente letterario. Per l'umorista l'immagine nasce doppia, nel senso che egli percepisce insieme e, senza contraddizione, il sentimento e il suo opposto, ossia la natura riflessa di quest'ultimo: il concetto di riflessione umoristica è da intendersi anch'esso alla lettera, come riflesso, appunto, e, in quanto riflesso, rovesciato. L'esperienza amara della vita modifica i connotati dell'io autoriale facendone oltre che un artista, un «critico», come dice Pirandello di Cantoni proprio nel definirlo umorista, il che, riprendendo la fenomenologia dell'opera d'arte finora esposta e riusata, significa che quando l'immagine esteriore, il dato, il fatto, il gesto, l'emozione, e qualsiasi altro possibile oggetto di interiorizzazione si riflette nell'io dell'artista, esso «si vuole», dice Pirandello, «spassionato». Il primo aspetto, infatti, dell'attività riflessiva propria all'umorismo consiste nel fatto che quando l'io assorbe il suo oggetto e da esso si lascia assorbire – cosa che avviene sempre nell'«atto della creazione» – non solo matura e cresce ri-assimilato all'io conformemente alla natura di questo e alla sua, dunque secondo natura e senza separazione oggettuale, ma «vive» separato da sé stesso, ovvero sia consapevole della sua intimamente illusoria essenza, della sua, quindi, formalità in quanto «idealità essenziale». Si diceva che ogni cosa, per il fatto stesso di esistere, quindi di essere soggetta a una forma, è illusoria e l'arte, in quanto prodotto formale, non è da meno: se paragonata all'illusorietà di una finzione che non si vuole, senza volontà propria e quindi mortale (come sono quelle continuamente create dall'uomo), allora essa è vera, ma se considerata nella sua più intima e profonda verità essa è falsa come tutto il resto. Entra in gioco a questo punto della riflessione estetica pirandelliana, un altro passaggio teorico invero fondamentale: in linea con il dettato relativizzante di Pirandello, e con le sue infinite forme e sfaccettature, qualcosa, come la vera arte, può avere un grado di verità maggiore rispetto ad altro, ma questo non significa che sia vero in maniera assoluta. Della verità esistono varii gradi: tanto più vero è qualcosa quanto minore è la distinzione e la perversa separazione tra il dentro e il fuori, tra forma e contenuto; ma la verità «vera» è vuota, perché è quel principio non formale che si serve della forma solo in via transitoria. La coscienza dell'umorista

[76] Ivi, p. 883.

ha compreso questo: l'illusorietà assoluta non di questa o quella forma, ma della forma in generale, ragion per cui una parte di sé non può mai totalmente abbandonarsi alla sua creazione perché non può abbandonare la consapevolezza della formalità di quest'ultima; questo non implica che la creazione in sé e per sé non proceda o non cresca nello stesso modo in cui cresce ogni creazione della vera arte, significa solo che in questa crescita permane e si manifesta la consapevolezza della sua finzionalità radicale e con questa consapevolezza, propria al sentimento e al sentimento riflesso, muta, necessariamente, anche la forma dell'opera d'arte, la quale «si vuole» appunto «ridicola».

Nell'*Umorismo* la dizione pirandelliana in questo senso è chiara e riprende gli stessi stilemi dai quali si era partiti. All'umorista soltanto è concessa una visione lucida della realtà fino alle sponde radicali dell'essere e alla comprensione ultima dell'azione e della funzione della scintilla prometeica; all'umorista soltanto è pertanto permesso di ri-attingere alla natura ultima dell'uomo, cosa che, inevitabilmente, riporta ancora il discorso estetico sull'umorismo ad avere una valenza cosmica e cosmogonica:

> E domani un umorista potrebbe raffigurar Prometeo sul Caucaso in atto di considerare malinconicamente la sua fiaccola accesa e di scorgere in essa alla fine la causa fatale del suo supplizio infinito. Egli s'è finalmente accorto che Giove non è altro che un suo vano fantasima, un miserevole inganno, l'ombra del suo stesso corpo che si proietta gigantesca nel cielo, a causa appunto della fiaccola ch'egli tiene accesa in mano. A un solo patto Giove potrebbe sparire, a patto che Prometeo spegnesse la candela, cioè la sua fiaccola. Ma egli non sa, non vuole, non può; e quell'ombra rimane, paurosa e tiranna, per tutti gli uomini che non riescono a rendersi conto del fatale inganno. Così il contrasto ci si dimostra inovviabile, inscindibile, come l'ombra dal corpo. Noi l'abbiamo veduto, in questa rapida visione umoristica, allargarsi man mano, varcare i limiti del nostro essere individuale, ov'ha radice, ed estendersi intorno. Lo ha scoperto la riflessione, che vede in tutto una costruzione o illusoria o finta o fittizia del sentimento e con arguta, sottile e minuta analisi la smonta e la scompone.[77]

All'interno di questo passo sono forse fornite da Pirandello tutte le coordinate necessarie a comprendere che la differenza tra l'arte umoristica e ogni altro tipo di arte consiste essenzialmente solo nel fatto che nell'umorismo, attraverso la riflessione, si svelano le «cause» del «supplizio infinito», che altro non sono – come si diceva – che le proiezioni, l'ombra appunto, della dimensione genericamente definibile fisica dell'uomo, del «corpo». L'umorista e il Prometeo con la candela in

[77] Ivi, p. 934.

mano sono il simbolo l'uno dell'altro. La radicalità profonda di questa comprensione esistenziale e la delucidazione a sé di questa identificazione pone l'umorista al livello dell'uomo compiuto, o, perlomeno, dell'uomo consapevole, ovvero di colui che ha trovato la ragione ultima dei mali, identificabile nella sua creaturalità, e ha spiegato dunque a sé stesso la natura di dio – o Giove – che, altro non essendo che simbolo della causa prima, per ammissione di Pirandello, ora sa corrispondere all'uomo creatore, all'io (in consonanza, ancora una volta, con il dettato teosofico). Pirandello riprende il concetto di causa, che sembra corrispondere a quello – che si è provato a dimostrare già potenzialmente soggiacente all'estetica – di karma, ovvero sia all'immagine di una serie di cause metafisiche, le cui ultime forme fisiche (per Pirandello come per la teosofia) sono proprio la dimensione personale dell'io, la sua manifestazione in senso lato corporale e il superamento di questa grazie alla morte simbolica: il «Lord of Faith» come lo chiama H. P. Blavatsky è l'uomo che ha compreso non la natura della legge inconoscibile, ma il suo funzionamento e il suo punto di partenza, oltre che il suo punto d'arrivo. È forse significativo, in questo senso, che Pirandello chiami la scintilla «causa fatale» del «supplizio infinito» (con un lessico che risulta la traduzione esatta di quello teosofico), perché la catena di sofferenze vissute nel corso delle incarnazioni è proprio quanto permette, secondo i teosofi, all'uomo, di sviluppare la sua autocoscienza, quindi lo sguardo «spassionato», non soggetto alla dimensione inferiore dell'umano (quella passionale, appunto), attraverso cui egli vede sé stesso creatore. Pirandello ritorna più volte su questa affermazione, sottolineando ripetutamente che quanto contraddistingue l'umorista da ogni altro artista è l'«esperienza amara della vita e degli uomini», portando così a compimento l'associazione in base alla quale l'uomo che si autoprovoca, attraverso il suo sguardo proiettivo, il dolore, è lo stesso che può proprio per via del dolore giungere alla piena consapevolezza di sé.

Quello che ulteriormente conforta l'associazione tra il dettato pirandelliano e quello teosofico pare essere proprio la natura divina indirettamente attribuita da Pirandello all'uomo: l'autore infatti, chiamando in causa Giove come principio causale apparente e convertendolo di segno attraverso una sua identificazione con la natura inferiore dell'essere umano, ripercorre con estrema esattezza il percorso teorico seguito, e qui già esposto, dai teosofi per inquadrare la natura del karma e la conseguente morte simbolica o mistica una volta che si sia trovato nell'io proiettato attraverso il corpo la prima assoluta causa del proprio soffrire; i teosofi descrivono questo stato proprio come uno stato di silenzio totale, di sospensione che ricorda quasi alla lettera la situazione descritta da Pirandello quando parla della condizione di vita dell'umorista. Il percorso descritto da Pirandello, o meglio lo stato esistenziale nel quale l'umorista viene a trovarsi porta a piena esplicazione concettuale i momenti di stallo e di silenzio interiore con i quali si chiude la penultima sezione dell'*Umorismo*, fornendone la caratura anche estetica: se l'uomo compiuto è l'uomo che coglie la finzionalità propria all'esistenza personale, al

punto da persistere, dopo l'attimo rivelativo dell'«oltre», in una condizione di sospensione in cui egli non può più credere «vere» le proprietà entiche della forma, e se quest'uomo è l'umorista, allora nell'estetica e nella poetica umoristiche si manifesta lo stadio più alto dell'evoluzione coscienziale del tipo umano. Tutte le altre forme d'arte sono anch'esse attingimenti al vero superiore, ma sono attingimenti momentanei, che, non servendosi del processo riflessivo, restano allo stadio, pur autentico, di una creazione non consapevole di sé, quindi cosciente, ma non auto-cosciente, o meglio non auto-cosciente dell'auto-coscienza propria alla poiesi realmente artistica. Trova ragione forse proprio in questo l'equiparazione tra l'umorista e il grande demiurgo, perché nell'atto della creazione l'umorista, come il demiurgo teosofico, non solo si crea creando, ma creando vede sé stesso crearsi, secondo il lessico hartmanniano. Sulla base e secondo il palinsesto metafisico della teosofia, Pirandello sembra realizzare l'aspirazione teorica che era stata propria dei romantici e che egli aveva attinto attraverso Basch da Schiller: il macchinoso riflettere di Schiller che non portava a una pacificata concordanza tra poesia antica e poesia sentimentale, perché i pregi di spontaneità della prima, concettualmente, cozzavano con la positiva tendenza all'infinito ideale della seconda, paiono trovare nell'elaborazione di Pirandello la possibilità di un riequilibrio. Schiller vedeva il proprio e positivo della poesia romantica nella capacità di quest'ultima di attingere all'infinito, realizzando la rivelazione annunciata dal cristianesimo, attraverso una diretta connessione con l'ideale, pur mai pienamente compiuto, nell'arte. Annunciava, per converso, la perdita da parte dell'arte moderna, di quella spontaneità propria ai poeti ingenui (pur non necessariamente antichi) di fatto ponendo il confronto tra i concetti di spontaneo e moderno su un piano di inconciliabilità. Pirandello, che pure aveva ripreso queste categorie, sembra, nel corso dei saggi continuamente inseguirle, senza, tuttavia, mai realizzarle se non nella formulazione del concetto di umorismo: la «riflessione», così come postulata in *Arte e scienza* e, specialmente, nell'*Umorismo*, rappresenta quell'idealità schilleriana propria alla poesia romantica, perché proietta l'uomo su un piano di infinità dove egli può scoprirsi, pascalianamente, contemporaneamente e infinitamente piccolo e grande. In questo meccanismo teorico, tuttavia, non si perde l'ingenuità propria per Schiller alla poesia antica, continuamente inseguita e perseguita da Pirandello, il quale la ritrova nella centralità nucleare dell'io naturalmente creatore e creatore perché uomo. Il concetto di karma teosofico riprende e attualizza, nella dizione pirandelliana, forse proprio quella inconciliabilità tra antico e moderno proposta da Schiller, il quale la risolveva per Basch attraverso il concetto di «tendence», ossia di tensione continua e inappagata dell'artista moderno verso l'infinito ideale. Con il concetto di karma sembra proporsi a Pirandello la possibilità teorica concreta di immaginare un uomo che, creando magicamente, si realizza in quanto uomo, riattingendo alle funzioni primarie del suo essere, quella propriamente intellettuale, noumenica, della riflessione, e quella formalizzante fenomenica: nell'*Umorismo*,

dunque, si compie l'ipotesi esistenziale, esperienziale e essenziale, per cui, finalmente, la «vita» guarda sé stessa, e la monade umana esternandosi si ri-crea, come si diceva in principio, attraverso l'arte, migliore di quello che essa è. La poiesi, in questo senso, si presenta, fin dalle prime formulazioni teoriche di Pirandello, nella fattispecie di un atto rituale, in cui all'artista è permesso di agire su sé stesso, su parti di sé, continuamente dividendosi, come ogni uomo, ma lasciando poi che ogni suo «doppio» si realizzi pienamente, secondo natura, per quello che è.

La base affinché questo possa avvenire è l'esperienza concreta del soffrire subita dall'autore nel corso della sua esistenza: questa esperienza pare predisporre un terreno vuoto dove il sentimento spontaneo attecchisce assieme, però, alla consapevolezza della finzionalità personale delle forme che genera; il termine che Pirandello utilizza per indicare questa condizione e «speciale attività della riflessione» è quello di «ombra», contrastivamente con quello di «corpo» utilizzato, invece, per indicare il sentimento formalizzato. Coerentemente anche nel dettato teosofico la consapevolezza dell'illusorietà delle forme non risiede nei corpi formali dell'uomo, ma nella triade superiore, la quale, attraverso i processi karmici, conserva e matura una «memoria» («memory» o «wisdom») cosciente del dolore, appunto, provocato dai processi continui di auto-illusione perpetrati dall'uomo nelle sue manifestazioni. La triade superiore in questione, quindi i corpi immortali, dicono i teosofi, adombrano, «shadow», il «corpo», ossia il quaternario inferiore e personale. Sembra significativo, allora, che Pirandello usi lo stesso binomio semantico per indicare la stessa contrapposizione per la quale lo usa la teosofia. La consapevolezza adombrante dei teosofi è una forma di saggezza immortale acquisita per esperienza dalla triade eterna durante il corso delle sue incarnazioni fisiche ed essa consiste, in ultimo, quindi in una forma sovra-cerebrale di memoria, quella che i teosofi chiamano memoria karmica: per Pirandello, anche da questo punto di vista, il discorso sembra procedere in termini affini o assimilabili. L'umorista è prodotto dall'esperienza diretta della sofferenza, la quale prepara l'«animo» a fungere da «specchio» al sentimento originario: per entrambi i dettati, dunque, l'auto-consapevolezza delle finzionalità generate dall'io risiede, radicalmente, in una forma sottile di memoria. La memoria, quindi, in entrambi i casi, funziona da «specchio» e questo provoca una geminazione artistica la cui fenomenologia è totalmente diversa da quella che si è vista attiva nei processi di creazione ordinaria:

> La coscienza, insomma, non è una potenza creatrice; ma lo specchio interiore in cui il pensiero si rimira; si può dire anzi ch'essa sia il pensiero che vede sé stesso, assistendo a quello che esso fa spontaneamente. E, d'ordinario, nell'artista, nel momento della concezione, la riflessione si nasconde, resta, per così dire, invisibile: è, quasi, per l'artista una forma del sentimento. Man mano che l'opera si fa, essa la critica, non freddamente, come farebbe un giudice spassionato, analizzandola; ma d'un tratto, mercé l'impressione che ne riceve. Questo, ripeto, ordina-

> riamente. Nell'umorista, invece, la riflessione assume una parte più importante; non si nasconde, né resta invisibile; diventa anch'essa potenza creatrice. Perché la concezione, in ogni vero umorista, si sdoppia, assegna una parte al sentimento, una parte alla riflessione; e questa rimane, si, come uno specchio interiore; ma – per usare una imagine – è come uno specchio d'acqua diaccia, in cui la fiaccola del sentimento non si contenta di rimirarsi, ma si tuffa e si smorza […] L'umorismo è un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione; è come un'erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta. La riflessione diventa come un demonietto che smonta il congegno dell'immagine, del fantoccio messo su dal sentimento; lo smonta per veder come è fatto; scarica la molla, e tutto il congegno ne stride, convulso.[78]

Il modo in cui Pirandello inquadra la riflessione nella creazione ordinaria è conforme a quanto detto finora sulla finzionalità propria a ogni costruzione intellettuale: la riflessione è una «forma del sentimento», una esteriorizzazione formale di una autenticità interiore. Al contrario, nell'umorista, la riflessione è centrale, perché a essa pertiene un ruolo di creazione che, per autenticità, essenzialità non formale dunque, la equipara alla «fiaccola del sentimento»: il punto è cruciale, perché Pirandello sta affermando, in questo passo, che oltre al sentimento della vita (con cui tutti gli uomini nascono per il fatto stesso di essere uomini e che li determina in quanto tali) l'umorista ha qualcosa in più, che, seppur acquisito per via di esperienza costituisce, al pari del sentimento della vita, una parte essenziale del suo io «*ulteriore*». Qui per la prima volta Pirandello esplicita un tema che sarà centrale in tutta la costruzione teorica sull'umorismo, ossia che l'uomo può, involontariamente, maturare, creare, o forse solo scoprire, una parte essenziale del suo spirito e una parte che, per la prima volta, non ha una relazione di derivazione dal sentimento della vita. Questa potenza, essendo estranea al sentimento della vita, non agisce, come tutte le altre potenze che invece ne derivano (riflessione ordinaria compresa) organicamente rispetto a esso, ma in maniera totalmente autonoma, secondo un principio d'essere che non condivide con il sentimento della vita perché quest'ultimo non lo possiede. Se, pertanto, nell'umorista, «la concezione si sdoppia», non accade perché la riflessione agisce su di essa, ma perché sdoppiato è il terreno vuoto in cui il «germe» dell'opera cade, cresce e vive:

> ho sempre parlato di una speciale attività della riflessione. Questo apparirà chiaro quando si pensi che se, indubbiamente, una innata o ereditata malinconia, le tristi vicende, un'amara esperienza della vita, o anche un pessimismo o uno scetticismo acquisito con lo studio e con la considerazione su le sorti dell'umana

[78] Luigi Pirandello, *Un critico fantastico*, cit., pp. 616-617.

> esistenza, sul destino degli uomini, ecc. possono determinare quella particolar disposizione d'animo che si suol chiamare umoristica, questa disposizione poi, da sola, non basta a creare un'opera d'arte. Essa non è altro che il terreno preparato: l'opera d'arte è il germe che cadrà in questo terreno, e sorgerà, e si svilupperà nutrendosi dell'umore di esso, togliendo cioè da esso condizione e qualità. Ma la nascita e lo sviluppo di questa pianta debbono essere spontanei. Apposta il germe non cade se non nel terreno preparato a riceverlo, ove meglio cioè può germogliare.[79]

Il fatto che questa funzione dello spirito sia da intendersi come principiale alla stregua del sentimento e diversa da questa è detto chiaramente da Pirandello, quando propone l'azione di questo stato dell'essere sul sentimento come una azione altra rispetto a quella della fiaccola:

> Provatevi un po' a piangere per un dolor vero, davanti a uno specchio, guardandovi; se riuscirete a star fermi per un pezzetto a contemplarvi, vedrete la vostra espressione dolorosa irrigidirsi in una smorfia che vi farà ridere; e resterete allora in una condizione molto penosa che non vi consentirà più né di seguitare a piangere di cuore, né di ridere davvero.
> Ora, perché questo sdoppiamento avvenga, bisogna che l'artista abbia fatto un'esperienza amara della vita e degli uomini, un'esperienza che, se da un canto non permette più al sentimento ingenuo di metter le ali e di levarsi come un'allodola perché lanci un trillo nel sole, senza ch'essa la trattenga per la coda nell'atto di spiccare il volo.[80]

La funzione «specchio» citata da Pirandello in questo passo è la stessa identica funzione proiettiva in cui consistono motivo e causa di ogni creazione della scintilla prometeica; essa non è, pertanto, propria all'umorista in quanto umorista, ma all'umorista in quanto uomo: quello che rende «speciale» questa attività della riflessione nelle sedi in cui si manifesta umoristicamente è il fatto che essa «nasce» spontaneamente «dal fantasma, come l'ombra dal corpo». Parlando di Prometeo, Pirandello lo equiparava a un umorista nel momento in cui lo immaginava rendersi conto del fatto che Giove fosse una proiezione del suo corpo: lo stesso meccanismo di consapevolezza è quello che si attiva in questo particolare modo di proiezione umoristico, perché nel processo umoristico l'uomo si avvede che il riflesso della sua creazione non è altro che un prodotto del proprio corpo, formalizzatosi in un «fantasma», un'«illusione». Questa consapevolezza dell'umorista che,

[79] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 919.
[80] Luigi Pirandello, *Un critico fantastico*, cit., pp. 618-619.

inevitabilmente, ha il suo risvolto nella pratica artistica, resta però sempre una consapevolezza in cui la finzionalità dell'arte si inserisce tra le altre finzionalità che costellano continuamente la vita dell'uomo, almeno fino a quando egli non spegne la «candela» che regge tra le mani.

La ragione radicale, pertanto, del processo umoristico non è nella fenomenologia del suo sviluppo creativo, ma nella visione chiara dell'essenza ultima dell'ombra al di là della sua apparenza d'immagine. Chiaramente questa potenza creatrice che s'insinua nella creazione e ne fa parte, converte, letteralmente, la direzione delle immagini: proseguendo con la metafora pirandelliana si può affermare che la riflessione evidenzia la natura umbratile di queste immagini, ritrovandone la radice ai piedi del corpo del sentimento, nella natura individuale di questo. L'evidenza causale, e quindi personale, dovuta al meccanismo umoristico pare ricondurre nuovamente il discorso alla fenomenologia della «forma-pensiero» e quindi del karma, inquadrati dall'umorista nella loro vera natura.

Il ritrovamento della ragione causativa, dovuto quindi solo ad auto-consapevolezza, innesca un sentimento opposto a quello prometeico, che è inconsapevole di sé, un sentimento appunto di disillusa consapevolezza, il «sentimento del contrario»: alcuna immagine, di nessuna sorta, gemina per Pirandello da altro che non sia un sentimento; per l'umorista il sentimento generatore è questo del contrario, il quale, essendo frutto della consapevolezza sull'attività riflessiva, invariabilmente non dimentica il sentimento ingenuo a cui si oppone, ma produce, al contrario appunto, una iper-coscienza cosciente di entrambi i moti spirituali. Questo, dal punto di vista artistico, significa che «le immagini cioè, anziché associate per similazione o per contiguità», come avviene nella creazione artistica ordinaria «si presentano in contrasto: ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate».[81] Nell'opera d'arte inconsapevole tutto s'organa intorno al sentimento generatore in maniera coerente, secondo lo schilleriano principio d'armonia, «qui, invece, per la riflessione inserta nel germe del sentimento, come un vischio maligno, si sveglian le idee e le immagini in contrasto»: «è la condizione, è la qualità che prende il germe, cadendo nel terreno che abbiamo più su descritto: gli s'inserisce il vischio della riflessione; e la pianta sorge e si veste d'un verde estraneo e pur con essa connaturato».[82] Le immagini in contrasto sono chiaramente una metafora del capovolgimento proprio all'ombra; sono invero una continuazione del tentativo di spiegare, iconicamente, la fenomenologia di un fatto artistico in cui le «immagini in contrasto» sono le cause dei sentimenti formalizzati:

[81] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 918.
[82] Ivi, p. 920.

> Tutte le finzioni dell'anima, tutte le creazioni del sentimento vedremo esser materia dell'umorismo, vedremo cioè la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d'ogni immagine, d'ogni fantasma messo su dal sentimento; smontarlo per veder com'è fatto; scaricarne la molla, e tutto il congegno striderne, convulso. Può darsi che questo faccia talvolta con quella *simpatica indulgenza* di cui parlan coloro che vedono soltanto un umorismo bonario. Ma non c'è da fidarsene, perché se la disposizione umoristica ha talvolta questo di particolare, cioè questa indulgenza, questo compatimento o anche questa pietà, bisogna pensare che esse son frutto della riflessione che si è esercitata sul sentimento opposto; sono un sentimento del contrario nato dalla riflessione su quei casi, su quei sentimenti, su quegli uomini, che provocano nello stesso tempo lo sdegno, il dispetto, l'irrisione dell'umorista, il quale è tanto sincero in questo dispetto, in questa irrisione, in questo sdegno, quanto in quell'indulgenza, in quel compatimento, in quella pietà.[83]

Pirandello continua specificando quindi che «questa riflessione s'insinua acuta e sottile da per tutto e tutto scompone: ogni immagine del sentimento, ogni finzione ideale, ogni apparenza della realtà, ogni illusione», proprio per rinvenirne la causa, riposta sempre in

> considerazioni di calcolo, nelle quali la moralità è quasi sempre sacrificata. L'umorista va più addentro, e ride senza sdegnarsi scoprendo come, anche ingenuamente, con la massima buona fede, per opera d'una finzione spontanea, noi siamo indotti a interpretar come vero riguardo, come vero sentimento morale, in sé, ciò che non è altro, in realtà, se non riguardo o sentimento di convenienza, cioè di calcolo.[84]

Più generalmente l'origine di «queste varie simulazioni» che «l'umorista coglie subito» è la «lotta per la vita», ovvero sia, ancora, sopravvivenza, tentativo di fuga dalla morte ed esaltazione della prima finzione corporale, vista come «fuori di noi», non riflessa, invece che «riflessa» e dentro di noi. Tutto l'apparato di scomposizione così provocato dall'umorismo, dato che la riflessione e le immagini nate dal sentimento del contrario «dividono lo spirito», è un processo, ancora una volta, tutto interiore al flusso, un processo quindi nuovamente soggettivo: si ritorna, pertanto, circolarmente sul concetto romantico più volte ripreso di verità e quindi alla domanda su quanto sia vera, relativamente alle altre «ordinarie» formulazioni artistiche, l'arte umoristica. Dal punto di vista della coincidenza dei termini di

[83] Ivi, p. 923.
[84] Ivi, p. 932.

verità e spontaneità indubbiamente l'arte umoristica possiede, in quanto arte, lo stesso grado di verità posseduto da tutte le altre operazioni artistiche riuscite, ma da un punto di vista, invece, essenziale e metafisico, essa si propone consequenzialmente più vera di ogni altro tipo di arte, cioè più vicina alla verità della vita universale e dei suoi processi manifestativi cosmogonici e antropici. L'umorismo, infatti, è sempre arte e riflessione sull'arte, in senso però macrocosmico, cioè manifestazione e «critica» di essa,[85] visione non giudicante,[86] ma descrivente l'attività creativa dell'uomo, quindi la qualità che lo rende tale distinguendolo teosoficamente da tutti gli altri esseri.

Sempre osservando l'estetica umoristica attraverso il pervasivo criterio della verità in opposizione a quello dell'illusione, risulta evidente che anche il prodotto dell'estetica umoristica ha un grado di verità maggiore rispetto al prodotto di una qualsiasi altra estetica: quando, infatti, l'umorista divide sé stesso rintracciando le cause del suo essere e del suo non essere, nonché dell'essere e non essere dei suoi personaggi, tende poi comunque a una riorganizzazione compiuta delle «immagini in contrasto», quindi apparentemente inconciliabili. Già l'esistenza di per sé di un'opera compiuta sta a testimoniare la riuscita dell'operazione che l'animo «irrequieto» dell'umorista compie sulle sue immagini per ricucirle in coerenza senza sacrificarne la natura contrastiva; ma la riuscita dell'*opus magnum*, in termini di manifestazione di verità universale, sembra stare nel fatto che, a differenza delle opere che idealizzano semplificando l'oggetto della poiesi, l'opera umoristica crea un mondo che «come la natura» è «senz'ordine, almeno apparente», quindi un'opera

[85] Qui per critica si intenda solo lo sguardo sul sé rivolto auto-consapevolmente e produttore di auto-coscienza, quindi, macrocosmicamente, visione generante e generazione visualizzante.

[86] «L'umorista coglie subito queste varie simulazioni per la lotta della vita; si diverte a smascherarle: non se n'indigna: – è così!», Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 934. L'atto del giudizio riporterebbe, in linea con la teoresi estetica, la coscienza su un piano categoriale, giudicato falso ontologicamente. Su un piano di riflessione sovrapponibile a quello qui adottato, nonostante la figuralità del vuoto abbia qui un senso opposto, interviene, attivando la categoria del grottesco, Roberto Salsano, *Pirandello. Scrittura e alterità*, Cesati, Firenze, 2005, p. 81, dove si legge «la limpida transitività dell'immagine verso un profilo naturale, e insieme la sua svolta metarappresentativa verso un senso che trascende la lettera, contraddistinguono la figura che per Pirandello illustra il grottesco: un mandorlo fiorito illusoriamente, del quale non si può veramente ridere, perché non ci si può fermare ai dati apparenti. Il sentimento del contrario è fondamentale per quella svolta. Per esso si passa dal riso a uno stupore amaramente giocondo. Ciò che aggiunge qualcosa alla formulazione dell'umorismo, senza per altro modificarne, gli elementi costitutivi e i rapporti funzionali, è la stringatezza oggettiva di un'allegoria calata nella differenza del doppio attraverso un gioco ironico di simmetrie parodistiche, nel passaggio di una icasticità visionaria all'astrazione dello schematismo duale. Direi che il sentimento, senza perdere la sua maieutica conoscitiva, sembra più schiacciato sull'evidenza immaginifica, ma che l'immagine, a sua volta, sia più schiacciata sul vuoto che ad essa è sotteso tra apparenza e realtà, o almeno sembra che quel vuoto pervada ambiguamente la referenzialità della figura».

che accogliendo i particolari «minuti» facenti parte della vita e spesso esaltandoli a causa centrale di gesti, fatti, parole significativi, è più prossima all'essenza e all'apparenza della manifestazione universale di quanto non lo sia qualsiasi altra opera. Così fondando un'estetica e un'etica del relativismo entico, Pirandello giunge a formulare, proprio partendo da concetti esclusivamente artistici, un'idea di uomo la cui struttura è forse perfettamente riassunta da queste sue parole, nelle quali tutto il discorso umoristico, che vede l'uomo preda di cause corporali e finite, viene capovolto, ancora una volta:

> Fortuna che è proprio della riflessione umoristica il provocare il sentimento del contrario; il quale, in questo caso, dice: «Ma è poi veramente così piccolo l'uomo, come il telescopio rivoltato ce lo fa vedere? Se egli può intendere e concepire l'infinita sua piccolezza, vuol dire ch'egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'universo. E come si può dir piccolo dunque l'uomo?»[87]

Sulla scorta della riflessione pascaliana, che permette a Pirandello di chiudere il discorso sul relativismo entico delle finzioni formalizzate, si apre il paradosso in cui come dapprincipio si cela la natura intimamente divina dell'essere umano, o meglio di una parte di esso.

2.4. *Il karma, la morte simbolica, la* Erlebnis *dell'io: l'esperienza diretta della iniziazione*

L'umorismo è quindi un'«esperienza» biograficamente «vissuta», capace di tradurre la coscienza autoriale su un piano dell'essere ignoto ai molti e in cui la «verità» non è un dato intellettuale, ma una conoscenza indubitabile. Attraverso l'esperienza umoristica la distinzione forma-contenuto si palesa illusoria: ogni ente si risemantizza, o è passibile di farsi ri-semantizzare, come simbolo (e un sintomo) dell'infinito, di un «Essere» oltre-sensorio. Di conseguenza, anche l'indagine dell'umorista sulla personalità (sua, dei suoi personaggi, come di tutti gli uomini) è una opera di ridefinizione del vero e del falso, condotta a partire dalla conoscenza esperita del vero; quando un gesto, una parola, o più generalmente una «persona», si riflettono nello «spirito» dell'umorista, si consapevolizzano, diventano coscienti della propria natura illusoria: la dissonanza fra la loro forma e il loro contenuto si palesa come la «perversione», hartmanniana, che associa in maniera improbabile una causa a un effetto.

[87] Luigi Pirandello, *L'umorismo*, cit., p. 944.

L'operazione che ne deriva, dal punto di vista della prassi compositiva ed estetica, è l'ingerenza della voce autoriale nella narrazione o, se non della voce, della funzione specchio propria all'io dell'autore: l'autore, come una coscienza superegoica, narrando, mette l'ente di fronte a sé stesso e gli dona consapevolezza della sua falsità o verità relativa. Ma dato che quest'ente è una «forma-pensiero», quindi una parte dell'io autoriale, esso, riflettendosi nell'autore, ne assume la coscienza e si consapevolizza sul suo statuto di personaggio. Una *Erlebnis* diventa la sovrapposizione completa dei due poli del binomio essenziale di vita e arte. Se, infatti, i sentimenti generatori dell'arte umoristica sono il «sentimento della vita» e il «sentimento del contrario», il personaggio, durante la narrazione, si rende conto di essere una «finzione» personale, così come il suo autore, narrando, si accorge di essere il prodotto di una illusoria limitazione dell'io. Come per il personaggio, così per l'autore, è l'esplicitazione spontanea ed esteriorizzazione del sé a farsi latrice di coscienza ultraterrena. Ne deriva, per entrambi, una consapevolezza tragicomica: alla coscienza dell'infinità del proprio sé, si affianca quella della tormentosa, ma ontologica, necessità di una forma. Per l'autore simbolicamente morto, l'arte, come la vita, è l'emanazione corretta, non pervertita, del sé e il meccanismo gnoseologico attraverso cui l'io vede sé stesso in quanto flusso immortale; la storia del personaggio è, *mutatis mutandis*, quello che l'arte e la vita sono per il suo autore. Tutta la prima produzione pirandelliana pare lasciarsi leggere come questo tentativo del personaggio di vedere sé stesso e, quindi, dell'autore di vedersi nel suo personaggio: la narrazione, fin nei suoi presupposti teorici non è, pertanto, arte più o meno di quanto non sia vita, tant'è che la sovrapposizione dei due poli si presenta come motivo cardinale sia dell'immaginario artistico che dell'immagine-mondo di Pirandello.

Per comprendere le dinamiche di questi avvicendamenti, essendo essi una ripercussione narrativa di quell'«esperienza amara della vita» occorre, quindi, rintracciarne il decorso e le fasi nelle tracce della biografia autoriale, cercando di ispessire e identificare la natura di una reale morte simbolica propria all'autore, per poi comprendere come essa si verifica nel personaggio, in special modo prendendo le mosse da quelle che potrebbero chiamarsi, come fa Pirandello per Cantoni, novelle critiche – essendo esse per loro natura a metà strada tra la riflessione critica e la concreta prassi narrativa.[88] Il fatto che Pirandello insista continuamente sulla connotazione esistenziale delle esperienze che portano alla maturazione dell'umorismo, deve necessariamente lasciar indurre che le tracce più evidenti di questa maturazione siano da rintracciarsi nelle lettere, manifesto biografico per eccellenza: di fatto, leggendo le missive pirandelliane ai familiari (le uniche che permettono di tracciare un percorso lungo nel tempo) ci si accorge che l'esperienza vissuta da cui

[88] Cfr. a questo proposito Roberto Salsano, *Pirandello. Scrittura e alterità*, cit., pp. 155-170.

gemina la tendenza umoristica è una connotazione propria al percorso esperienziale dell'autore. Si ha, invero, l'impressione che, Pirandello, proprio partendo da un sentimento geminale, confuso all'inizio, con caratteristiche simili a quelle che dirà proprie del sentimento nei saggi, giunga realmente e intimamente alle consapevolezze poi riviste ed estese in chiave estetica e che, pertanto, non è immediato dire quanto il concetto di umorismo come *Erlebnis* sia da intendersi nella forma di un tramando romantico e quanto, al contrario, il romanticismo abbia solo fornito forma estetica a una esperienza percepita come tale dall'autore.[89] La vicenda è interessante perché il riscontro epistolare delle affermazioni esistenziali dei saggi dona loro un aspetto biografico significativo e la possibilità concreta di seguirne la genesi, prima che esse giungano a una formulazione coerente se non definitiva.[90]

Nelle lettere giovanili, l'«esperienza amara della vita» si qualifica quasi come una costante del dettato pirandelliano, avvertita con pungente nettezza dall'autore diciottenne o di poco più adulto: la «sofferenza» del giovane Pirandello è una sofferenza confusa che non ha, invero, ancora trovato la sua formalizzazione definitiva e la sua ultima fisionomia nel racconto di Pirandello a sé stesso, ma è anche una sofferenza che reca in sé evidentemente i germi dell'esperienza annichilente che porterà alle impostazioni esistenziali dell'umorismo. Negli anni che vanno dal 1886 al 1889 e che comprendono, pertanto, il periodo palermitano e il primo periodo romano, il dolore pirandelliano si associa già a una smania nichilista che produce la progressiva perdita delle «illusioni», fino all'«ultima» dell'amore per la cugina: in una lettera alla madre, datata al 17 gennaio 1886 (spedita quindi da Palermo all'età di diciotto anni), Pirandello già si dice «solo, ma in compagnia delle poche illusioni che mi rimangono»,[91] lasciando indurre l'acerba presenza intima di un lavorio mentale teso a spogliare di verità quanto altrimenti si crede vero. La prima conseguenza intima di questo lavorio è la «noja», che Pirandello denota come l'intrinseca incapacità delle cose di far presa su di lui e di spingerlo in questa o quest'altra direzione, quasi tutto sia uguale a tutto; nelle prime lettere

[89] Un possibile travaso interessante, da questo punto di vista, nella genesi del concetto pirandelliano di umorismo potrebbe essere ascritto all'associazione romantica dei due termini di letteratura e critica, ovvero – citando Schlegel – al concetto di «poesia trascendentale»: già Schlegel, infatti, prescriveva per le operazioni poietiche una sorta di «sdoppiamento», attraverso il quale la poesia possa rispecchiarsi in sé stessa e riflettere sui propri procedimenti. Cfr. Paolo D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, cit., pp. 163-168. Sulla strutturale mobilità di concetti tra epistolario, saggistica e opera artistica cfr. *Pirandello. Vita e arte nelle lettere, Atti del 55° Convegno internazionale di studi pirandelliani,* a cura di Stefano Milioto, Lussografica, Caltanissetta, 2018.

[90] Sull'epistolario giovanile come una sorta di romanzo di formazione, cfr. Monica Venturini, *Pirandello lettore di Carducci: maestro «a suo modo»*, in *"Tutto il lume della spera nostra". Studi per Marco Ariani*, a cura di Giuseppe Crimi e Luca Marcozzi, Salerno, Roma, 2018, pp. 489-502.

[91] Luigi Pirandello, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, a cura di Elio Providenti, Bulzoni, Roma, 1993, p. 91.

è questo il sentimento dominante, ancora confuso e non ben delineato, né in senso estetico né tantomeno esistenziale, ma velato dalla «tristizia» di scoprire al fondo vana ogni cosa «attorno»:

> Sappiatelo dunque una volta, io sono annojato di questo vivere smisuratamente monotono, senza momenti e varietà, di questo mondo che mi si agita dinnanzi senza ideali e senza sentimenti veri, di questi uomini morti che soffocati dal loro colletto inamidato, alto quattro o cinque dita, non sentono altro in testa che un edificio lucido e pelato, lungo uno o due palmi, e che chiamano cappello alla moda. Ho dunque deciso per far buon sangue e vivermi tutto racchiuso nel mio mondo, che è ben diverso, di chiudermi in un convento.[92]

A questa altezza dell'esperienza, Pirandello non ha ancora messo in dubbio – come farà poi nell'*Umorismo* – il valore delle cose in quanto cose, in quanto forme e ha, al contrario, interiorizzato la distinzione tutta romantica tra un prima e un dopo, contemporaneo, caratterizzato dall'assenza di «ideali» e «sentimenti veri», chiaramente sinonimi di una autenticità che il giovane autore non riscontra nella sua epoca: il riferimento al «colletto inamidato» e al cappello a cilindro mostra la dicotomia, presumibilmente di matrice leopardiana, tra un «vivere» emozionalmente attivo e un «vivere», invece, in maschera, dove il sentimentale e l'ideale sono sacrificati all'utile economico o alla ipocrisia borghese. La chiusa della lettera con l'intenzione di ritirarsi a vita monastica – cosa che poi effettivamente in parte Pirandello realizza – è l'evidenza di un impolitico rifugiarsi in sé, che se da una parte è dettato da sfiducia, dall'altra, però, è mosso dalla fede nell'esistenza di qualcos'altro rintracciabile «nel mio mondo»: quando Pirandello scrive questa lettera ha appena diciotto anni, ma vi sono già marcate le due sponde tra cui si agita, e poi si definirà, la dimensione del vivere umoristico, ovvero sia la finzionalità propria al mondo sociale e il movimento inverso che dal fuori sociale sposta gli occhi al centro di sé. È significativo che a questa altezza della riflessione la finzionalità sia un fattore epocale e non cosmico e che, con un movimento che ricorda quello del cannocchiale rovesciato, Pirandello possa spostare sé stesso indietro nel tempo, quasi in una mitica età dell'oro a recuperare quella dimensione antica del vivere, qui icasticamente rappresentata dal «convento». Il conflitto è un conflitto ancora acerbo che non ha trovato una soluzione chiara e appagante, neppure dal punto di vista di una definizione teorica; quando, infatti, sempre nel giro degli stessi mesi in cui scrive quella prima lettera, egli ritorna sulla sensazione di «noja», tende a descriverla quasi come una reazione emotiva a una sensazione di generale inappagamento rispetto alle condizioni della vita presente: «la noja

[92] Ivi, p. 116.

è una mia vecchia amica, e mi sta sempre a fianco, anche quando io rido o fo lo spensierato: io la lascio andare in buona pace, la mia vecchia amica, che tesse tele di ragno continuamente».[93]

L'inappagamento totalizzante cui Pirandello va incontro (e che diventa pervasivo al punto da fargli affermare, durante la composizione e in chiusura di una lettera: «Mi annoja, mi annoja, mi annoja lo scrivere. Butto la penna che zoppica e mi sporca le mani»)[94] si specifica, invero, come assenza di emozioni forti e di una loro epocale, quindi relativa, irraggiungibilità e prende la forma, pertanto, un confuso desiderio di fuga, in cui, tuttavia, si lasciano già presentire tensioni, modulazioni e aperture astoriche proprie di una riflessione orientata al metafisico. Sono da leggere in questo senso due lettere in cui ritorna lo sconforto del giovane Pirandello, carico di un tono già in parte diverso che sposta l'asse della noia contingente verso il silenzio esistenziale, pur vissuto ancora non con rassegnata e straniante consapevolezza, ma con dolore; la prima di queste lettere consiste nel racconto ai familiari di «due veglie» funebri per la «morte dello zio Carlo Gonzales»:[95]

> Non so dirti quale strana impressione m'abbiano destato le due veglie. Il vederlo steso là, freddo, stecchito, con gli occhi velati dalla morte, con le labbra atteggiate ad un sorriso, come di noncuranza, mi mette un nero sconforto della vita, e da questo sconforto nasce in cuor mio una indifferenza gelida come è quella testa di morto, e sento ch'io divento brutto ne' pensieri e nei sentimenti. […] Di fuori, il vento gemeva anch'esso, e contro le vetrate urtava a scosse la pioggia, come furia di lagrime. Io, di tanto in tanto, mi alzavo per smoccolare i quattro ceri ardenti, presso il letto del morto ravvolto in lungo lenzuolo, e di tanto in tanto scoprendone il capo, pensavo che forse tra breve da quella testa nascerà un fungo e da quel cuore uno spineto.[96]

Nel caso particolare della lettera in questione, il «nero sconforto della vita» è la conseguenza emozionale di una contingenza, ma è percepito da Pirandello esteso a tal punto da diventare un malessere generale che non ha la dimensione particolaristica del lutto familiare (peraltro di una persona poco intima con l'autore), ma quella di una esperienza iconica, significativa per il suo valore umano e in parte trascendentale: la visione della «morte», o meglio di quel morto, genera lo «sconforto», a sua volta causa di una «indifferenza gelida» matrice di una identificazione tra il defunto e l'autore, già presente in germe nelle prime parole della lettera. Il «sorriso, come di non curanza» che Pirandello attribuisce al defunto è assieme causa ed effetto (difficile

[93] Ivi, p. 99.
[94] Ivi, p. 120.
[95] Ivi, p. 95.
[96] *Ibidem*.

dire fino a che punto l'uno o l'altro) di una sovrapposizione tra l'immagine dell'io autoriale e quella del cadavere, sovrapposizione che, pur concretandosi in una forma di dolore, è già, invero, sconforto, ovvero disillusione, ovvero ancora, come si diceva, indifferenza. Questa disposizione atarassica è la stessa che Pirandello descriverà nell'*Umorismo*, quando traccerà le caratteristiche del «vuoto strano», tanto accostabile alla «strana impressione» della lettera di cui egli *non sa dire* alla sorella: qui, come nel saggio, la disposizione è associata all'evento funebre, percepito e descritto nella lettera come evento singolare con sfumature generalizzanti, nell'*Umorismo*, invece, come evento generale con sfumature singolari e individuali. Per quanto si tratti solo della percezione di un diciottenne, le corrispondenze tra i due dettati appaiono così significative da lasciar indurre, con una certa speranza d'esattezza, che i meccanismi umoristici siano da reperire nell'esperienza già giovanile dell'autore, cosa che fa impostare in maniera diversa e pregna di significato la mille volte ripresa dizione pirandelliana sull'umorismo frutto di una «esperienza amara della vita» capace di generare un «sentimento» («sento» dice il testo della lettera) «nero»: «divento brutto ne' pensieri e nei sentimenti». Non è, invero, solo il riferimento alla stranezza dell'impressione ricevuta dalla vista del morto, o solo l'associazione dell'indifferenza alla morte, che conforta l'ipotesi di questa genesi intima e lontana della disposizione umoristica: l'aspetto forse più sorprendente è la presenza, sul viso del defunto, di un «sorriso» quasi di superiore distanza che, accostato così com'è alla tangibilità dell'evento funebre, ricorda da vicino l'idea pirandelliana dell'uomo morto alla vita, «forestiero» da essa, che ride da una faccia e umoristicamente piange dall'altra. L'associazione tra il riso e la morte appare concretamente non come una elaborazione solo mentale, estetica, dell'autore, ma come un'esperienza diretta la cui proiezione assurge a semantemi di natura esistenziale: risiede qui il secondo aspetto di grande significatività posseduto dalla lettera, essendo in essa rintracciabili non soltanto i significati cardine dell'operazione umoristica, ma anche la fenomenologia della generazione di una prassi simbolizzante che costella tutte le posizioni estetiche di Pirandello e che, quindi, non è da intendersi come trovata poetica, ma come assolutizzazione estetica di vicende esperite direttamente. L'immagine del morto diventa simbolo di una proiezione del sé al punto che è difficile dire se il sorriso funebre sia realmente da attribuirsi al defunto o se sia da intendersi, piuttosto, come un aspetto della riflessione pirandelliana, ove riflessione qui è già da intendersi nella sua doppia funzione di attività intellettuale e proiettiva insieme. Ne deriva che, fenomenologicamente, e a questo punto anche biograficamente, l'atteggiamento primario e primariamente geminale dell'umorismo, ovvero la confusione tra dentro e fuori, è da reperire anch'esso nella disposizione particolare della mente dell'autore e nel suo modo di percepire il mondo interno ed esterno.

Un ultimo punto, essenziale, dà significanza estetica alla lettera inviata a Lina: con un passaggio repentino e quasi illogico la figura della morte si lega, per accostamento, alla natura: l'accostamento è chiaramente simbolizzante, letterario in

senso stretto, perché la natura tormentata fuori dalla stanza si fa specchio della condizione esistenziale dell'autore che percepisce la morte e, allo stesso tempo – in linea con la struttura del discorso – con il morto, che è poi in qualche modo lo stesso Pirandello: stupisce, conoscendo il dettato successivo dei saggi, che la natura non sia associata all'io e alla morte solo come riflesso esterno di una realtà interiore, ma che l'io morto venga raffigurato nell'atto della fusione con la natura nella chiusa della descrizione: «pensavo che forse tra breve da quella testa nascerà un fungo e da quel cuore uno spineto» scrive Pirandello, annunciando il motivo ritornante della morte distruttrice del formale e della forma e latrice di una fusionalità auto-evolventesi con il naturale di cui si diceva all'inizio, generativo della forma vera, o per meglio dire spontanea.

La lettera dà la fisionomia del dolore pirandelliano e lo ricollega al dato biografico ed estetico insieme, cominciando a palesare la mancanza di una netta distinzione tra esperienza artistica dell'io ed esperienza biografica di esso, poi compiutamente espressa nei saggi; tuttavia la veglia resta una contingenza annunziatrice a quest'altezza dell'evoluzione interiore dell'autore, forse forte al punto da far emergere tendenze profonde, ma comunque ancora non tanto maturate da rendersi esteticamente e organicamente attive: l'aggettivo strano usato nella lettera ha qui piuttosto il significato di inusuale, inconsueto, non di straniante, come sarà poi nel saggio.

Trascorsa l'esperienza del funebre, nelle lettere Pirandello ritorna al tentativo di definizione e al conflitto interiore con cui gli si agita dentro una percezione del dolore non ancora chiara e assolutamente non compiuta, ma che già si palesa come vicenda intellettuale o prodotta intellettualmente:

> Papà mio, quella tua domanda chiara e semplicissima, piantata lì, in capo alla carta, se bene fatta per ischerzo, mi ha colpito sul serio. E mi spiegherò: tu osservi con ragione: – "non potresti ingojare il dolce e l'amaro?"
> L'amaro per ora l'ingoj tu, e questo è certo – ma io, credilo, miele non ne ingojo di sicuro. È una diversa gradazione di amaro, il primo secondo la borsa, il secondo l'anima.
> Più si studia, più si sa e più si soffre; perché il sapere svela il vero, e il vero è così brutto, che poco più è il dolore. Non è argomentazione di vana sentimentalità: è sentimento naturale. Però tu, a questo punto, mi potresti osservare: – "e se tu soffri studiando, e tu non studiare". Ecco dove sta il nocciolo. Io non so o posso fare altro. Cretino veramente non sono, ma sarebbe gran ventura per me se lo fossi…
> Vorrei anch'io ingojare il tuo amaro, ma, vedi, le mie nuvole nessuno le vuol comprare… Ed io resto a mani vuote e resterei certo a pancia *idem*, se non venisse anche per me la manna, che in questo caso son le tue mesate.[97]

[97] Ivi, p. 121.

Con una dizione di spiccata derivazione leopardiana, anche lessicalmente, Pirandello inizia qui a ricondurre la sofferenza alla semantica delle cose scoperte, trovate, per via di studio, con una focalizzazione sulla retorica dell'impegno che costella pressocché tutte le lettere al padre e sulla quale ci sarebbe da soffermarsi. Tuttavia, sulla linea del discorso che qui si seguita a portare avanti, più degno di nota è l'aspetto di stringente necessità interiore con cui l'autore si dice obbligato a studiare: «ecco dove sta il nocciolo», sapere e non poter fare altrimenti, espressione su cui campeggia, nuovamente, l'idea di un dolore di natura intellettuale. La lettera al padre, in accordo con le altre del 1886, è testimonianza chiara dell'ambiguità profonda che contraddistingue il patimento pirandelliano giovanile, perché se da una parte Pirandello evidenzia la natura filosofica della sofferenza, dall'altra però avanza con una certa sicurezza l'esistenza di un'altra causa nell'espressione «le mie nuvole nessuno le vuol comprare»: è causa economica questa, certo, ma soprattutto è accusa di misconoscimento sociale. Questa funzione ritorna altre volte nelle lettere familiari ed è quasi una costante degli anni 1886-1887, ma riconduce almeno parzialmente il discorso sulla sofferenza al «male dei tempi», alla contingenza di una realtà sociale che non riconosce il valore del «vero» che lo studio scopre: si ritorna, pertanto, alla questione già anticipata, contraddittoria, su cui campeggia l'idea di un passato irrecuperabile in cui la felicità era ancora possibile anche per chi si dedicava all'arte. Non si tratta di una convinzione, quanto piuttosto di un sospetto o meglio di una possibilità per Pirandello, ma egli per primo non è consapevole e non distingue in sé il peso che hanno una idea e l'idea contraria, motivo per cui esse si accostano, apparentemente quasi completandosi, in realtà essendo testimonianza auto-narrata di due tendenze invero opposte e che, come tali, si configureranno nella produzione saggistica. Il 13 febbraio del 1886, Pirandello spedisce alla sorella Annetta un'altra lettera, significativamente intestata in «Città dei morti», ma spedita da Palermo. Il luogo fa riferimento quindi allo stato d'animo dello scrivente che, sovente, con la sorella si svela con meno remore e difese:

> a me – tu lo sai – è negato il conforto dolcissimo del pianto, e un sentimento di dolore non trovando la via delle lagrime raggela il mio cuore e l'anima mia si fa nera; la neve che dal calore del sole non è sciolta, non trovando il corso del fiume, si condensa sui monti, e il cielo dell'inverno è sempre fosco. […] Di questi giorni, lascia ch'io te lo confidi, mi trovo di brutto animo, tanti foschi pensieri mi turbano la serena pace dell'arte, mi strappano da' libri e mi trasportano, strapazzando il mio ideale, nel fantastico regno delle loro stranezze… Io mi trovo nella più nojosa lotta con me stesso: ora tutto che mi circonda mi sembra risibilmente piccolo, ora maestosamente immenso, in modo che un duplice sentimento mi molesta. Ed ora penso: a che tormentarsi senza riposo, per vivere quanto più è possibile in avvenire, se nessun bene apporta a noi la fama e il rispetto degli uomini, che poi del resto altro non sono che inutili vermi striscianti su questo po-

> vero globetto di fango? Sento che immensa è l'anima mia, sento ch'io sarei disposto a far grandi cose, se non avessi questo nero sentimento della vita, onde son presso che convinto che io sia uno *spostato*, che questo non sia il tempo mio. Ma farò – lo vedrai – la satira del mondo![98]

L'importanza della lettera ai fini di questo discorso risulta già a una rapida lettura, toccando essa pressocché tutti i punti essenziali della poetica pirandelliana, espressi però sotto la tutela dell'affermazione cautelativa e limitante «di questi giorni», la quale, circoscrivendo il tempo del dolore e della follia, li conclude in esperienza (auspicabilmente) passeggera.

Tutto il dettato è una continua e atroce contraddizione, ma si apre e si espande in una condizione animica che Pirandello descrive con estrema nettezza d'immagini e a cui non dà la connotazione di una vicenda transitoria, ma di uno stato perlomeno duraturo dell'«animo»: l'espressione iniziale «a me – tu lo sai – è negato il conforto dolcissimo del pianto» rimanda a una condizione esistenziale che, per essere conosciuta dalla sorella e per l'uso di un presente continuativo, è presentata come la normalità dell'esperienza dello scrittore e questo, invero, non sorprende chi ne conosce la dizione saggistica. Quella descritta è a tutti gli effetti la condizione interiore dell'umorista, ancora in germe, forse abbozzata, ma già carica di una chiarissima connotazione.

Il «sentimento di dolore», che significativamente Pirandello chiama «nero sentimento della vita», con una fraseologia ben nota, «non trovando la via delle lacrime, raggela il mio cuore», scrive, il che equivale a dire che questo sentimento, denotato come incipitario, causale (sulla stessa impostazione che sarà propria dell'umorismo) non trova una esteriorizzazione, ma resta dato interno, funzione geminante il «nero» dell'anima, ma anche il raggelarsi del cuore: il lessico pirandelliano richiama, molti anni prima, lo «specchio d'acqua diaccia» derivato all'umorista proprio dal sentimento amaro della vita e corredante quella funzione qui detta «nera», poi chiamata «buja», in cui si «riflette» il sentimento della vita ordinario. La metafora successiva conforta questa prima associazione, proprio perché attraverso l'immagine della neve, si riprende e rafforza l'idea dell'acqua ghiacciata, anche qui corredata dalla esplicitazione della sua facoltà riflettente, «il cielo dell'inverno è sempre fosco», e dal correlato semantico per cui il sentimento non fluisce in maniera normale, «non trovando il corso del fiume», ma spontaneamente si condensa e si solidifica. Se da una parte è pressocché sorprendente trovare in questa sede una formulazione così precisa dello stato d'animo dell'umorista, ancora più sorprendente è che questo stato d'animo venga indirettamente presentato come determinante e incipitario, oltre che, di conseguenza, stabilmente presente e attivo nella percezione di sé e del mondo,

[98] Ivi, p. 103.

perché ciò dimostra che Pirandello, all'età di appena diciotto anni, sta maturando con coerenza l'esperienza maggiormente determinante di tutta la sua impalcatura teorica, ovvero sia l'esistenza sorgiva di un sentimento della vita e di un, in qualche modo contrapposto, nero sentimento della vita. Il dettato successivo della lettera dimostra che questa realtà esperita da Pirandello è già sorgiva, nel senso che attiva e genera quelle dinamiche di contraddizione che poi sostanziano l'umorismo anche come prassi artistica e non solo come intellettuale modalità di visione di sé e del mondo. I «foschi pensieri» di cui il giovane Pirandello parla poco dopo sono l'altra faccia, quella condivisibile, della riflessione umoristica, tant'è che «turbano la serena pace dell'arte», o quello che fino ad ora si è connotato come sentimento della vita spontaneamente creante immagini artistiche sintoniche, al punto che, «*strapazzando* il *suo* ideale», «trasportano» l'autore «nel regno delle loro stranezze»: la capacità deformante dell'attività riflessiva, espressa con lo stesso lessico quasi materico dei saggi, opera su una formazione naturale, che è appunto quella dell'ideale, spostando l'io autoriale in uno spazio di contraddizione, come specifica l'affermazione di trovarsi «nella più nojosa lotta con me stesso». Questa lotta interna si svolge secondo i parametri della lotta appunto del sentimento con il sentimento del contrario, qui acerbamente avvertita come un disaccordo doloroso, più che con la calma consapevolezza dell'autore maturo: il «duplice sentimento», infatti, «molesta», scrive Pirandello, con una tecnica avvicinabile a quella del cannocchiale rovesciato, per cui il «risibilmente piccolo» diventa «maestosamente immenso» e viceversa. Il processo di continua riflessione, in base all'attività del quale la lettera anticipa il riuso pascaliano presente nell'*Umorismo*, risolve in contraddizione non pacifica il conflitto tra un'infelicità contingente e un'infelicità dovuta, invece, alla consapevolezza della nullità dell'essere umano, quindi un'infelicità di proporzioni essenziali. Ridicolo, infatti, appare a Pirandello persino il tormento dello spirito che cerca «insaziabilmente il vero», quando la ricerca non conduca alla «fama» e all'immortalità letteraria, a beni quindi umani e che, per essere tali, «altro non sono che», di converso, prodotti e futilità di «inutili vermi striscianti su questo povero globetto di fango». La dissociazione umoristica delle immagini, che porta a conclusioni metafisiche ed esistenziali, si produce qui immediatamente dopo la descrizione dello stato di amara consapevolezza sulla tristezza della propria anima e ne risulta, quindi, un prodotto; un prodotto che si presenta quale funzione relativa e relativizzante del pensiero, al pari, invero, di ogni prodotto umoristico. Qui lo slancio intellettuale della contraddizione è così elevato che Pirandello sembra anticipare addirittura le conclusioni di un certo Paolo Post o del noto astronomo di *Pallottoline*, per non dire ancora, come si è detto, degli stilemi propriamente umoristici i quali, oltre a direzionare la dizione saggistica, introducono il racconto del noto bibliotecario copernicano. Ma è proprio di fatto l'immagine di Copernico che, con quella di Pascal, aleggia sulla pagina della lettera alla sorella, permettendo a Pirandello, dopo un'esasperazione del dolore intimo, di dirsi «che è immensa l'anima mia» e che «farò – lo vedrai – la satira del mondo».

Per quanto il giovane autore si dimostri convinto della sua capacità e sviluppi una dichiarazione di natura estetica sul genere della sua arte (che, conoscendo gli sviluppi futuri, può di fatto lasciare sbalorditi per la sua esattezza), il «nero sentimento della vita» è detto comunque e visto da Pirandello come un ostacolo alla realizzazione artistica: dal punto di vista della geminazione delle immagini questo sentimento – poi programmatico – opera già come programmaticamente opererà, ma dal punto di vista invece della teoresi che lo sostiene esso non è stato di fatto ancora collocato nel sistema e integrato come elemento generatore. La questione è significativa: essa rende evidente che il «nero sentimento della vita», produttore dell'umorismo, non nasce come funzione di una teoria dell'arte, ma al contrario viene inizialmente percepito come ostacolante e solo in un secondo momento viene riletto quale «potenza creatrice» – come Pirandello dirà della riflessione. Sempre nell'*Umorismo* l'autore affermerà che la visione dell'oltre non si supera se non a costo di «morire o d'impazzire», espressione che fa il paio con quella contenuta nella lettera per cui il giovane dichiara «son presso che convinto che io sia uno *spostato*» proprio a causa del sentimento doloroso che lo abita: l'associazione, nel corpo del testo, tra un luogo di morte da cui si scrive, il meccanismo di contraddizioni relativizzanti, il «duplice sentimento» e quest'ultima asserzione sulla propria follia fornisce un quadro completo di tutte le derivazioni e diramazioni dell'arte umoristica, in cui la follia è già posta come sinonimo di stranezza e in qualche modo di estraneità rispetto alle consuete forme del vivere civile e dell'intendere comune anche sulle questioni relative all'arte e al fare arte. Questa forma di estraneità, in disaccordo con quanto affermato poco sopra, si specifica nel sospetto che «questo non sia il tempo mio», quindi viene ancora una volta, e almeno in parte, rimandata alla qualità dei tempi presenti, più che a una crasi tra sé e il mondo: questa ultima precisazione, che sembra non rispettare i parametri del discorso, dà il segno di quanto, nonostante tutti gli elementi propri alle riflessione umoristica siano presenti nella lettera, poi di fatto essi non abbiano ancora trovato una sistemazione organica che, tenendoli coerentemente legati l'uno all'altro, produca un discorso solido. L'enunciazione pirandelliana sulla estraneità del sé è però presto modulata nel suo aspetto più intimo, che è quello del dolore e in particolare del dolore intellettuale, provocato dalla disamina del reale sotto le lenti della scoperta del vero: in altre due lettere, successive a questa prima inviata alla sorella, l'autore afferma che «non mi resta che il malanno delle nuvole, ma questo poi me lo piango io solo, che me lo son tirato a dosso»[99] e ancora «quel che io penso, quel che io sento, perché soffro, perché mi dolgo, io non vorrei che altri capissero e intendessero. Non voglio conforti. Se, mettiamo, un imbecille cade in un abisso, è inutile che voi dall'alto gli parliate lusingandolo a bene sperare.

[99] Ivi, p. 128.

Da laggiù non si scappa, non c'è Cristi! Però chi vi è caduto, vi resti, massime se per colpa sua».[100]

I commenti pirandelliani al suo dolore aggiungono una sfumatura particolare al racconto, che coincide di fatto con la consapevolezza della soggettività di questo e quindi con l'isolamento che procura: se pure le cause del dolore, sembra dire Pirandello, sono da reperirsi nei «tempi mali», ciò non implica che esse siano condivisibili, al contrario la percezione del malessere epocale allontana ancora di più chi lo percepisce dal vivere sociale ordinariamente riconosciuto. In questi passaggi la percezione diretta della sofferenza diventa, anzi, più ancora monito nei confronti di sé stessi all'autoisolamento, così come in qualche maniera già avveniva quando l'autore vantava una chiusura conventuale per sé e per il suo lavoro. Quello che, invece, diventa via via più netto e percepibile, nel dettato epistolare e con il passare del tempo, è la stanchezza con cui il giovane inizia a vivere questa sofferenza intima, la quale progressivamente collabora a delegittimare le poche illusioni che, all'inizio, parevano essere sopravvissute al lavorio mentale. È da leggersi in questo senso la famosissima lettera alla sorella Lina del 31 ottobre 1886, di pochi giorni successiva alle dichiarazioni appena riportate:

> La meditazione è l'abisso nero, popolato di foschi fantasmi, custodito dallo sconforto disperato. Un raggio di luce non vi penetra mai, e il desiderio di averlo ti sprofonda sempre più nelle tenebre dense… È una sete inestinguibile, un furore ostinato; ma il nero t'abbevera, la immensità silenziosa t'agghiaccia. Noi siamo come i poveri ragni, che per vivere han bisogno d'intessersi in un cantuccio la loro tela sottile, noi siamo come le povere lumache che per vivere han bisogno di portare a dosso il loro guscio fragile, o come i poveri molluschi che vogliono tutti la loro conchiglia in fondo al mare. Siamo ragni, lumache e molluschi di una razza più nobile – passi pure – non vorremo una ragnatela, un guscio, una conchiglia – passi pure – ma un piccolo mondo sì, e per vivere in esso e per vivere di esso. Un ideale, un sentimento, un'abitudine, una occupazione – ecco il piccolo mondo, ecco il guscio di questo lumacone, o uomo – come lo chiamano. Senza questo è impossibile la vita.[101]

Con un passaggio che sembra a tutta prima repentino, ma che è in realtà si è visto lungamente preparato, qui il concetto di illusione si estende al punto da diventare il tassello principale di un discorso non su questa o quell'epoca storica, ma di un discorso sull'esistenza umana *tout court*: «un ideale, un sentimento, un'abitudine, una occupazione», qui non sono riferimenti diretti, termini connotanti con

[100] Ivi, p. 147.
[101] Ivi, p. 148.

un significato esatto, ma elenco metonimico che già indica la totalità della vicenda emotiva, mentale, esperienziale umana, l'ontologia della forma. Queste formazioni sono enunciate come necessarie alla vita e spontanee, un prodotto dell'animalità umana, come esplicitamente dichiara il paragone appunto con il regno animale e come sarà poi ampiamente specificato all'interno dei saggi. La riconduzione della sfera del mentale e dell'emozionale alla dimensione più bassa dell'uomo è qui, come sarà poi, il nodo concettuale che delegittima l'assolutezza delle costruzioni umane e le impalca come un prodotto relativo o relativizzabile, vale a dire avente cause diverse da quelle che ordinariamente gli si attribuiscono: senza ombra di dubbio qui non è ancora possibile accampare la prossimità con il dettato schilleriano; forse possibile, ma comunque improbabile, è avanzare quella con Hartmann, tuttavia nella lettera sono reperibili con facilità tutti gli schemi che nei saggi danno vita al concetto di «finzione vissuta», già qui carica delle connotazioni corporali che permettono la *liaison* con la teosofia delle «forme-pensiero». Il «piccolo mondo» è già detto da Pirandello come quella costruzione individuale e relativa, esplicitata e resa possibile dall'io del singolo affinché non si arresti la vita, che «senza questo è impossibile»; quest'ultima precisazione ricollega il dettato epistolare del giovane autore alla necessità della forma, all'idea quindi che il flusso della «vita» debba concludersi per esistere: la tensione metafisica non è palese, ma si lascia comunque subodorare nell'aspetto di una tensione e di una ricerca, con cui la lettera, invero, si apre. L'«abisso nero», le «tenebre dense», l'«immensità silenziosa» annunciano, ancora una volta, la dimensione dell'oltre e il vuoto e il buio con cui essa sarà connotata in maniera definitiva; tuttavia, l'esperienza orrorifica pirandelliana qui non è neppur minimamente accesa dalla luce del sentimento ed è, al contrario, una percezione totale che non presenta alcuna via di fuga: la semantica della luce, che pure costituisce un altro palinsesto importante delle definizione umoristica, è significativamente presente, ma in senso privativo e negativo; rappresenta un dispositivo del discorso e delle immagini che lo popolano, ma come un'assenza che lo struttura: la sete, scrive Pirandello, di quella luce motiva e agita la ricerca, ricerca che tuttavia sprofonda l'essere sempre di più nella desolazione della mancanza. Ci si trova in qualche modo, qui, a uno stadio metaforicamente precedente il ritrovamento dell'io, o meglio della consapevolezza di esso, perché Pirandello esperisce la nascita dei «fantasmi» – che attribuirà poi proprio alla presenza della luce – ma non si accorge ancora che è la luce a produrli.

A questa altezza del tramando epistolare si ha contezza del fatto che quando Pirandello parlerà effettivamente di esperienza del buio lo farà riferendosi a sé stesso:

> Quando tu riesci a non aver più un ideale, perché osservando la vita ti sembra un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai, quando tu non hai più un sentimento, perché sei riuscito a non stimare, a non curare più gli uomini e le cose, e ti manca perciò l'abitudine, che non trovi, e l'occupazione, che sdegni;

> quando tu, in una parola, vivrai senza la vita, penserai senza un pensiero, sentirai senza cuore – allora tu non saprai che fare: sarai un viandante senza casa, un uccello senza nido.
> Io sono così. La grandezza, la fama, la gloria, non stimolano più l'anima mia. Vale forse logorarsi il cervello e lo spirito, per essere rammentato e apprezzato dagli uomini? Sciocchezze! Soffrire i tormenti dell'arte, dare il sangue delle vene, il sogno delle notti, la pace della vita – per avere in ricompensa il plauso e la lode dei vermi? Sciocchezze! Io scrivo e studio per dimenticar me stesso, per distormi dalla disperazione. Brucerò tutto prima di morire.[102]

Il dettato della lettera è fin troppo noto da una parte e troppo chiaro dall'altra per ritornarci in termini parafrastici, tuttavia resta comunque degna di nota la reperibilità della causa e della connotazione che nell'*Umorismo* non sarà espressa e andrà rintracciata ancora nel sottotesto del discorso, la reperibilità della connotazione esatta del buio umoristico e dell'esperienza di morte personale in vita: è qui l'assenza di una presa diretta di contatto con la realtà delle cose a diventare foriera dell'estraneità esistenziale che non è già più solo socialmente determinata, ma dichiarata estraneità «dalla vita» in generale. La condizione perdurante di stallo in cui si sente senza sentire, si vede senza vedere, risulta come una prima formulazione dell'effetto duraturo che ha la visione dell'oltre su chi lo percepisce e connota l'impossibilità di ritornare, dopo l'esperienza traumatica, a un rapporto diretto e attivo con la forma. Tutte le connotazioni estetiche, tratte dal romanticismo (in particolare dal binomio romantico di forma e contenuto) restano implicite nella lettera del testo: è difficile dire se questo accada perché non sono state ancora espressamente formulate e definite nella mente dell'autore o se perché la sede non ne permette una esplicitazione chiara e preferenzialmente si indirizza verso un altro tipo di comunicazione; tuttavia, dal punto di vista di questo discorso, l'occorrenza è pregna di significato perché, elaborando e spiegando una situazione che è solo personale ed emotiva senza connotazioni estetiche, riconduce nuovamente l'esperienza nodale dell'umorismo a una vicenda intimamente vissuta. E, di fatto, Pirandello, evidentemente di fronte a una osservazione della sorella, sottolinea l'autenticità del suo dolore non intellettuale: «Lina, perdonami questa sfuriata. Volli solo mostrarti che la mia infelicità non vive, come tu dici, nella mia fantasia» e continua «in certi momenti di abbandono parlo come un insensato e sento un impetuoso desiderio di non vivere – ma poi tutto finisce, nel mio cervello si fa un vuoto nero, orribile, raccapricciante, come il misterioso fondo del mare popolato di mostruosi pensieri che guizzano, passando minacciosi».[103]

[102] *Ibidem*.
[103] *Ibidem*.

L'espressione «in certi momenti» è la stessa con cui principia la spiegazione dello stato di visione dell'oltre e di morte simbolica nell'*Umorismo* dove, come qui anche accade, si fa palese la connotazione funebre dell'evento e, ancora una volta, lo strascico di disillusione che lascia perdurare all'interno dello spirito, di fatto invadendolo totalmente; i «pensieri strani, quasi lampi di follia» che nel saggio avanzavano nunzi di una dimensione «*ulteriore*» sono qui enunciati per la prima volta nella loro forza straniante e dirompente, forza che non è già più la stranezza vaga delle prime lettere, ma una continuante sensazione di essere e abitare altrove, in una realtà dominata dalla follia.

La lettera alla sorella dà il via a una serie di scambi che si connotano pienamente come scambi umoristici, nel senso che la dimensione artistica e propriamente creativa, da questo momento in poi, diventa la nota predominante: nelle lettere successive, infatti, Pirandello si presenta già e a pieno titolo come l'autore dell'umorismo, progressivamente appianando, e allo stesso tempo mantenendo vive, le contraddizioni. La vicenda trascritta nella lettera assurge, pertanto, a valore di un fatto interiore vissuto con la stessa forza accentrante con cui si presenterà all'interno dei saggi e già piegato e risemantizzato nell'ottica estetica della creazione; così come la diretta visione dell'oltre si lasciava poieticamente rileggere come il gesto discriminante dell'io che attinge al vero, allo stesso modo la lettera si denuncia in qualche modo come l'approdo della ricerca ratificata negli scambi epistolari precedenti e condotta attraverso lo strumento dello studio. Una volta raggiunto l'approdo alla buia dimensione «*ulteriore*» dell'essere, nell'esperienza personale dell'autore, i pensieri e i sentimenti iniziano ad organarsi in un sistema che si regge da solo per la sua forza dialettica e per il valore personale e sentito delle verità che dichiara. Prima di procedere in questa direzione è bene chiosare, tuttavia, che (si voglia certamente anche per la sede delle dichiarazioni) l'oltre è riferito qui all'io scrivente ed esclusivamente a esso, senza diventare quel «noi», quell'esperienza umana generalmente tangibile, che sarà invece nella dizione saggistica e che costituirà il supporto esperienziale della vicenda umoristica *tout court* – non si compie qui ancora insomma la traslazione del discorso sul piano dell'estetica esistenziale.

L'esperienza del dolore, che Pirandello continua a descrivere nel corso di tutto lo scambio epistolare con i membri della sua famiglia, fa da sfondo all'acquisizione progressiva del sistema e si rivela, pertanto, continuativamente presente, «come un fatto costante della mia vita».[104] Lo studio, in particolare, foriero di quella sofferenza e causa prima della deflagrazione interna di tutte le illusioni,

[104] Ivi, p. 164: «Siamo sempre da capo; dopo un momento di gioja un giorno di patimenti, dopo un giorno allegro un mese di tristizia, dopo un anno lieto dieci di noja e di dolore. È un fatto costante nella mia vita. Siamo sempre da capo», specifica l'autore.

viene presentato da un certo punto in poi come mezzo per obliare il patimento, tradendo la sua prima vocazione:

> Gli studi continuano a farmisi sempre più gravi, e di questi giorni ho trovato tanto da fare, ch'io credo in avvenire mi resterà pochissimo tempo per produrre le cosucce mie. Comunque sia, io non mi sgomento, provo anzi una strana voluttà in naufragare negli studi più aspri e complessi, tanto per dimenticarmi e sottrarmi all'incubo pesante di certe riflessioni, che spesso mi tormentano la vita, lasciandomi in una indecisione penosa, orribile, che mi rende bujo l'avvenire e triste il presente.[105]

Non è un atteggiamento incongruo quello di Pirandello, ma funzionale al processo di organamento di cui si diceva; anche lo studio si lascia via via equiparare a tutte le altre funzioni del vivere, e quindi a tutte le altre illusioni, come sarà di fatto detto nei saggi del 1908: «sorella mia, sto sano, ma triste sopra ogni dire. Non so lamentarmene però; poiché io stesso sono stato il ladro della mia pace; ho distrutto tutte le illusioni – e non mi resta che la realtà, la quale è una vecchia brutta bene. Vorrei una cosa sola: morir presto, con la giovinezza mia!»[106] Il punto da cui prendevano le mosse le lettere era non di totale assenza delle illusioni, ma di resistenza di alcune di esse, pur già considerate nella loro natura di fatti finzionali. La situazione emotiva in cui si colloca tutta la seconda parte della riflessione di Pirandello è di totale vuoto interiore, ancora una volta associato se non alla morte al desiderio di essa: una *liaison* costante è posta tra il perdere il desiderio, il morire o l'essere addirittura morto. La situazione peggiora nel momento in cui si spegne, tragicamente, la passione per la cugina, la quale viene recepita, nel suo accendersi e quindi nel suo svanire, come l'ultima grande e possibile, nonché necessaria, illusione, quella dell'amore: «sperai tempo a dietro che un affetto sentito più da vicino avesse avuto potenza di legarmi alla vita e di salvarmi» scrive Pirandello «ora che l'anima mia scende innanzi tempo la desolata china degli sconforti neri, senza limite, ed io resto completamente abbandonato da tutte quelle illusioni, che sole possono tenerci in vita».[107]

Il concetto di amore, in tutte le lettere, è una costante che non può essere affrontata e discussa in questa sede, ma è comunque da rilevare che esso sembra presentarsi all'autore come una alternativa alla morte per disillusione e perdita degli ideali («Ho bisogno soltanto e sempre dell'amore degli altri per compensare il disamore che di giorno in giorno si fa strada nel mio cuore contro me stesso»).[108]

[105] Ivi, p. 169.
[106] Ivi, p. 259.
[107] Ivi, p. 266.
[108] Ivi, p. 221.

La fine della passione amorosa per la cugina, la prima di tre grandi passioni amorose, viene riletta da Pirandello, a questa altezza della sua esperienza biografica, come l'ultimo grande ostacolo al lasciarsi definitivamente sfinire dallo «sconforto».

Di fatto Pirandello entra in una condizione di stasi esistenziale in cui, perpetrando l'incapacità di un abbandono naturale ai sentimenti («da un pezzo non so più piangere, ed è maggior tormento»),[109] si dice vivere inerzialmente: «io non posso sentirmi né meglio, né peggio, anzi non posso sentire assolutamente di me – appartengo cioè al numero degli oggetti insensibili»,[110] oppure «io vorrei starmi, finché vivo, in silenzio, come una pietra. L'amarezza grande che ho nel cuore mi attossica in sul nascere le parole, prima ancora che io le scriva; né posso fare che ciò non avvenga, così son preso dal mio dolore […] Io ho la morte nel cuore. L'ultima illusione che mi restava è caduta: l'amore».[111] E ancora:

> non mi vien più fatto di spogliarmi un giorno solo questo nero abito della malinconia, che tutto m'investe lo spirito (morale infermità incurabile e contagiosa) e io con amorosa cura amo meglio consumar dentro in silenzio me e i miei danni […] tra i libri e la meditazione io mi trovo di aver perduto il vero scopo della vita, e però ogni atto e ogni parola mi pare in vano. Ho perduto ogni idealità necessaria per vivere, e anche l'amore, dopo l'orrenda malattia (ultima mia sciagura!) della povera cugina nostra, non ha più un inganno che mi persuada a seguirlo.[112]

Il dolore acerbo, pungente delle prime lettere, dopo il percorso che porta alla spoliazione dalle illusioni, ultima gradualmente la sua fisionomia conformandosi a quello che diventerà nella formulazione umoristica, ovvero sia quello «specchio d'acqua diaccia», reso con l'immagine della «neve» all'inizio della narrazione emotivo-sentimentale del sé, ma stavolta realmente connaturato alla dimensione dell'essere nell'atto della creazione-confessione: «l'amarezza grande che ho nel cuore mi attossica in sul nascere le parole, prima ancora che io le scriva».

Se questa è la funzione sdoppiante dell'anima dell'umorista e, quindi, la concreta messa in evidenza di quello che Pirandello intende quando parla di «esperienza amara della vita», il correlato geminale, appunto artistico, dovrebbe emergere in questo momento; in linea, infatti, con i futuri discorsi estetici, l'arte non subisce la sorte delle altre illusioni, pur in parte presentandosi come tale, al contrario sembra trarre nutrimento da questo silenzio di pietra in cui giace l'animo dell'artista. In una lettera da Roma, inviata ad Annetta, il 5 gennaio 1888, Pirandello scrive: «io vivo per la gioja di veder nascere la vita dalle mie pagine, togliendola dal mio

[109] Ivi, p. 218.
[110] Ivi, p. 300.
[111] Ivi, p. 323.
[112] Ivi, p. 326.

corpo, dal mio sangue, dalla mia carne, dal mio cervello. È un lavoro assurdo di distruzione per creare».[113]

Dopo un periodo di stallo, l'attività autodistruttiva trova la sua funzione d'essere, funzione d'essere che è tutta assolta in termini artistici: si tratta, come si è visto, di un «lavoro» di dissezione iniziato almeno due anni prima, via via proseguito con sempre più alacre e spontanea attenzione, ma giunto ora alla rivelazione della sua potenza, che è già «potenza creatrice». Qui la riflessione è la riflessione umoristica, perché è la base di quella attività di proiezione del sé che si definirà attraverso il concetto di «forma-pensiero», quindi di privazione e traduzione della propria vita nella vita delle forme, effettuata attraverso la coscienza di un terzo sguardo, superiore a quello del mondo entico e distante da esso:

> Non ho tristezze io; ma rido, ma rido che è un'allegrezza a vedere. Egli è, che ho avveduta la Terra, in cui tutti siamo, piccoli e grandi uomini da un punto un po' troppo alto, e mi è paruta, la salvi chi può!, un limone… A quell'altezza si ride, come matti. Diciamo proprio sul serio? Facciamo sul serio? Oh come tutto è sciocchezza! e come è sciocchezza il dire che tutto è sciocchezza! Nulla si sa, nulla si impara, ma parole – per una parola si vive o si muore, si soffre o si gode. Tutto quello che si fa, son cose che si dicono… Come non ridere in sentire frasi come queste? Io voglio ma non posso; io posso, ma non devo – Volere, potere, dovere; parole, parole, parole. È una disgrazia, giungere a questa conclusione, e pensare così – ma si pensa pur troppo! Beato chi sa arrestarsi a metà strada, e prima che venga vecchiezza sposa l'illusione, e sa custodirla con amore.[114]

Contraddizione e stallo si sovrappongono in un'unica semantica, in cui la centralità della parola è la centralità stessa dell'atto creativo, consapevole o inconsapevole, e relativo e relativizzante. Da una altezza spirituale in cui nulla fa più presa sull'animo perché tutto viene inquadrato per quello che effettivamente è, la geminazione artistica, umoristica, è già data come alternativa più plausibile, perché lavoro conscio e volontario sul germe stesso dell'illusione, ovvero la parola. In queste pagine la prospettiva finora personale si è già fatta prospettiva cosmica e l'io è già diventato quel noi di cui si dirà nel saggio, compreso della sua estraneità all'intero consorzio degli uomini e della sua estrema vicinanza ad essi come conoscitore delle dinamiche della poiesi. Il riso, che fa il paio con la gioia della citazione precedente, è già, dal punto di vista biografico e personale, una riuscita da una *impasse* dolorifica, che, pur non contraddicendo o mettendo in dubbio la sofferenza, la sublima in chiave sistemica, in qualche modo come finale amorale

[113] Ivi, p. 247.
[114] Ivi, p. 232.

di una storia, non scritta, ma vissuta, oppure, più precisamente, scritta perché vissuta e viceversa.

Fuorché sempre più radi momenti, è questa la lettura esistenziale su cui Pirandello si sintonizza, permettendo, da questo momento in poi, quasi sempre, all'inversione umoristica di giocare sul lato poietico della sofferenza, tant'è che quanto prima veniva vissuto con nera angoscia, ora, tra la fine del 1888 e il 1889, diventa funzione dell'arte e occasione di essa: «è inutile, la presente umanità è divenuta così birbona, che non vuol lasciarsi più annoiare dai letterati… Ed io me ne fabbricherò, se Dio vuole, una affatto ideale, e mi sentirò orgoglioso di dirmi il suo poeta per eccellenza. Tragica, oggi eh!, la mia lettera… ma fa ridere, come per altro tutte le tragedie».[115] E ancora: «per altro di questi tempi così pieni di miseria per l'arte drammatica, non è da meravigliare, se una lettera affatto *comica* abbia prodotto in voi *tragici* effetti. Sarà una stranezza, ma similmente, nel caso opposto, io penso che una tragedia rappresentata al dì d'oggi mi farebbe ridere».[116] La consapevolezza così acquisita attiva in Pirandello quelle dinamiche note di soggettivazione oggettivante che permettono la poiesi effettiva e sfaldano il confine tra illusione artistica e mondo reale che porterà alla sintetizzazione della vita in arte e dell'arte in vita, maturando l'atteggiamento simbolico-mitico nei confronti della realtà e della verità. Per quanto possa apparire sorprendente anche questo atteggiamento ha il suo riscontro biografico, si presenta come «esperienza vissuta» e apre le fila alla schiera di lettere che dimostreranno la totale assimilazione dell'io pirandelliano all'arte:

> Ogni piccola cosa che mi dà nell'occhio, sia pure insignificante, ha forza di trarre a sé e tener legato a lei il mio spirito: io la guardo ma senza più vederla, pur non di meno non so distrarmene; – che vita io viva in quei momenti, non lo so. So che mi avvengono bene spesso. Ahimè, Annetta mia, io m'era pur fatti dei piacevoli inganni… ed ora, anche ora, benché li tenga affatto per vani, pure non so rinunziare ad essi… Son nato *poeta*, seguirò la mia natura. Non potrei fare altrimenti. So peraltro che ciò mi costerà inevitabilmente la vita – ma che posso farci? la natura ha imperiose necessità, alle quali è follia pensar di sottrarsi. Una grande malinconia m'investe l'anima. Non scrivo e non scriverò più – ma che per questo? soffrirò sempre l'istesso.[117]

Dalla permanenza di Pirandello a Bonn fino al suo ritorno a Roma, compreso, l'arte già umoristica si è stabilita come fattore centralizzante dell'esperienza

[115] Ivi, p. 309.
[116] Ivi, p. 288.
[117] Ivi, p. 320.

biografica, assumendo il suo valore definitivo di mezzo e fine interpretativo e fondatore dell'esistenza.

L'ultimo tassello che ancora mancava, in termini definitori, consisteva nella radicale prossimità di arte e natura, esteriore e interiore: questa viene esplicitata, nel testo appena citato, con chiarezza, ma è in realtà tesa, in sottotraccia, fin dall'inizio dell'esperienza traumatica di visione dell'oltre. Natura e arte, invero, procedono sintonicamente durante tutto il corso dell'evoluzione e affermazione delle semantiche della poiesi, prima di arrivare alla fusione accennata nell'ultima lettera.

Lungo tutto il tracciato delle lettere familiari, la natura è l'unico elemento del reale a non incorrere nella scomposizione che sarà poi umoristica e l'unica che mantenga lo statuto di cosa in cui credere e poter credere, che non sia quindi una illusione: sarà questa la base esperienziale che nella teorizzazione artistica darà alla natura e all'elemento naturale lo stato di modello e la fisionomia di una creazione che possa dirsi al tempo stesso vera e reale. Essa viene presentata con gli stessi stilemi che poi avrà nei saggi, acquistando però anche la connotazione di uno spazio di liberazione in cui l'io oppresso dai processi di smontaggio della falsità trova il riposo di qualcosa avvertito come vero senza mediazione mentale. Già nel 1886, da Palermo, Pirandello scrive:

> L'anima mia – non crediate che faccia dell'orgoglio – non lo farei con voi – sarà forse troppo grande, ed ha il difetto di commuoversi con la natura. Un raggio di sole basta a rimettere l'equilibrio. Oh sì… io mi confondo in quel raggio adamantino di luce forte, a fronte alta, e chiudo gli occhi, e un'onda di pace largamente fluisce per le mie vene e torno a sentirmi forte, giovane nel pensiero e nel sentimento.[118]

Le sensazioni sono quelle che vivificano tutta la poesia di *Pasqua di Gea*, in cui Pirandello salderà l'associazione tra vita naturale e creazione poetica, ma risalgono al periodo del «vuoto nero» da cui è partita la riflessione sulle lettere. La prossimità alla natura è vista in maniera contrastiva rispetto alle dinamiche interiori e mentali del periodo, ma esse, come si diceva, non hanno ancora una funzione poetica e si lasciano leggere solo ancora come tormento preparatore alla formulazione definitiva dell'arte:

> Non mai come ora ho sentito il pungente bisogno delle aperte e verdi solitudini, in cui la vita immensa trionfa tranquillamente, e gli alberi e gli uomini crescono forti, sotto l'immediata protezione della Natura. Oh la pace dei campi! Oh il

[118] Ivi, p. 150.

> quieto vivere, scevro di vane aspirazioni, di sogni inattuabili, di desiderii quanto più superbi, tanto più tormentosi! Qui, dove io affogo, è il mondo piccino, dove il fittizio predomina e strozza il naturale, dove tutto è legge, costume, uso, menzogna e ipocrisia, il mondo della canaglia onesta e dei galantuomini ladri. Io andrei con una scure in mano a rovinare quest'ultime rovine d'un'età gloriosa, che il tempo e gli uomini oltraggiano con la viltà d'oggi, che lungamente avrà un dimani: andrei a rovinarle, perché mi fanno più male in vederle ancora in piedi, che non mi facciano meraviglia e stupore.[119]

Quest'ultimo stralcio di lettera è spedito da Roma e risale appena al 1887: in essa si manifestano i contrasti canonici del romanticismo schilleriano, in cui la natura e la prossimità dell'uomo a essa si lasciano leggere come aspetti di un vivere antico o, se non antico, conservatosi nel presente con una fisionomia antimoderna; secondo gli stessi stilemi il naturale è associato alla vita, l'artificiale alla morte, il naturale al vero e l'artificiale al falso. La creazione degli antichi, sulle stesse basi teoriche, è creazione in accordo con la natura e romanticamente l'associazione ha già pertanto quel valore estetico che, *mutatis mutandis*, le attribuiranno i saggi: «io ho furori incendiari, e smanie nihiliste, e rabbie devastatrici», scrive pochi giorni dopo Pirandello e continua «vorrei atterrar queste mura cittadine, arnesi di viltà, e quante case e quante chiese aduna la città, in cui eternamente s'agita quest'eterna commedia di mediocri passioni e di insulse vanità. E tanto per vedere un po' di piano, allegro, aperto, rivestito d'erba nuova».[120] Degno di nota, tuttavia, è che pur su un palinsesto teorico romantico, il sentimento della natura si pone già come potenza distruttrice della «commedia» umana, cosa che in germe anticipa l'idea, poi centrale, che attraverso una creazione «spontanea» e «naturale» si possa umoristicamente devastare, compatendola, la sceneggiata di finzione messa in atto dal vivere sociale contemporaneo.

Nelle ultime lettere spedite da Palermo, Pirandello già si mostrava come in preda alla desolazione nera dovuta al crollo di tutte le illusioni, tra le quali, ambiguamente, trovava posto anche l'arte, ma in una prospettiva diversa rispetto a quella delle altre finzioni umane, già prossima a quella definitiva. Durante il periodo di studio a Bonn, l'autore rafforza la sua visione dell'arte come una stringente necessità personale che egli non può che seguire nonostante lo condanni inesorabilmente a un isolamento sociale simile a quello che già prima aveva descritto con il nome di follia; questa convinzione descritta nelle lettere bonnesi (convinzione che stavolta non è più messa in dubbio, ma riconosciuta invece come ineluttabile) si scontra al più con le esigenze esterne del mondo contemporaneo: dopo l'esperienza dell'oltre

[119] Ivi, p. 231.
[120] Ivi, p. 270.

l'arte ha conquistato il posto che le spetta al sommo di tutte le illusioni, come l'unica illusione che Pirandello riconosca confacente alla sua natura e, quindi, unica illusione vera; ora l'autore si dice completamente identificato con essa, a essa sola dedito sopra ogni altra cosa. «Sto tutto il santo giorno in casa, ad accudire i miei lavori»,[121] scrive, e i lavori a cui si riferisce sono, almeno nella prima parte del soggiorno tedesco, artistici: «sia mille volte benedetta quest'ultima illusione che mi rimane, l'Arte, Annetta mia! Solo pensando a Lei mi sento vivo, e son lieto di consacrare a Lei la momentanea fiamma d'ogni mio risorgimento».[122] Per quanto l'arte sia connotata al pari di altre, di tutte le altre, come una illusione, essa impera nel giovane Pirandello come unica fonte di vita, amata per sé stessa e non per quello che può dare, sia fama o immortalità: secondo il lessico dei saggi successivi, essa si è assestata nella sua posizione di unica illusione autentica, vale a dire come la sola illusione in cui non subentrano fattori esterni, fini allogeni che la deviino dalla sua vera natura. L'impostazione pirandelliana è già quella che vede l'arte come una di quelle illusioni che *sono come esse si vogliono*, in cui la forma coincide con il desiderio intimo che le anima, con il contenuto. Il contenuto qui è la tensione artistica stessa, che si desidera per sé stessa in Pirandello, ed è infatti enunciata con la lettera maiuscola e personificata: essa viene descritta come una figura con suoi desiderii e volontà a cui l'autore è costretto a ubbidire. Nell'osservanza, quindi, quasi devozionale di Pirandello, è presente in germe già la distinzione tra vero e falso imperante nella dizione saggistica:

> io soggiaccio crudelmente a lunghe crisi di tormentoso sconforto, e do alle fiamme il frutto, che altri loda, e io dispregio, dell'opera mia. Io scrivo per naturale necessità, per bisogno organico – perché non potrei farne a meno. Scrivendo non faccio che soddisfare a questo bisogno, e non ho altro scopo. La vanità non ci entra che per piccolissima parte, ad opera finita; ed è sempre lei quella che mi fa commettere la sciocchezza di pubblicare ciò che io solo sono in grado di sentire, perché è viva parte di me, è me stesso, la mia vita non vissuta, ma trasfusa in un fantasma che mi sostituisce in un mondo ideale.[123]

Seppur nell'ambito relativo di una discussione sull'arte, Pirandello enuncia una identificazione tra sé e il lavoro dell'artista, identificazione nella quale opera discriminante il concetto di verità soggettiva: vero è solo quello che io sento come tale. La riconduzione alla sfera del soggetto come mezzo di discernimento tra il vero e il falso si basa sull'idea che la verità coincide con un moto spontaneo del

[121] Luigi Pirandello, *Lettere da Bonn 1889-1891*, a cura di Elio Providenti, Bulzoni, Roma, 1984, p. 36.
[122] Ivi, p. 103.
[123] Ivi, p. 101.

proprio essere e solo se questo è perseguito dalla volontà soggettiva nella sua purezza e per nessun altro scopo a lui estraneo. L'impostazione dell'arte come «naturale necessità», «bisogno organico», permette fin da subito di inquadrare la prassi artistica sugli stessi binari ermeneutici in cui Pirandello lasciava leggere l'opera della natura, la quale proprio perché è identica a sé stessa, non artificiale, non subisce la stessa sorte delle altre illusioni umane. Il passaggio enuncia la coincidenza tra opera naturale e opera artistica su cui si basa tutto il valore veritativo del discorso che porta Pirandello saggista a riconoscere all'arte un grado di essenzialità non riconosciuto ad altro.

Vale la pena, per concludere, leggere per esteso un altro monumento tratto dallo scambio epistolare, stavolta indirizzato al padre, il quale rappresenta per Pirandello l'emblema di quel modo di vivere borghese che egli riconosce troppo esiguo per i suoi ideali:[124]

> non so come possiate dire, che vorreste avere delle ali per volare fin qui a vedermi mascherato da dottore, quando siete costà, al Caos, discosti da ogni pratica di gente. Vi giuro che se io fossi al posto vostro, anche nutrendo il grande amore che sentite per me, non avrei di simili desideri, anzi non avrei più un desiderio al mondo. E non vi paia strano. Al giorno d'oggi io non aspiro di meglio che di potermi ritirare in un luogo quieto, a vita solitaria, coi miei libri e i miei pensieri. Sì, miei Cari, ne ho già di troppo, di questa vuota e insulsa commedia del mondo esteriore, di questa continua successione di stupide apparenze.
>
> Se io avessi tanto da soddisfare ai miei più stretti bisogni e non dovessi rendere infelice alcuna persona per tale mia decisione, io vorrei ritirarmi a vivere completamente solo in codesta villa natale, per intendere unicamente a quel lavoro, per cui sono nato. Questo [la vita accademica], a cui intendo presentemente e dovrò intendere per necessità tutta la vita, consuma le mie forze soffoca ogni fiamma dell'anima, distrugge, in una parola, la parte migliore di me. È una indefessa ostinata straziante lotta questa che io combatto tutti i giorni, tutte le ore, armato del rigore di un falso dovere (e dico falso perché avverso alla natura) contro l'anima mia, che non sa, non può assolutamente piegarsi a lui. Dovrò io spezzarla, questa mia anima ribelle? Io, presentemente, alla mia pace non ho nemica maggiore di lei. Ma ella ha torto, miei Cari? Io sento che no, poiché ognuno deve operare a seconda delle sue capacità e ognuno deve fare il meglio possibile. Non vi è altro premio, né altro godimento nella vita, che quello di avere effettuato un nostro ideale; e voi sapete quale è, il mio ideale, quello a cui, seguitando di questo passo, dovrò per sempre rinunziare. Oh io sento già l'orrenda punizione, che at-

[124] Indicativa in questo senso è l'analisi psico-critica di Roberto Alonge, *Discesa nell'inferno familiare. Angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, Utet, Milano, 2018.

> tende quelli, i quali volenti o no fanno meno del loro possibile; e la punizione è questo insulso vuoto che circonda la mia vita, questo disamor d'ogni cosa, la coscienza di perdere il mio tempo in un'opera inferiore e per me quasi vile. Io non ho sciocche modestie, io sento e so la superiorità delle mie forze; e però quella che tu, Papà mio, chiami «fermezza nel superare gli ostacoli» o «ferrea volontà nel riuscire» in fondo in fondo non è in me, che «non curanza e disprezzo di ostacoli non temuti». A che son io riuscito? A domare ogni impeto generoso dell'anima mia, a soffocare ogni pensier creatore nel mio cervello, a rinunziare al mio santo e unico ideale, ad avvilirmi, in una parola – oh bene! e credi tu, Babbo mio, che l'uomo abbia bisogno di ferrea volontà per rendersi vile?[125]

Deriva da questo quel naturale desiderio di allontanamento e solitudine, che altro non è che la deriva epistolare di una consapevolezza più profonda, appunto quella che vede nell'inabissamento nel sé l'unico modo per ri-attingere a una verità che nessun'altra pista di ricerca ha fornito a Pirandello: «faccio sempre la stessa vita, e mandarvi una fogliata di malinconie mi sa male», dice, e «divento ogni giorno più seccato e più abborrente da ogni pratica sociale, e temo forte non debba finire un bel giorno col farmi monaco e chiudermi nella solitudine d'un convento, coi miei libri. Peccato, che per poter ciò fare, mi manchi l'essenziale: la fede!».[126] Il gesto del lavorio continuo sull'arte a questo punto non si presenta più come un mezzo d'oblio di sé stessi, ma al contrario come l'affermazione di una esigenza autenticamente vissuta della propria interiorità, per la quale Pirandello si dice disposto a rinunziare a ogni forma di compenso o riconoscimento sociale: collaboranti la «tristizia» dei tempi e la diffusa e vincolante dissimulazione societaria, il gesto letterario viene accampato, per diritto di nascita, come un atto di ribellione alla falsità. Il fatto che esso predisponga all'isolamento è una conseguenza, una derivazione, della sua natura autentica e in quanto autentica non riconosciuta come valida comunitariamente: non è stato, invero, dall'autore ancora mentalmente redatto tutto il sistema etico ed estetico, nonché metafisico, su cui si regge questa dichiarazione, ma, ciononostante, Pirandello avverte intimamente questa vicissitudine e essenzialità dell'arte alla quale solo dopo darà nei saggi una legittimazione teorica.

Questi processi si sviluppano ormai sotto l'aura di una laica sacralità, in cui si lascia già presentire l'*allure* cosmico che le dichiarazioni prenderanno nell'*Umorismo*: quanto significativo risulti, sulla linea del discorso sull'*Erlebnis* fin qui portato avanti, anche questo aspetto è forse fin troppo evidente; non solo i sentimenti nodali della futura impostazione estetica, ma anche questioni di tono,

[125] Luigi Pirandello, *Lettere da Bonn 1889-1891*, cit., p. 113.
[126] Ivi, p. 144.

di dettaglio, almeno apparentemente – come questa della sacralità laica –, sono il frutto di una percezione emozionale da cui si sviluppa poi tutta l'impalcatura teorica. Così come Pirandello teorizzerà la derivazione della visione singolare del mondo da un sentimento della vita, allo stesso modo lascia leggere *ante litteram* tutta la forma della sua estetica come una fissazione del suo particolare sentimento della vita o dell'arte, che è poi come dire la stessa cosa.

Il fare artistico si definisce ormai come un gesto dalla maggiore dignità rispetto a qualsiasi altra attitudine e Pirandello si pregia di questa superiorità essenziale, che è da intendersi nell'ottica umoristica di chi, avendo capito il gioco, si pone al di sopra di esso; anche il dolore dovuto al misconoscimento viene risemantizzato come il privilegio di un fare sacrificale, egualmente in linea con la *allure* sacralizzante con cui si connota l'arte: come è stato detto, attraverso una espressione brillante, Pirandello si presenta come un «sacerdote scettico»,[127] ma lo fa ben prima che la sua arte prenda l'impostazione del mito moderno, lo fa confidenzialmente anche in queste lettere giovanili. Nel recinto di questi lessemi sacerdotali la poiesi è presentita, e sentita poi, come un atto rituale di versamento del sangue e volontario darsi, fisicamente o simbolicamente, la morte, un atto rituale che continua a traghettare il sé dell'artista indietro fino a farlo aderire all'immagine fantasmagorica di un poeta dei tempi aurei o, meglio ancora, come un sopravvissuto, una ultima spontanea escrescenza di un'epoca idilliaca che non esiste più e in cui l'arte meritava e aveva il rispetto degli uomini:

> vi sono oggi in fondo a poche anime buone certi affetti così puri e intemerati, che si ha quasi un senso inconscio di vergogna a manifestarli in mezzo a una società che non è più atta a intenderli e a pregiarli. Per togliere ogni equivoco, e anche a costo di farvi ridere, mi lascio andare a dirvi che intendo parlar de l'Arte. È il mio amore e la mia morte; sì, miei Cari, è per me una morte il vedere qual misero conto si faccia oggidì di lei, e di chi a lei ha passionatamente sacrificato i suoi giorni migliori. Ora questo sentire, che nell'unico affetto mio, io mi trovi quasi fuori del tempo, se veramente non mi avvilisce, mi dà bene un ineffabile schifo di vivere, uno sdegnoso disamore di tutto.[128]

L'ultima tappa di questo processo di immedesimazione e realizzazione della fisionomia dell'autore e della sua arte lo si rintraccia nelle lettere spedite da Pirandello su suolo romano: sono degne di nota, in particolare, le tredici lettere che egli invia alla sua futura sposa, Antonietta, tra dicembre 1893 e gennaio 1894.

[127] L'espressione è di Beatrice Stasi, *Il sacerdote scettico: Pirandello mitografo* in *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture,* a cura di Fausto Curi e Niva Lorenzini, Pendragon, Bologna, 1995, pp. 277-318.

[128] Luigi Pirandello, *Lettere da Bonn 1889-1891*, cit., p. 162.

Per via di una associazione che non è facile definire, Pirandello connette (in questo passo come altrove) l'amore all'arte e, cosa ancor più sorprendente, considera l'amore, appunto insieme all'arte, la sola «idealità» degna di essere perseguita: ne deriva che nelle lettere ad Antonietta egli tende, come è noto, a lasciarsi andare a commenti sulla natura del fatto artistico e di sé artista che poi entreranno, anche con le stesse parole, nelle formulazioni saggistiche. Dal punto di vista di questo racconto, invece, le lettere ad Antonietta (in specie alcuni passaggi significativi di esse) ratificano un raggiungimento e un definitivo approssimarsi alla meta, dopo quasi un decennio di ricerca, presentita nelle prime lettere ai familiari.

> Io immaginavo la vita come un immenso labirinto circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile: nessuna via di esso m'invitava ad andare per un verso anzi che per un altro: tutte le vie mi parevano brutte o inamabili. A che scopo andare? e dove andare? L'errore è in noi, nella nostra mente, e il male è nella vita, un male privo di senso – io mi dicevo. Noi non sapremo mai nulla, noi non avremo mai della vita una nozione precisa, ma un sentimento soltanto, quindi mutabile e vario, triste o lieto a seconda della fortuna. Nulla di assoluto adunque. Che cosa è il giusto? che cosa è l'ingiusto? – Io non trovavo in questo labirinto una via d'uscita. Né nulla veramente potevo trovarci, perché nulla vi mettevo, né un desiderio, né un affetto qualsiasi: tutto m'era indifferente, tutto mi pareva vano e inutile – ero come uno spettatore annojato e smanioso, a cui era di peso il rimanere, e pur non sapeva decidersi ad andarsene; ero come un espulso dal fiume, che consideri dalla riva la corrente senza più la voglia di lasciarsi oltre portare. Il mio intensissimo amore per l'Arte era l'unico scoglio a cui, in tanto naufragio, s'aggrappava disperatamente l'anima mia: ma la vita moderna così agitata da tempestose miserie ha poco men che sommerso quest'unico scoglio: sicché tenermi stretto a lui era quasi affogare e subir gli insulti dell'avversa marea.[129]

Saldo ormai nella condizione esistenziale propria all'umorista, Pirandello si identifica con l'impressione, consapevole, ragionata ormai, del vuoto perdurante e dell'estraneità alla vita: la «radice del male» che sarà fatta coincidere con il sentimento della vita è già qui «in noi», «nella nostra mente», quindi in quella dimensione soggettiva che specifica e ultima il generico riferimento alla «vita» espresso poco dopo. Del male si dà già una caratterizzazione creaturale, propriamente umana, radicandolo peraltro, pur *en passant*, alla sfera del mentale, sulla quale aleggia la futura, sicura e prepotente, presa di posizione contro la logica e la ragione. Le dinamiche del caso, che tanta parte avranno nella formulazione successiva, qui sono

[129] Luigi Pirandello, *Lettere della formazione 1891-1898,* a cura di Elio Providenti, Bulzoni, Roma, 1996, p. 158.

una latina «fortuna», la quale destreggia forme e contenuto di un «sentimento» che, come quello umoristico, è «mutabile e vario». Le implicazioni, la struttura del tema, non sono certo chiare e definite in una impalcatura solida dal punto di vista teorico; i termini utilizzati non hanno un significato univoco, come invece lo avranno; non c'è scioglimento di una fenomenologia del fatto sentimentale e della percezione che permetta di collocare teoreticamente le cose al loro posto; ma le fondamenta del discorso sono tutte presenti.

Non stupisce la deriva ancora moralistica configurantesi come scontro, nella dialogia del «giusto» e dell'«ingiusto», poi metamorfizzata fino quasi a perdere nei saggi la connotazione originale: anche essa viene ricondotta alla sfera della creazione soggettiva dell'ideale e dell'affetto e rientra, pertanto, nel *range* generico delle finzioni che poi comprenderà pienamente anche la morale; non stupisce, ma è invero anch'essa interessante, perché denota la presenza di una ossessione etica, poi sempre presente nell'opera pirandelliana e, biograficamente, ricondotta invece alla necessità di seguire e realizzare la propria natura d'artista, vedendo il giusto pirandelliano solo in quest'ultima realizzazione.

La terza coscienza, quella che guarda dall'esterno e permette la vera arte è però ormai del tutto geminata e resa consapevole, come approdo di un processo e di un percorso esistenziali, di cui non si rende conto solo il lettore delle lettere, ma anche Pirandello che guarda ora a ritroso la sua esistenza compiuta fino a quel momento: l'autore conosce il motivo intimo per cui non trova nulla nella vita, sa che questa sensazione deriva dal fatto di non imprimere alla fine alcuna forma attraverso un desiderio soggettivo, ma sa anche di non volere e non poter fare altro che rimanere sospeso, perché coglie in quella sospensione la rivelazione interiore di una verità che come quella dell'oltre non si può negare se non a costo di mentire. L'immagine del fiume e dell'osservatore dalla riva è iconicamente la stessa del flusso, infatti i termini vita e fiume, come quelli vita e flusso, sono qui perfettamente coincidenti, cosa che fa supporre in Pirandello già la capacità di auto-osservarsi osservare un'immagine di movimento, restando immobile: la sua posizione metafisica, cioè estranea alle cose, è quella stessa dell'io che rivolge lo sguardo a sé e al mondo e ne comprende il meccanismo finzionale. L'arte in sé non ha ancora trovato una definizione piena che la organi in questo stato dell'essere, ma è comunque già definita nella sua posizione ibrida di «scoglio» ossia di postazione che, pur partecipando della vita, non si muove insieme ad essa. Sarà, come si è visto, l'incontro con la teosofia e con l'idea delle «forme-pensiero» a sciogliere il nodo concettuale, lì dove quella terza coscienza esperita e autonomamente realizzata al di là dell'influsso teosofico, diventerà il fulcro creazionale di una vita fluidica voluta da una coscienza «*ulteriore*», attraverso cui l'arte umoristica assolve al suo compito di geminazione di forme vitali senza però muoversi dalla sua immobilità. Nessuna contraddizione teorica è in questo, perché quando Pirandello leggerà i testi della teosofia allora in circolazione, in particolare i citati sul karma, si renderà

conto che i teosofi si rivolgevano espressamente e in via preferenziale a coloro che autonomamente avevano raggiunto lo stadio dell'essere in cui tutto è vuoto e il desiderio non vige o accampa diritti esistenziali. Si tratta di quello stesso stato che Pirandello continua a descrivere ad Annetta e per via del quale può dire di sé:

> M'ero sciolto completamente d'ogni legame; guardavo gli altri vivere, indagavo la vita come un complesso di varie assurdità e contraddizioni; e dalla considerazione degli atti e delle parole altrui, su per giù sempre gli stessi, m'era venuto un tedio pesante e una noja smaniosa. – E dopo? E dopo? Mi domandavo. È tutto qui? E sarà sempre così? Dunque è la vita il mio male: solo la morte potrà guarirmi…[130]

La tensione «*ulteriore*» che porrà anche nell'*Umorismo* la morte come la soluzione è qui profondamente marcata, assieme alla connotazione della vita come esperienza soggettiva non appagante perché percepita come limitante e limitata al ripetersi di dinamiche sempre uguali a sé stesse: la morte è qui letta non come decadente e romantica liberazione dal dolore, ma come liberazione da una vita intesa solo nella sua caratterizzazione finita, non ancora formale.

Qualcosa, di non ancora chiaro, si oppone alla vita, ma si tratta solo di una percezione significata con il termine morte, da inquadrarsi nel senso di chiusura di un'esperienza che non ha da offrire quello che l'autore cerca senza ancora riuscire a connotarlo, ma che può più o meno tangere nella natura. Non si è definito, nell'esperienza personale, qualcosa che opponendosi alla vita la imponga alla mente come vita formale, ovvero sia come una parte dell'esperienza vitale; il flusso o il fiume rappresenta per Pirandello ancora la totalità dell'esistenza (tanto che chi ne è fuori non vive, come afferma esplicitamente nella lettera) ragion per cui quello che sarà denominato «oltre» non è stato ancora esperito nella sua dimensione aformale, ma solo goffamente presentito come fine dell'esistenza e non come quel nulla che è tutto e quel tutto che è nulla, quale diventerà poi nella scrittura saggistica successiva.

Tuttavia, la vicenda interiore che porta allo sdoppiamento della coscienza, pur non totalmente organata come matrice dell'esperienza estetica, è già realizzata pienamente: l'approdo esperienziale che porta alla geminazione spontanea di un io non finzionale e che sarà poi l'io teosofico dell'individualità si è a questo punto concretamente formalizzato e concettualizzato nell'esistenza interiore di due entità, una fisica e l'altra pur non ancora metafisica comunque ideale, legata alla sfera della poiesi. L'artista non è ancora il mago capace di creare mondi di verità ultraterreni in cui la forma del flusso diventa forma infinita e immortale, ma è già inteso come quella parte della coscienza umana che è fuori dalla vita e su

[130] Ivi, p. 160.

un piano di esistenza superiore, il che vale a dire che l'arte si sta già proponendo a Pirandello come una forma d'essere soggettiva e più vera, in qualche modo genericamente già legata con l'esperienza della morte (anch'essa connotata già come realtà «esistente oltre»):

> Un solo lato della mia indole non ha avuto modo, durante questi giorni del nostro fidanzamento, di mostrarsi a Te. Spesso io son triste, e tante volte io stesso non so la cagione della mia tristezza. Mi vien essa dalla terra? mi viene dalla vita? mi viene dal cielo? o dai miei ideali inarrivabili? dalla mia meta che ad ogni passo s'allontana? dai miei sogni in lotta col tempo e con le sue vicende? Io non lo so; forse da tutte queste cose insieme e da molte altre ancora. In me son quasi due persone. Tu già ne conosci una; l'altra neppur la conosco bene io stesso. Soglio dire, ch'io consto d'un *gran me* e d'un *piccolo me*; questi due signori son quasi sempre in guerra tra di loro; l'uno è spesso all'altro sommamente antipatico. Il primo è taciturno e assorto continuamente in pensieri, il secondo parla facilmente, scherza e non è alieno dal ridere e dal far ridere. Quando questi ne dice qualcuna un po' scema, quegli va allo specchio e se lo bacia. Io son perpetuamente diviso fra queste due persone. Ora impera l'una, ora l'altra. Io tengo naturalmente moltissimo di più alla prima, voglio dire al mio *gran me*; mi adatto e compatisco la seconda, che è in fondo un essere come tutti gli altri, coi suoi pregi comuni e coi suoi comuni difetti.[131]

Quel «quasi due persone» smorza la questione, la rende inafferrabile, ma come inafferrabilità di un processo in atto; tuttavia nel discorso epistolare è già funzionale e attiva la dinamica della riflessione che concluderà il processo e la sua formulazione definitiva dal punto di vista estetico: quando il *piccolo me* ride, l'altro «va allo specchio e se lo bacia», quindi lo vede o «si vede» ridere, non senza quella dose di comprensione e compatimento che accenna a risolvere il conflitto umoristicamente.

Alcuni altri documenti dimostrano e specificano ulteriormente la natura della tensione spirituale che anima le lettere giovanili pirandelliane, conferendole una dimensione che non è forse direttamente percepibile nell'epistolario familiare, almeno nella corrispondenza scambiata dal giovane con i genitori. Fa eccezione, in questo senso, lo scambio con la sorella Lina, verso la quale Pirandello si mostra sempre aperto a dichiarazioni intime e particolarmente profonde e sincere; è, infatti, proprio in una lettera alla sorella, spedita da Roma l'11 febbraio 1889, che l'autore lascia intendere una apertura insolita della sua riflessione, perlomeno rispetto alla serie di approdi a cui aveva condotto l'analisi delle altre lettere:

[131] Ivi, p. 190.

> Mia buona Lina, il mio male è una tristezza profonda che ora scende all'ironia del riso, ora sale in un empito penoso a un desiderio amaro di lagrime. E vorrei piangere, piangere a lungo, o a lungo ridere per disfogare questa mia grande malinconia ma né l'una cosa né l'altra mi è data, e il pianto sempre mi fa nodo alla gola, e il riso mi muore in una smorfia fredda sulle labbra. Questo è il vero mio male ed è cagionato da un'anelanza, che ha tutte le sofferenze d'una passione, *d'esser migliore*, sempre, in una ascensione continua dello spirito verso l'ideale d'una perfettibilità continua, l'ideale purissimo, indeterminato. Ogni cosa che mi ostacola questa ascensione scuote talmente i miei nervi non mai in riposo, da produrre un gran squilibrio in tutto il mio organismo… Le attuali condizioni della vita sociale sono poi così contrarie ai risultati della nostra scienza, che ognuno di noi, il quale è costretto a subirle ne riceve tale continua scossa al cervello da determinare un continuo senso doloroso, che è poi la tristezza abituale. Oh a quanti sogni, Lina mia, a quanti piacevoli inganni fattimi innanzi è necessario che rinunzi per produrre alla men peggio i miei giorni. È proprio vero: a farla andare con eccessiva velocità, la macchina si logora e non c'è arsenale o cantiere che te la possa rimettere a nuovo. Ma tant'è: giova rassegnarsi, massime quando si ha una mamma e un babbo e una sorella come te. Bacia per me il tuo Calogero, e un fortissimo bacio riceviti in fronte dal tuo Luigi.[132]

La lettera si apre su una immagine consueta, quella dello stallo spirituale, in cui l'anima è stretta in una morsa che lascia attonito e «sospeso» lo scrittore: la dinamica è nuovamente quella umoristica, concretata nel sentirsi bloccato tra il riso e il pianto e non poter muoversi verso l'una o l'altra direzione. Ma la causa di questa sensazione profonda viene, stavolta, identificata in una «anelanza, che ha tutte le sofferenze d'una passione, d'esser migliore, sempre» scrive Pirandello «in una ascensione continua dello spirito verso l'ideale d'una perfettibilità continua, l'ideale purissimo, indeterminato»: la ragione di quello che sarà poi il motivo cardinale dell'esperienza amara da cui gemina l'umorismo si trova espressamente in queste parole. Dato che il senso di sospensione può essere considerato a ragione il momento incipitario di tutti i successivi processi di sdoppiamento umoristici, la tensione di cui Pirandello parla in questa lettera deve essere a sua volta intesa come il motivo primo da cui gemina il sentimento umoristico della vita; non è dato, come non lo sarà nei saggi, capire quale sia la direzione di questo movimento tremendo verso l'alto, perché qui, come altrove farà usando la parola «oltre», l'autore parla

[132] Luigi Pirandello, *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, a cura di Renata Marsili Antonetti, Gangemi, Roma, 1998, p. 89. Cfr. anche Renata Marsili Antonetti, *Lina e Luigi Pirandello. Una vita per l'arte*, Azimut, Roma, 2017.

solo di un ideale «purissimo, indeterminato»:[133] l'indeterminazione resta tale nella lettera come in ogni altra elaborazione successiva, ma, per chi conosce la fonte schilleriana della discussione di Pirandello, essa si lascia comunque in qualche modo specificare, come sempre, a posteriori.

Indeterminazione, purezza, infinito sembrano per Pirandello porsi quasi sul piano della sinonimia, al punto che quell'aggettivo indeterminato della lettera, piuttosto che dettagliarsi, acquista ulteriormente il senso che etimologicamente gli compete: la lettura di Basch non era ancora intervenuta a dare spessore al valore semantico della «tendence verse l'infini» – anche se probabilmente Pirandello conosceva già il dettato originale di Schiller –, ed è quindi a maggior ragione significativo che, anche da questo punto di vista, la sistemazione teorica sopraggiunga solo successivamente a dare il nome a cose che erano già state esperite personalmente dall'autore. Non solo, dunque, le dinamiche processuali, fenomenologiche, dell'umorismo trovano sede nell'esperienza biografica diretta, ma, addirittura quella spinta verso l'altro, o verso l'«oltre», con cui Pirandello sigillerà la sua riflessione estetica e poetica nelle ultime pagine del saggio.

Il freno esistenziale posto alla tensione spirituale dalle «condizioni» della «vita sociale» contemporanea è, allora, da leggersi non in termini di un impedimento alla realizzazione artistica, in senso stretto, ma come un continuo opporsi al compimento del fatto artistico come fatto umano: Pirandello, infatti, non denuncia alla sorella il rammarico mero di non riuscire a imporsi socialmente con la sua «scienza», ma di non poter essere al passo con la spinta verticale che sente animarlo (e da cui, fra le altre cose, gemina anche l'arte). Quello che viene denunziato è, insomma, un ostacolo posto dalla società tra l'uomo e la sua realizzazione in quanto uomo, cosa che, per l'ennesima volta, mette già in evidenza e famigliarmente a nudo, il tratto peculiare della tensione animica poi espressa nei saggi: l'arte e l'essenza umana sono già poste da Pirandello sul piano della sinonimia, lasciando intendere che, fin da ora, l'autore già fa coincidere uomo e artista, umanità e facoltà creativa.

[133] L'apertura metafisica verso un oltre non meglio determinato è espressa anche in un'altra lettera, stavolta inviata diversi anni prima, nel 1886, a Giuseppe Schirò: nella lettera in questione la tendenza verso l'infinito coincide con quella verso l'ignoto e si avvicina, fino quasi a coincidervi, con un senso di abbandono panico alle forze misteriosamente lugubri della natura: «Fa un tempo, che tutti vogliono chiamare brutto, ciò è piove, tira vento e tuona e lampeggia: a me piace e molto. Guardo questa luce rapida, vitrea del lampo, che allarga il cielo, e vorrei si riflettesse nell'anima mia a dettarmi la strana poesia dell'ignoto, col ritmo lugubre e misterioso dei tuoni, ripercossi lontanamente dall'eco dei cieli. Poi questo grasso odore che si leva dalla terra bagnata, m'inebria e mi ricrea», Luigi Pirandello, *«Amicizia mia». Lettere inedite al poeta Giuseppe Schirò – 1886-1887*, a cura di Angela Armati e Alfredo Barbina, Bulzoni, Roma, 1994, p. 71. Anche qui, molti anni prima quindi, il senso di slancio verso un'altra dimensione si chiude su una ricreazione del sé, il quale, passando attraverso l'elemento naturale, si gonfia fino all'estasi per trovarsi nuovo.

In una lettera da Bonn, scritta il 7 aprile 1890, il giovane autore insiste su questa similarità:

> Credetemi, miei cari, non ho vanità, ho solo pensieri, e per me il mio pensiero è la sola realtà. Da molto tempo ho imparato a considerare il mondo esteriore come una nostra creazione intellettuale, dove tutto è triste quando noi siamo tristi, e tutto è felice quando siamo felici. Io amo l'Arte sopratutto, e non per la gloria, l'amo più della mia vita, più dei nostri cari adorati, più della mia cara mamma. È lei che mi rende infelice, perché in questo piccolissimo mondo io vorrei poterla amare come un Titano, come un dio, io, verme impotente, in questa molecola astrale.[134]

La caratura esistenziale del disegno intellettuale già abbozzato da Pirandello si intravede abbondantemente a partire da queste date: se la tensione spirituale della lettera precedente si poneva come un dato emotivo empirico quasi, qui, appena qualche mese dopo, trova la sua legittimazione teoretica; quando, infatti, la tensione identificante arte e umanità inizia ad abitare lo spazio di un generico idealismo monadico – quale quello espresso in questa lettera – trova anche la sua giustificazione filosofica. Essendo il mondo esteriore una «nostra creazione intellettuale» l'arte non è un fatto umano tra gli altri, ma il fatto umano per eccellenza, cosa che Pirandello sviluppa, infatti, sempre in maniera più o meno subliminale, anche nella produzione saggistica. Non a caso la specifica successiva dell'autore è che l'arte non è amata da lui per motivi che le sono estranei, ma per quello che essa è indipendentemente da ogni possibile risvolto pratico e sociale. La tensione artistica verso l'alto è quello che, a detta dell'autore, motiva e spinge titanicamente l'io a superare la sua natura infima, a superare persino la terrestrità e a gigantegiare in visioni in cui non più l'uomo opera nella sua piccolezza, ma nella sua più profonda dimensione principiale, essenziale. L'amore per l'arte connota e specifica la passione della lettera precedente, metamorfizzando la fiamma in desiderio di congiunzione amorosa, attraverso il quale l'uomo si sgrossa e si purifica, onde diventare perfetto, quanto più gli è possibile, per la sua amante olimpica: anche questo motivo preannuncia quello per cui Pirandello, nei saggi, dirà di volere quasi trasportare artisticamente il mondo fenomenico oltre la sua dimensione finita, in una realtà, invece, non limitata. Come nei saggi verrà detto, implicitamente, che l'operazione artistica permette di operare sulle parti di sé per deprivarle della loro mortalità e rendere perfette – sgrossandole della finitezza intima alla natura umana – allo stesso modo qui, in una lettera, si parla di sforzo titanico.

[134] Luigi Pirandello, *Luigi Pirandello intimo*, cit. p. 95.

Lo sforzo titanico di cui Pirandello parla non deve sembrare un *apax*, un fatto peregrino della sua esperienza artistica ed esistenziale, e questo, invero, non solo perché troverà delineamento teorico successivo, ma anche, e forse soprattutto, perché, al di là delle dichiarazioni esasperate di queste due ultime lettere, esso produce sfogo e sistemazione immaginifica perlopiù noti e ripetuti in tutto il resto della produzione narrativa. In una lettera di qualche anno prima (inviata da Porto Empedocle, il 23 agosto 1886) all'amico Giuseppe Schirò, lo stesso malessere profondo[135] si esteriorizza in una maniera quantomai consueta:

> Giuseppe mio, fabbrica in memoria la nostra birreria svizzera, la nostra cantina di Auerbach… in Palermo – l'hai presente? E bene: popola quelle rigide tavole di compagnoni alla Morgante, qualcuno alla Margutte, imagina [sic] fra tutta questa buona gente un ubriaco fradicio, che creda a ogni nuovo bicchiere sollevarsi due cubiti dal suolo, e beva, finché gli pare che si levi a volo:
>
> Oste, le mura de la tua taverna
> cròllano… e 'l tetto s'apre… io prendo 'l volo:
> Fo tintinnire i càlici… l'eterna
> Legge si ròmpe – e trema – o parmi – il suolo:
> Un nuovo mondo crëerò fra breve…
>
> Va in alto repentinamente, come saetta, non vede più gli amici, rimpiange la casa e il paese che gli spariscono allo sguardo, poi dà in una lunga pazza risata, e grida: – Che hai fatto mai, mio buono e vecchio Dio? Al povero ubriaco par di vedere la terra piccola, piccola, un pugno di fango che, a dir suo, con un soffio può rotolare giù. – E pensar, vecchio Dio, ch'io m'ebbi un giorno tanta del mar paura, anzi sgomento… Poi soggiunge: – Gli uomini, oh dove sono? E dir che molti pur si credono grandi. Egli non vede più nessuno, ma pensa:
>
> Pur dicon che laggiù vi sien bellezze,
> in quel pugno di fango, pien d'orrore.
> Un mar che dorma sotto le carezze […]

[135] In una lettera di poco precedente a questa citata, Pirandello scriveva all'amico: «Giuseppe mio, ti rispondo, mio malgrado, con lungo ritardo. Perdonami. Sono stato molto male; ancora non mi son del tutto rimesso. Io non so che mi abbia, ma una voluttà di dormire mi possiede tutto, l'appetito è andato via, non so più pensare e poi mi fastidisce ogni cosa: Se non fosse perché ti voglio bene, non mi condannerei al sagrifizio di scrivere… Mi ha tormentato il solito attacco di nevrosi, specialmente alle gambe e alla testa… Oh che tempesta nel mio povero cervello e che lungo delirio! Giuseppe, io impazzirò», [senza data, ma Schirò appone 2 giugno 1886]. La lettera è presente in Luigi Pirandello, *«Amicizia mia»*, cit., p. 51.

> Continua così, riflettendo da quell'alture, a deridere gli uomini e le cose umane: per chi sta tanto in alto, i legami sociali si rompono, come tele di ragno; le passioni del cuore, i sacrifici umani non si curano più, perché nemmeno si percepiscono: figurati! a momenti scompare al guardo anche la Terra. – Buono e vecchio Dio, che hai fatto mai? io ci perdo la testa… Creerò un mondo migliore! – il povero ubriaco crede allora di posare sopra una nuvola (ma in verità è l'oste che lo adaggia (con una g) per quella notte, su una materassa di lana) – comincia allora la nova creazione – o per dir meglio la riformazione del mondo –. Questa per ora, imaginala [sic] tu, io vi lavoro da tre giorni e ancora non l'ho bene definita e ordinata nella mente: so per altro come il povero ubriaco vorrà creare le fanciulle, le quali, come ora sono, non gli vanno a genio, so che i poeti li vorrà sopportare, purché non facciano dei poemi o drammi storici… e so finalmente che vorrà anche pensare all'oste, e che lo farà più di coscienza nel mescere e nel riscuotere. Questa è la mia C r e a z i o n e, un … come chiamarlo? … un delirio notturno, un effetto del vino, una creazione. Che te ne pare? Ne ho abbozzati alla meglio o alla peggio i primi capitoli, che son come di prologo – quei brutti versacci ti avvisano che non ho fatto altro che fermare i pensieri senza grazia né garbo. Potrebbe riuscire una cosuccia per bene, se tutte le volte mi sapessi sollevare alle altezze del mio ubriaco, se sapessi moderare il frizzo e dir chiaramente, com'io vorrei che il mondo fosse. Di questi giorni mi brucia la febbre di voler fare: ho lavorato di fino in qualche scena del Caro Goja e bi ho aggiunto delle cose nuove. […]
>
> Anch'io, vedi, credo d'avermi sempre intorno quel caro Goja, gobbo storpio dalla testa enorme – ma sono sempre io, che gli ho dato la carne della mia carne, e la forza dello spirito mio. Non voglio per altro oppormi a una tua credenza scientifica o no: Io so poco o nulla di spiritismo e non mi conviene parlarne.[136]

Si tratta del caso specifico di una realizzazione quasi traumatica, ma sopravveniente per il giovane Pirandello sempre o quasi con le stesse modalità: un dolore spirituale che si somatizza fino a rasentare – almeno a detta di chi lo vive – la nevrosi, dopo aver accasciato l'autore in giorni di profonda stanchezza e prostrazione, quasi depressive,[137] genera le condizioni mentali per un profluvio di creazione

[136] Ivi, pp. 59-60.

[137] Prostrazione e stanchezza sono le condizioni quasi costanti, almeno a detta dell'autore, in questa fase della vita, e sono sempre ravvicinabili a quella disillusione nei confronti del mondo finzionale, riassumile in «silenzio» e «noja» e che poi sarà centrale, anche questa, nell'*Umorismo*: «[Bonn, 4 ottobre 1890] La noia è nella vita, e quando il desiderio è tradito, cade l'edifizio dell'esistenza», Luigi Pirandello, *Pirandello intimo*, cit., p. 96 e ancora «[Roma, 20 ottobre 1898] Voi sapete che le troppe illusioni ch'io m'ero fatte nella prima gioventù mi hanno amaramente frodato: da questa frode m'è venuta l'abitudine di crucciarmi in cuore senza parola, onde adesso mi riesce

inesauribile;[138] il dolore è sempre perlopiù lo stesso, già a partire da queste date, ma, con il passare del tempo, vieppiù specificato in «malessere dei tempi», insofferenza nei confronti di un'epoca inadatta a ogni forma di eroismo, fosse anche – e poi

sommamente difficile, per non dire impossibile, formulare una frase di conforto o di compianto: soffro in silenzio i miei e gli altrui dolori», ivi, p. 168. Il medesimo senso di sospensione attonita lo si legge anche in una lettera ancora a Schirò dell'estate del 1886: «il nodo sta qui, che io non so più sognare. Ho preso l'abito di riflettere su tutto, ma è una riflessione sconfortante, che atterra il dolce inganno e l'ideale. Se la va di questo passo, finirò con l'impazzire», Luigi Pirandello, *«Amicizia mia»*, cit., p. 64.

[138] In una lettera da Roma, spedita il 18 febbraio 1895, Pirandello scrive: «Sono stato e sono tuttora in condizioni di spirito molto tristi. Piuttosto che affliggere gli altri inutilmente, ho preferito di star chiuso in me. L'unico rifugio mio, l'Arte, è divenuta una prigione di giorno in giorno vieppiù nuda e squallida. Tutti i miei sogni vi muojono assiderati. Né io riesco in alcun modo a rompere questo silenzio che m'uccide. Altri ci riesce; ma al solo pensiero d'adoperare anch'io i mezzi oggi adoperati per riuscire, provo tal disdegno, anzi tal disdegno, anzi tale schifo, che preferisco più tosto questo silenzio e questa morte. "Forse, un giorno…" – mi son detto più volte. E intanto i giorni passano, e il tempo anzi che darmi, mi toglie sempre qualcosa. Io oggi mi trovo molto più indietro del giorno in cui prima mi misi per questa via. E molti, molti sospinti e gonfiati, dalla mostruosa macchina del giornalismo mi son passati innanzi. Io già m'anneghittisco di proseguire, e mi sdrajo un po' discosto, ché almen la polvere suscitata dai carri dei trionfatori d'oggi non m'investa e non mi sporchi. Ho torto io, e han ragione loro. È proprio così!», Luigi Pirandello, *Luigi Pirandello intimo*, cit. p. 143 e ancora in una lettera da Roma, sempre dello stesso anno, spedita il 21 marzo 1895: «Lina mia, non è come tu credi, come Anna crede: io non sono avvilito, io sono sdegnato. E non voglio avvilirmi! M'avvilirei, se mi mettessi a corteggiare i giornalisti, a imitare i loro ideali, a scriver, per esempio, come il D'Annunzio, secondo la moda, ora russa or francese, senza sincerità, senza personalità, et cetera. E questo non voglio; questo non farò mai. Intanto resto così, poco men che ignoto, e con la scrivania ingombra di manoscritti che non trovano editore. Sarà meglio dimani? Io non so vederlo. Propongo la roba mia a tutti gli editori d'Italia; me la rifiutano cortesemente a occhi chiusi, intendo dire, senza né anche degnarla d'esame», ivi, p. 144. L'essere assorbito completamente dall'arte è insieme causa e conseguenza della profonda disillusione che Pirandello sperimenta nei confronti del mondo societario: il binomio su cui sembrano impalcarsi le dichiarazioni epistolari è, di fatto, sempre lo stesso di verità e di falsità; se, attraverso il fare artistico, si toccano e si producono gemme di vero, nel momento in cui queste vengono a confronto con la realtà sociale si trovano nella scomoda posizione di non essere riconosciute. L'assetto del discorso pirandelliano è quasi quello di un delirio totalizzante per cui tutto viene sempre ricondotto alle categorie della sua estetica contusa, in una sovrapposizione dissociata tra vita e arte nella quale mai l'una o l'atra riescono ad avere la meglio. Lo dimostra, in maniera marcata anche un'altra lettera, spedita sempre a Schirò dove la tendenza alla liberazione nell'ideale sperimentata artisticamente viene sovrapposta a un'altra di fuga dalle costrizioni societarie e realizzazione fattuale di un'esistenza senza legami: «[26 agosto 1886] Se tu consideri i misteri della natura, dopo molte riflessioni, giungi finalmente ad un punto nero e al di là trovi bujo e non vedi più nulla: – e bene, questo stesso mi occorre spesso pensando intorno alla mia vita. Giungo fra gioje e dolori a prolungare i miei sogni fino a trent'anni, oltre a questi trovo nero e i miei sogni si arrestano, ostinatamente. Non ridere, non rider di me; sarà pazzia, ne convengo, ma è quello che è. Con questa brutta idea in mente, provo uno strazio ineffabile, ad ogni giorno, che passa come tutti gli altri, senza varietà, senza emozione, e allora,

soprattutto – artistico.[139] Il caso di questa lettera è significativo perché preannuncia la modalità umoristica del cannocchiale rovesciato e della «filosofia del lontano» di Paolo Post, affiancandola però già alla sua funzione creazionistica, anche se, forse, in maniera ancora un po' goffa: non meno degna di nota è la figura del creatore ubriaco, perché lascia quasi assaporare la frenesia convinta e salda delle dichiarazioni copernicane di Mattia Pascal e del suo romanzo, dove, peraltro, l'ubriaco riveste un ruolo non di secondo piano.

La lettera è interessantissima anche per la sua chiusa spiritica, purtroppo troppo rapida: il riferimento è evidentemente alla dottrina di Allan Kardec di cui a quanto pare Giuseppe Schirò si interessava e alla ipotesi per cui è possibile entrare in contatto con lo spirito dei defunti;[140] la risposta di Pirandello, però, riorienta

darei in pazzia, in stranezze per dimenticar me stesso e il mio tormento… Vorrei viaggiare, scordar famiglia e tutto, rompere le catene che mi inchiodano e correre il mondo spensieratamente, avido solo di gioventù. Oh! perché dunque, s'io trovo in questo solo la mia felicità, perché me ne sto qui in grembo alla famiglia, ozioso, annojato, indifferente, sommettendo la mia volontà al tormento di vedermi straniar l'anima e di sentirmi rodere il cuore dal tarlo ostinato? E se la vita corre uguale per tutti, perché dunque l'attimo che potrebbe passar per me felicemente, io debbo impiegarlo in logorarmi la mente, in pensieri che ti ammazzano l'ideale e ti avvelenano la vita? Io voglio godere, lo voglio: sciagurato colui che osasse sbarrarmi la via, additandoli i legami di una società ch'io non rispetto, perché non è fatta conforme al mio ideale di vivere! io la rompo, per l'anima mia!», ivi, p. 62.

[139] In una lettera da Bonn, spedita il 21 marzo 1890 Pirandello scrive: «Ma io non soffro, o meglio, per parlare più propriamente, io non sento più la sofferenza: l'uomo voi lo sapete, è una bestia abitudinaria. Del resto, io non ho ragione d'esser triste: guardo e trovo che tutti si annoiano, ed io pure. A che scopo mi ribellerei, ascolterei questo grido acuto del mio cuore, malgrado tutto rimasto semplice, questo grido acuto di tutto il mio essere escluso dalla vera vita da una esistenza semplicemente ideale, che mi rende sempre più insensibile ad ogni gioia, che io costato senza provarla? Ahimè! io non son più capace di comprenderla, questa vita vera, questa vita semplice d'altri tempi. Oggi per me il vero, il solo male è la vita, miei cari: e non ci son rimedi contro questo male. Ma io lo scriverò, si, lo scriverò questo *Male di vivere*, questo grande romanzo, dove desidero formare questa epoca sventurata, che è seguita al periodo delle grandi rivoluzioni politiche e filosofiche. Sogno che scriverò un capolavoro; applicherò il mio pensiero al dolore stesso da cui desidero liberarmi. È il metodo che proponeva il Goethe. Scusatemi, miei cari, se ho tardato tanto a rispondervi. Non ho potuto. Da un mese sono oppresso da una strana tristezza di cui ignoro la causa; una tristezza vaga, desiderosa, indefinita, irrisoluta, inqueta. Scusatemi», Luigi Pirandello, *Luigi Pirandello intimo*, cit., pp. 94-95.

[140] Ne *La casa del Granella* (1905), Pirandello dimostrerà di avere conoscenze spiritiche, in senso proprio; tuttavia, lo spiritismo non possiede la stessa impalcatura teorica della teosofia, la quale pure tratta temi cari al Kardeccanesimo (come, ad esempio, la vita oltre la morte), per cui è molto più probabile – data la coerenza teorica con cui Pirandello tratta temi esoterici – che i fatti spiritici gli siano giunti fin da subito attraverso la matrice teosofica. Occorre aggiungere che numerose furono le dispute dottrinali tra i teosofi e gli spiritisti, i quali avevano posizioni considerate spesso dalla teosofia come proprie all'occultismo pratico e alla necromanzia, cose che, perlopiù, i teosofi aborrirono. Sullo spiritismo cfr. almeno, Régis Ladous, *Le spiritisme*,

il discorso spiritista dell'amico su quella che sarà poi l'idea di personaggio a cui egli approda attraverso la costruzione della «forma-pensiero»: non esseri estranei all'autore sono i personaggi – qui Caro Goja – ma profusioni dello spirito, di cui di fatto il personaggio citato è una prova, perché viene spesse volte nelle lettere presentato quale creatura autonoma e indipendente, ma sempre prodotto dell'attività autoriale.

2.5. *L'immagine teosofica della natura e la sovrapposizione poetica tra microcosmo umano e macrocosmo*

L'analisi delle lettere dimostra e specifica l'intimità di un legame tra la prassi scrittoria e il mondo naturale: nelle lettere pirandelliane il luogo naturale non è solo il posto adatto alla pratica della scrittura, lontano dal rumorio costante del mondo contemporaneo e urbano, ma è anche il luogo simbolo di una tensione dello spirito, panica in certi momenti, un luogo di liberazione del sé e di riattingimento a uno stato dell'essere uomo percepito vibrazionalmente affine al mondo-natura.[141] Si è visto che il luogo naturale, l'oggetto naturale e la natura rivestivano un ruolo particolare anche nella strutturazione estetica: quale fosse quel ruolo e da che cosa derivasse alla natura non era facile definirlo, ma le lettere dimostrano efficacemente che anche questo aspetto della estetica pirandelliana è una *Erlebnis*, derivata da una esperienza emozionale diretta e sublimata poi in dato e fatto teoretico.

Nel contrasto concettuale tra la vita e la forma, il Pirandello saggista risolveva l'anomalia estetica rappresentata dall'ente naturale lasciando intendere che in esso occorreva vedere la manifestazione trasparente, in un certo qual modo simbolica,

Cerf, Paris, e Fides, Montréal, 1989; *Lo spiritismo*, a cura di Massimo Introvigne, Elle Di Ci, Leumann, Torino, 1989; Yvone Castellan, *Le spiritisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987; R. Laurence Moore, *In Search of White Crows. Parapsychology and American Culture*, Oxford University Press, New York, 1977; Ronald Pearsall, *The Table-Rappers*, Michael Joseph, London, 1972; Howard H. Kerr, *Mediums and Spirit-Rappers and Roaring Radicals. Spiritualism in American Literature 1850-1900*, University of Illinois Press, Urbana, 1972; Geoffrey K. Nelson, *Spiritualism and Society*, Schocken Books, New York e Routledge, London, 1969. Per quanto riguarda la diffusione dello spiritismo in Italia, cfr. almeno Simona Cigliana, *Due secoli di fantasmi. Case infestate, tavoli giranti, apparizioni, spiritisti, magnetizzatori e medium*, Mediterranee, Roma, 2018; Clara Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, L'asino d'oro, Roma, 2013.

[141] Cfr. anche Angelo R. Pupino, *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello* in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, cit., pp. 161-193 e Antonio Sichera, *Ecce homo. Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Leo S. Olschki, Firenze, 2005, pp. 65-118.

di una idea macrocosmica, forse demiurgica,[142] di cui la forma naturale è una altrettanto naturale resa plastica:[143] la natura si presentava «vera» come la «forme vivante» artistica perché è nella natura che il «flusso» «*ulteriore*» si rende manifesto, senza con ciò perdere la sua essenzialità di «flusso continuo»; il problema sorgeva per Pirandello nel momento in cui teoreticamente egli si rendeva conto che anche l'elemento naturale non poteva, come ogni altra cosa d'altronde, essere percepito dall'uomo nella sua essenzialità, ma sempre e solo attraverso la finzionale formalizzazione dello sguardo operata tramite la scintilla prometeica.[144] La differenza tra questa «finzione» e ogni altra «finzione» non naturale risiedeva nel fatto che quella naturale è una finzione primaria, in cui la forma nasconde l'essenza nel momento in cui la rende percepibile, restando esterna all'ente stesso e interna, invece, allo sguardo: così come per l'arte Pirandello dice che essa è più «vera» di altre verità, allo stesso modo la finzione naturale è meno falsa delle altre finzioni, perché subisce la finzionalità come un riflesso, un effetto della mente umana che la guarda. Allora la domanda centrale, in questo discorso, sarebbe forse in che cosa consista la natura indipendentemente dall'uomo: si tratta di un'astrazione, chiaramente, dato che a nessuna cosa è concessa esistenza al di là dello sguardo che la percepisce, ma è un'astrazione necessaria perché permette di scendere nel nodo concettuale critico fondamentale, ovvero sia arrivare a chiedersi come mai la natura, pur essendo «forma», continua ad essere attrattiva per il cercatore di verità. Porre il problema in questi termini permette, forse, già di risolverlo: l'unica altra forma, infatti, che pur essendo forma resta attrattiva è la forma artistica, e tra la natura e l'arte esiste pertanto una *liaison* sostanziale. Per Pirandello entrambe, arte e natura, sono forme aventi un valore di verità; nell'*Umorismo* dichiarava: «vero il mare, sì, vera la montagna; vero il sasso; vero un filo d'erba»; tuttavia, l'uomo non può percepire il mondo che attraverso la sua mente e la sua opera di creazione formalizzante.

[142] Pirandello non parla mai chiaramente di un demiurgo personale, individualizzato, ossia di un creatore canonicamente inteso, ma parla, invece, spesso, di «causa» o meglio di catena di cause del mondo manifestato; questa catena di cause – come si è avuto modo di vedere analizzando le riprese pirandelliane di Negri – viene ricondotta da Pirandello a un principio unico, non meglio specificato, simbolizzato, egli dice, nella parola Dio. Quando si parla di demiurgo, allora, in senso pirandelliano, sarà da intendersi in questo modo, come un primo principio causativo.

[143] Il riferimento è al concetto herderiano di «Plastik» che Pirandello troverà in Basch, concetto in base al quale, per gli antichi, la materia mentale della manifestazione artistica sarebbe stata immediatamente suscettibile a formarsi sulla base di una idea: chiaramente il riferimento a Herder è in questo senso riduttivo – come si è avuto modo di vedere – e le fonti pirandelliane sono, dirette o indirette, comunque genericamente romantiche.

[144] La prima dichiarazione chiara di questa idea non è saggistica, ma la si ritrova nella lettera, già citata, inviata da Bonn il 7 aprile 1890, in cui Pirandello scriveva: «il mio pensiero è la sola realtà. Da molto tempo ho imparato a considerare il mondo esteriore come una nostra creazione intellettuale».

Sorge allora la questione di come possa essere vera la forma della natura, se questa forma deriva dalla illusione primaria di separazione a cui l'uomo sottopone continuamente il «flusso» della «vita»: la risposta sta proprio, forse, nell'accostamento tra oggetto naturale e prodotto artistico, perché anche il prodotto artistico, se riuscito, mantiene il suo valore di verità nonostante sia soggetto alla percezione finzionale di tutte le scintille prometeiche che vi si accostano. Così come la forza e la trasparenza della vera arte ne indirizzano simbolicamente la lettura in modo che la loro vita non possa essere annichilita, allo stesso modo l'oggetto naturale opera performativamente sull'uomo per mostrarsi quale esso è realmente, pur attraverso la necessaria vestizione di una forma:[145] chiaramente questo processo di visione indotta nell'uomo, di coincidenza tra le forma reale, quella vera e quella percepita non è da intendersi come sintomo di nature perfettamente sovrapponibili, l'ente naturale e l'arte sono comunque sempre su due gradi di verità differenti. «L'albero vive e non si sente» scrive Pirandello «per lui la terra, il sole, l'aria, la luce, il vento, la pioggia, non sono cose che esso non sia», a differenza dell'uomo che percepisce la separazione e, nell'arte, produce una forma che, se «vera», rispecchia e mette in primo piano proprio questo sentimento, sublimandolo. La natura, al contrario, è «vera» e produttrice, nella mente dell'uomo, di forma «vera», perché aderisce a sé stessa, è inconsapevole di sé e in quanto tale si lascia percepire e si manifesta. In questo senso, con il lessico di Hartmann, la natura non perverte la sua forma, e non lo fa perché non è, neppure potenzialmente, in grado di farlo: nella natura c'è perfetta coincidenza di «contenuto» e di «forma».[146]

L'evento artistico permette alla natura di realizzarsi: il prodotto artistico è, infatti, natura esso stesso. L'equivalenza romantica tra arte e natura sembra fondare in Pirandello la convinzione per cui il fatto artistico non esce fuori dalla natura, ma circolarmente vi ritorna dopo esservi uscito, «*migliorando*» il dato naturale inconsapevole di sé prima del suo passaggio nell'umano e nella poiesi. Quando l'uomo, dunque, così come avviene per il Pirandello delle lettere, si trova in contatto con la natura e con l'ambiente naturale, diventa capace, potenzialmente, di

[145] Ritorna la discriminante concettuale del «simbolo», il quale, vincolando lo sguardo e la capacità immaginativa in una data e prestabilita direzione indirizza, anche, la resa di senso da parte del soggetto che osserva: si è, in questo senso, in pieno romanticismo e, in particolare, nella concezione centrale di questo per cui arte antica e natura si corrispondono come simboli materiati dell'idea. La *Natur-poesie* herderiana e schilleriana si basava proprio su questo processo di *mimesis* operato dall'uomo-artista sui processi naturali di creazione: la natura ha questa conformazione simbolica, infatti, per i romantici, proprio perché è il prodotto di un demiurgo artista di proporzioni gigantesche; cfr. Paolo D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, cit., pp. 64-77;

[146] Proprio questa coincidenza binomiale riporta il discorso sullo stesso terreno romantico di partenza, non perché Pirandello vi aderisca, si è detto, ma perché su questo terreno geminano le categorie su cui si installa poi tutto il suo successivo discorso.

leggervi una rivelazione macrocosmica,[147] ovvero sia la coincidenza tra «contenuto» e «forma». Questa coincidenza, tuttavia, è ancora una coincidenza sub-umana, la quale si pone su un grado di verità inferiore rispetto a quello su cui si pone, invece, la forma artistica: la forma naturale, infatti, ha di proprio che non è consapevole di essere una forma, una manifestazione del «flusso» formalizzato, cosa che le deriva dall'assenza, nella sua costituzione, del principio di individuazione e della coscienza del binomio tra vita e morte, o meglio tra mortalità e immortalità. È la stessa cosa che accade per il corpo dell'essere umano e per le sue passioni, le quali ineriscono a un *range* di verità inconsapevole di sé e della sua parzialità: nel momento in cui, invece, la natura passa nella mente dell'uomo, e si ri-realizza, diventa conscia della sua essenzialità finita, di essere quindi una pertinenza e una escrescenza, «sincera», del mondo entico. Attraverso questo passaggio nella mente dell'uomo, la natura acquista un grado di verità superiore datole dall'essere pervenuto all'autocoscienza di sé. La natura, infatti, in quanto forma, è separata dal flusso, ma non se ne avvede, perché le mancano due qualità che sono proprie esclusivamente all'umano, la capacità di giudizio e la «volontà»: «un cane, poniamo, quando gli sia passata la prima febbre della vita, che fa? mangia e dorme: vive come può vivere, come deve vivere; chiude gli occhi, paziente, e lascia che il tempo passi, freddo se freddo, caldo se caldo; e se gli danno un calcio se lo prende, perché è segno che gli tocca anche questo».

Tralasciando questioni che si è già avuto modo di affrontare, ritorna nuovamente il discorso per cui l'essere umano, quando realizzato «*ulteriormente*», ha la capacità di restituire la natura a sé stessa e alla vita, dopo averla strappata dalla sua armonia attraverso la creazione involontaria di forme finzionali. L'essere umano è in grado, quindi, nell'arte, di rigenerare il vero restituendolo a un grado di verità ancora superiore: l'essere umano è capace di far evolvere il mondo esteriore. L'operazione artistica, lungi dall'essere mera «finzione» tra le altre finzioni, può, in base a quanto detto precedentemente, ricreare la realtà, fattivamente, non idealisticamente: l'operazione artistica è una attività rigenerativa del cosmo. In una tarda comunicazione Pirandello, messo di fronte alla vulgata per cui egli sarebbe stato profondamente pessimista, ribatteva che, al contrario, la sua arte è radicalmente ottimista, fin dalle prime prove:[148] dal punto di vista estetico la risposta sembra

[147] Il riferimento è all'«estasi panica» di cui parla Angelo R. Pupino, *Lo sguardo sulla natura*, cit., pp. 180-186.

[148] Luigi Pirandello, *Il teatro moderno, Tilgher, Bracco, un nuovo romanzo, l'America* in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 1153 dove si trova un intervento apparso su «L'epoca» il 5 luglio 1922, nel quale, parlando del nuovo romanzo, *Uno, nessuno e centomila*, Pirandello dice: «Spero che apparirà in esso, più chiaro di quel che non sia apparso finora, il lato positivo del mio pensiero. Ciò che, infatti, predomina agli occhi di tutti è il solo lato negativo: appaio come un diavolo distruttore, che tolga la terra di sotto ai piedi della gente. E invece! Non consiglio forse dove i piedi si debban

poter risiedere in questo presupposto metafisico. L'operazione di distruzione apparente che Pirandello, in quanto umorista, porta avanti, sarebbe una operazione di distruzione delle finzioni, anche naturali, ma, allo stesso tempo, una operazione di riscatto di tutto il mondo fenomenico verso un grado di verità superiore.

Sulla base di questa impostazione, e anche da questo punto di vista, inizia forse ad appalesarsi l'importanza del dettato teosofico nella teoresi pirandelliana:

> There are seven steps on the ladder, representing the religious development of mankind: On the first stage man resembles an animal, conscious only of his instincts and bodily desires, without any conception of the divine element. On the second he begins to have a presentiment of the existence of something higher. On the third he begins to seek for that higher element, but his lower elements are still preponderating over the higher aspirations. On the fourth his lower and higher desires are counter – balancing each other. At times he seeks for the higher, at other times he is again attracted to the lower. On the fifth he anxiously seeks for the divine, but seeking it in the external he cannot find it. He then begins to seek for it within himself. On the sixth he finds the divine element within himself and develops spiritual self-consciousness, which on the seventh grows into self-knowledge. Having arrived at the sixth, his spiritual senses begin to become alive and active, and he will then be able to recognize the presence of other spiritual entities, existing on the same plane. His will then becomes free from every selfish desire, his thoughts become obedient to his will, his word becomes an act, and he may then rightfully be called an Adept.[149]

Così scrive Hartmann relativamente all'evoluzione umana, riassumendo un concetto che Sinnett, poi, in *Esoteric Buddhism*, svilupperà lungamente:[150] l'essere umano, prima di diventare consapevole di sé,[151] deve passare attraverso l'esperienza diretta di tutta la natura che lo costituisce e rappresenta, quindi attraverso la sua materialità corporale, attraverso la sua attività desiderativa e attraverso la più alta, ma tuttavia inferiore, organicità mentale e cerebrale. Sulla scorta di Sinnett,

posare quando di sotto ai piedi tiro via la terra? La realtà, io dico, siamo noi che ce la creiamo: ed è indispensabile che sia così. Ma guai a fermarsi in una sola realtà! In essa si finisce per soffocare, per atrofizzarsi, per morire. Bisogna invece variarla, mutarla continuamente, continuamente mutare e variare la nostra illusione».

[149] Franz Hartmann, *Magic white and black*, cit., p. 75.

[150] Alfred P. Sinnett, *Esoteric Buddhism*, cit., pp. 45-65.

[151] Ivi, p. 133: «The final effort of Nature in evolving man is to evolve from him a being unmeasurably higher, to be a conscious agent, and what is ordinarily meant by a creative principle in Nature herself ultimately. The first achievement is to evolve free-will, and the next to perpetuate that free-will by inducing it to unite itself with the final purpose of Nature, which is good».

il processo che l'uomo[152] compie, progressivamente, sulla scala dell'evoluzione, ripercorre tutti i passaggi che compiono anche gli altri esseri viventi: la condizione della natura, intesa nella sua tripartizione teosofica di minerali, vegetali e animali, è una condizione anch'essa tripartita in cui si manifestano diversi stati di coscienza e di progresso spirituale.[153] In ordine i minerali rappresentano uno stadio bassissimo dell'evoluzione, i vegetali uno stato basso egualmente, ma sensiente, quindi superiore a quello dei minerali, gli animali, invece, uno stato molto più prossimo all'umano e in cui già compare l'attività desiderativa. In ognuno di questi stadi evolutivi per i teosofi si manifesta la coscienza di una monade, la quale non si autopercepisce come separata in tutti gli elementi individualizzati che la compongono, ma come cosa unica. Nell'uomo, invece, in cui già il mentale produce i suoi effetti e inizia a farsi percepire la natura spirituale, tutti questi stadi dell'evoluzione sono racchiusi e già compiutamente raggiunti: in questo senso l'essere umano si pone su un gradino evolutivo più alto, in cui si sono consolidati i livelli di coscienza ed esistenza conosciuti, karmicamente,[154] nell'esperienza diretta della condizione monadica di minerale, pianta e animale. Si potrebbe dire che l'uomo è contemporaneamente pietra, pianta, bestia e qualcosa in più: egli differisce da tutti gli altri stadi evolutivi proprio perché ha, almeno potenzialmente, coscienza di sé. Il punto di corrispondenza interessante tra il dettato estetico pirandelliano e quello teosofico pare consistere nel fatto che, per i teosofi – così come sembra si possa supporre, sempre *mutatis mutandis*, per Pirandello – quando una singola monade umana raggiunge uno stadio di coscienza più elevato, superando la sua animalità e intravedendo o imparando a usare la sua vista spirituale, tutti gli altri elementi della evoluzione vengono sospinti in alto al fine della loro crescita spirituale e monadica: la crescita umana, insomma, per i teosofi, produce un balzo in avanti di tutta la creazione. Ora, con ciò non si vogliono proporre corrispondenze dirette tra la metafisica pirandelliana e quella teosofica, ma è stato necessario aprire in questo senso una parantesi e avvertire sulla plausibilità teorica di una possibile vicinanza tra i due dettati, anche da questo punto di vista, ovvero sul ruolo che l'arte può giocare nell'ottica di una evoluzione metafisica del genere umano.[155]

[152] Qui uomo va inteso sia come singolo che come razza, cfr. Ivi, pp. 122-139.

[153] Ivi, pp. 29-44.

[154] Nella dizione teosofica, questi processi sono tutti il prodotto della legge manifestativa del karma, la quale regola anche la fenomenologia della manifestazione: l'associazione tra destino e autocreazione si impone per i teosofi su diversi livelli, quello microcosmico umano, ma anche quello planetario, quello inerente ai sistemi planetari e, infine, a tutto l'universo.

[155] L'affinità tra i due dettati è forse confermata anche dal retroterra teorico e culturale su cui si impianta la conoscenza occidentale della legge karmica – proprio attraverso e grazie il romanticismo. Cfr. Olav Hammer, *Claiming Knowledge. Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age*, Brill, Leiden-Boston-Köln, 2001, p. 455.

Certamente più interessante risulta, però, il modo in cui i teosofi intendono la natura indipendentemente dalla sua, pur inevitabile, relazione con l'umano. Il primo dato di comunanza tra il modo pirandelliano di concepire il reale e quello teosofico è la convinzione che, superata l'illusione della separatività, prodotto della mente circoscrivente, alla radice delle cose il tutto è un *unicum* privo di connotazioni; H. P. Blavatsky, nell'esprimere questo concetto, ritorna proprio sulla centralità del termine natura, intendendola, allo stesso modo in cui in sottotraccia sembra fare Pirandello, non come elemento naturale, ma come totalità dell'essere:[156] «the root of all nature, objective and subjective, and everything else in the universe, visible and invisible, is, was, and ever will be one absolute essence, from which all starts, and into which everything returns».[157] Ritorna il concetto di «vita universale» che ripetutamente si è visto cardinale nella elaborazione pirandelliana, con una specifica notevole sul fatto che appartengono all'unica essenza sia la natura oggettiva che quella soggettiva: per Pirandello il nodo della questione era proprio questo, ovvero l'intendere come prodotti di natura sia le finzioni soggettive che quelle oggettive, sia le verità oggettive che le verità soggettive. Questa proposizione blavatskyana e il suo accostamento con il dettato pirandelliano potrebbe impropriamente portare a credere che si sostenga agente nella teoresi di Pirandello un generico panteismo, al quale, al contrario, l'autore non lascia mai seriamente pensare. Quello che in Pirandello accomuna la natura propriamente intesa e l'opera artistica effettivamente tale, viva e agente, è invece la soggiacenza in entrambe di leggi, onnipervasive, la cui essenza ultima resta sconosciuta anche all'artista che, creandole, se ne serve:[158] in particolare il dettato pirandelliano lascia supporre che l'artista vero, nel momento della creazione, usa «leggi che egli stesso ignora», ma che sono riproposizione di leggi universali, prima fra tutte quella di aderenza naturale tra forma e contenuto della manifestazione, operante sia nell'arte che nella natura propriamente detta. Sempre in *The key to theosophy* H. P. Blavatsky sostiene

> Theo. Not necessarily so. The term "Pantheism" is again one of the many abused terms, whose real and primitive meaning has been distorted by blind prejudice and a one-sided view of it. If you accept the Christian etymology of this compound

[156] Cfr. anche Alfred P. Sinnett, *Esoteric Buddhism*, cit., pp. 171-184.

[157] Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy*, cit., p. 43.

[158] Cfr. Luigi Pirandello, *Per uno studio sul verso di Dante* in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 663-664: «Si sa che in ogni arte è inclusa una scienza, non riflessa però, ma per così dire istintiva, già che l'*artista* creando, osserva per forza tutte le leggi della vita. Per quanto libera, per quanto capricciosa, per quanto in apparenza indipendente da ogni regola, l'arte, abbiamo detto altrove, ha pur sempre una sua logica, non già immessa e aggiustata da fuori, come un congegno apparecchiato innanzi, ma ingenita, mobile, complessa. L'arte, nelle sue opere, riassume insomma tutti i rapporti razionali, tutte le leggi che vivono nell'istinto dell'artista, leggi a cui essa obbedisce senza neppure averne il sospetto».

word, and form it of pan "all", and theos "god", and then imagine and teach that this means that every stone and every tree in Nature is a God or the One God, then, of course, you will be right, and make of Pantheists fetish-worshippers, in addition to their legitimate name. But you will hardly be as success full if you etymologise the word Pantheism esoterically, and as we do. Enq. What is, then, your definition of it? Theo. Let me ask you a question in my turn. What do you understand by Pan, or Nature? Enq. Nature is, I suppose, the sum total of things existing around us; the aggregate of causes and effects in the world of matter, the creation or universe. Theo. Hence the personified sum and order of known causes and effects; the total of all finite agencies and forces, as utterly disconnected from an intelligent Creator or Creators, and perhaps "conceived of as a single and separate force" as in your cyclopaedias? Enq. Yes, I believe so. Theo. Well, we neither take into consideration this objective and material nature, which we call an evanescent illusion, nor do we mean by Nature, in the sense of its accepted derivation from the Latin Natura (becoming, from *nasci*, to be born). When we speak of the Deity and make it identical, hence coeval, with Nature, the eternal and uncreate nature is meant, and not your aggregate of flitting shadows and finite unrealities. We leave it to the hymn-makers to call the visible sky or heaven, God's Throne, and our earth of mud His footstool. Our Deity is neither in a paradise, nor in a particular tree, building, or mountain: it is everywhere, in every atom of the visible as of the invisible Cosmos, in, over, and around every invisible atom and divisible molecule; for It is the mysterious power of evolution and involution, the omnipresent, omnipotent, and even omniscient creative potentiality. Enq. Stop! Omniscience is the prerogative of something that thinks, and you deny to your Absoluteness the power of thought. Theo. We deny it to the Absolute, since thought is something limited and conditioned. But you evidently forget that in philosophy absolute unconsciousness is also absolute consciousness, as otherwise it would not be absolute. Enq. Then your Absolute thinks? Theo. No, IT does not; for the simple reason that it is Absolute Thought itself. Nor does it exist, for the same reason, as it is absolute existence, and Be-ness, not a Being. Eead the superb Kabalistic poem by Solomon Ben Jehudah Gabirol, in the Kether-Malchut, and you will understand: "Thou art one, the root of all numbers, but not as an element of numeration; for unity admits not of multiplication, change, or form. Thou art one, and in the secret of Thy unity the wisest of men are lost, because they know it not. Thou art one, and Thy unity is never diminished, never extended, and cannot be changed. o Thou art one, and no thought of mine can fix for Thee a limit, or define Thee. Thou Art, but not as one existent, for the understanding and vision of mortals cannot attain to Thy existence, nor determine for Thee the where, the how and the why", etc., etc. In short, our Deity is the eternal, incessantly evolving, not creating, builder of the universe; that universe itself unfolding out of its own essence, not being made. It is a sphere, without circum-

> ference, in its symbolism, which has but one ever-acting attribute embracing all other existing or thinkable attributes ITSELF. It is the one law, giving the impulse to manifested, eternal, and immutable laws, within that never-manifesting, because absolute LAW, which in its manifesting periods is *The ever-Becoming*.[159]

Sulla base del dettato teosofico, la natura consiste nell'insieme di tutte le leggi e le forze che governano la manifestazione, pur non ultimandosi in esse: la deità dei teosofi e la natura, scrive Blavatsky, sono la stessa cosa, il che equivale a sostenere che la realtà oltre-mondana, nella quale si individua la deità, coincide con le forze che quest'ultima esplica nella sua manifestazione. Altrove si è visto che questa deità sembra coincidere con il «flusso» pirandelliano e qui ci si avvede del fatto che la natura «*ulteriore*» di cui parla la teosofia coincide a sua volta con la concretizzazione di questo «flusso»: così come Pirandello si riferisce alla natura in termini di finzionalità quando parla della natura materica e formalizzata, allo stesso modo i testi teosofici parlano di illusione riferendosi allo stesso tipo di natura; due gradi di verità, pertanto, come in Pirandello così in Blavatsky, esauriscono i semantemi del termine. La natura formalizzata, esteriore, per Pirandello, è falsa se paragonata alla verità assoluta del flusso «*ulteriore*» e aformale, quindi anche all'arte, vera se messa in raffronto con il resto del mondo finzionale; la natura esteriore di cui parla il testo teosofico è illusione nello stesso senso, vale a dire fintanto che la si ritiene soggetta a forze limitanti e limitate, quindi formali, che non sussistono nella verità assoluta della deità. La natura non esteriore, invece, non formalizzata, ma formalizzante, si pone come un complesso di leggi e di forze vere, effettivamente agenti, in grado di formare il reale sulla base di un impulso che è fuori di esso e che risiede in una verità aformale; allo stesso modo il flusso pirandelliano, si diceva, è una verità che si trova al di là della realtà, ma che continuamente anima le cose e le rende manifeste, perché in ultimo il flusso costituisce l'essenza stessa di ogni cosa: «it is everywhere, in every atom of the visible as of the invisible Cosmos, in, over, and around every invisible atom and divisible molecule», scrive Blavatsky, presentando le sue parole come la matrice di una natura aformale che pur formalizzandosi resta tale e che è la stessa, ancora una volta, che pare potersi ritrovare in Pirandello. La focalizzazione del dettato teosofico sulla legge, in questo senso, permette di comprendere in che termini deve forse essere inquadrata questa natura, ovvero sia non nella sua essenzialità ontologica e materica, ma corrispondente a quello che le sta dietro e che ne permette la formalizzazione trasparente: nello stesso senso Pirandello inquadrava come naturale l'attività dell'artista, permettendo di motivare quella *liaison* tra arte e natura su cui si sviluppava la plausibilità critica di intendere la natura stessa non nel senso di realtà esteriore, ma in quello di

[159] HELENA P. BLAVATSKY, *The key to theosophy*, cit., 63-65.

verità immanente. Sia per gli autori teosofici che per Pirandello, infatti, una volta che l'uomo abbia raggiunto la consapevolezza del suo io superiore e immortale, si trova a vivere e ad agire in accordo perfetto con quelle leggi che qui vengono chiamate natura e a creare, pertanto, se artista, opere cosmicamente armoniche, prive del dato di illusorietà perché prive della materialità e creature, invece, ideali e immortali, fluidiche: «hence we may understand why the sublime scenes in the Mysteries were always in the night. The life of the interior spirit is the death of the external nature; and the night of the physical world denotes the day of the spiritual».[160] O ancora:

> Call the phenomena force, energy, electricity or magnetism, will, or spirit-power, it will ever be the partial manifestation of the soul, whether disembodied or imprisoned for a while in its body – of a portion of that intelligent, omnipotent, and individual will, pervading all nature, and known, through the insufficiency of human language to express correctly psychological images, as – GOD.[161]

Per i teosofi, quando questa forza suprema si manifesta, si rende visibile e crea un mondo che da essa deriva, si perde la diretta corrispondenza tra l'impulso creazionistico originario e la sua effettiva realizzazione: la materia e prima della materia la forma, necessarie affinché il processo giunga a compimento, non sono adatte ad esprimere *in toto* quello che l'impulso originario si propone di esprimere. Sui piani più bassi della manifestazione, via via che ci si allontana dal primo centro di volontà e di potere, le forme diventano meno duttili e meno trasparenti, tendono a fossilizzarsi in leggi di movimento e di azione loro proprie che, pur partendo dall'essere espressione della volontà espansa della deità, finiscono con il diventare formalizzazioni imperfette di essa.[162] Ora, nonostante la natura esteriore continui, in questo palinsesto di idee, a presentarsi come relativamente più veritiera di altre cose, essa resta comunque una manifestazione imperfetta, più vicina delle altre ad un certo grado di verità e di trasparenza solo perché priva di una propria coscienza che le permetta – come accade per l'uomo – di pervertire ulteriormente e volontariamente il progetto originario:

> What is the will? Can "exact science" tell? What is the nature of that intelligent, intangible, and powerful something which reigns supreme over all inert matter? The great Universal Idea willed, and the cosmos sprang into existence. I will, and

[160] HELENA P. BLAVATSKY, *Isis Unveiled. Science*, cit., p. xiv.

[161] Ivi, p. 57.

[162] Cfr. a questo proposito FRANZ HARTMANN, *The life and doctrines of Jacob Boehme, the God-taught philosopher. An introduction to the study of his works*, The occult publishing company, Boston, 1891, pp. 89-100.

> my limbs obey. I will, and, my thought traversing space, which does not exist for it, envelops the body of another individual who is not a part of myself, penetrates through his pores, and, superseding his own faculties, if they are weaker, forces him to a predetermined action. It acts like the fluid of a galvanic battery on the limbs of a corpse. The mysterious effects of attraction and repulsion are the unconscious agents of that will; fascination, such as we see exercised by some animals, by serpents over birds, for instance, is a conscious action of it, and the result of thought. Sealing – wax, glass, and amber, when rubbed, i.e., when the latent heat which exists in every substance is awakened, attract light bodies; they exercise unconsciously, will; for inorganic as well as organic matter possesses a particle of the divine essence in itself, however infinitesimally small it may be. And how could it be otherwise? Notwithstanding that in the progress of its evolution it may from beginning to end have passed through millions of various forms, it must ever retain its germ-point of that pre-existent matter, which is the first manifestation and emanation of the Deity itself. What is then this inexplicable power of attraction but an atomical portion of that essence that scientists and kabalists equally recognize as the "principle of life" – the akâsa? Granted that the attraction exercised by such bodies may be blind; but as we ascend higher the scale of the organic beings in nature, we find this principle of life developing attributes and faculties which become more determined and marked with every rung of the endless ladder. Man, the most perfect of organized beings on earth, in whom matter and spirit – i.e., *will* – are the most developed and powerful, is alone allowed to give a conscious impulse to that principle which emanates from him; and only he can impart to the magnetic fluid opposite and various impulses without limit as to the direction. "He wills, "says Du Potet" and organized matter obeys. It has no poles".[163]

Il principio che stabilisce la nascita della formazione macrocosmica è un principio, quindi, di obbedienza, per cui una materia plastica si conforma, spontaneamente e secondo le sue possibilità, a un impulso primigenio, aderendovi tanto quanto la sua costituzione fisiologica le permette di farlo. L'essere umano, possessore di questo potere divino della volontà, è il solo essere che può ripetere questo meccanismo e attivarlo micro-cosmicamente sulla base della sua propria volontà, addirittura ottenendo che la materia gli obbedisca. Grazie ad una lunga evoluzione, la deità o scintilla divina presente nell'essere umano diventa capace di agire sulla terra come un piccolo demiurgo, ripetendo gli stessi meccanismi e attivando le stesse leggi che nella creazione del cosmo ha adoperato il grande demiurgo, il

[163] Helena P. Blavatsky, *Isis Unveiled. Science*, cit., p. 144 e ivi, p. 55: «Every force in nature is also an effect of will, representing a higher or lower degree of its objectiveness. […] The laws of nature are the established relations of this idea to the forms of its manifestations».

quale continua a manifestarsi dentro l'uomo. La fenomenologia espressa in questa pagina è la stessa che si è vista attiva nella creazione delle «forme-pensiero», è la stessa insomma che si è detta propria all'uomo in quanto creatore, ma qui valutata ed esposta da un punto di vista meno tecnico che, in quanto tale, permette di mettere maggiormente in luce la sovrapposizione tra creazione umana e creazione demiurgica presente in retrotraccia in tutti i testi teosofici: l'idea di base è che la legge sia di fatto la stessa su ogni piano e a ogni livello della manifestazione, che si produca e attivi nello stesso modo, sulla base delle stesse sequenze pur con risultati diversi in base al piano in cui opera. Il processo descritto sembra lo stesso che si è visto agire nella composizione dell'opera pirandelliana, ovvero il principio in base al quale un centro generatore, nel caso specifico l'artista, opera attraverso la materia dandole un impulso che lo stesso Pirandello definisce, come fanno i teosofi, «volontà»: la *liaison* significativa allora è che per entrambi i dettati, quello pirandelliano e quello teosofico, la volontà e la natura si pongono su un piano semantico, se non di equipollenza, comunque di mutua corrispondenza, per cui arrivano quasi a confondersi. L'evidenza per cui questo accadeva nella dizione estetica pirandelliana senza avere riscontro in nessun'altra fonte teoretica, sembra averlo qui nella teosofia e sempre in una declinazione di quel tema caldo per Pirandello che è la questione, solita ormai, delle «forme-pensiero».[164]

Non meno interessante è il motivo, che ritorna ancora in questo passo appena esposto, per cui l'essere umano non nasce capace di esprimere, utilizzare, tantomeno dominare questo potere pertinente alla sua fisiologia di uomo; esso è una acquisizione, acquisizione prima della quale egli resta un creatore della natura, ma inconsapevole, e in quanto inconsapevole non volontario e in quanto non volontario pervertente i meccanismi stessi di generazione e i suoi sviluppi sul piano della materialità, artistica o meno:

> A seed does not become a tree, nor a child a man, by having substance added to its organism by some outside workman, or like a house which is built by putting stones on the top of each other; but living things grow by the action of an internal force, acting from a centre within the form. To this centre flow the influences

[164] Franz Hartmann, *Magic white and black*, cit., p. 90: «But if these unintelligent forms are infused with the principle of intelligence proceeding from man, they become intelligent and act in accordance with the dictates of the master from which they receive their will and intelligence, and who may employ them for good or for evil. Every emotion that arises in man may combine with the astral forces of nature and create a being, which may be perceived by persons possessing abnormal faculties of perception as an active and living entity. Every sentiment which finds expression in word or action may call into existence a living entity on the astral plane. Some of these forms maybe very enduring according to the intensity and duration of the thought that created them, while others are the creations of one moment and vanish in the next».

> coming from the universal storehouse of matter and motion, and from there they radiate again towards the periphery, and perform that labor which builds up the living organism. But what else can such a power be, except spiritual power, and such it is supernatural, although acting in nature; for nature is neither Spirit nor God, but a product of Divine Spirit, an image formed in the universal Mind by the power of the Divine Will. God is All; but All is not God, and the magical powers of Justice, Wisdom and Love, etc., are not products of nature, but attributes of the spirit. As such they are higher than nature, although not outside of it. It penetrates to the very centre of material things. It cannot be a mere mechanical force; for we know that a mechanical force ceases as soon as the impulse which originated it ceases to act. It cannot be a chemical force, for chemical action ceases when the chemical combination of the substances which were to combine has taken place. It must therefore be a living power, and as life cannot be a product of a dead form, it can be nothing else but the power of Life, acting within the life-centres of the forms. This Life or Will in nature is a magician, and every plant, animal, and man is a magician, who uses this power unconsciously and instinctively to build up his own organism; or, in other words, every living being is an organism in which the magic power of life acts; and if a man should attain the knowledge how to control this power of life, and to employ it consciously, instead of merely submitting unconsciously to its influence, then he would be a magician, and could control the processes of life in his own organism.[165]

Quando si intenda la natura nel suo aspetto di «universal Mind», il dettato di Hartmann diventa chiaro e permette di comprendere che cosa pensavano i teosofi quando parlavano di sovrapposizione dell'attività microcosmica con quella macrocosmica: la mente universale è il corrispettivo di quella materia-specchio[166] nella quale il «Divin Spirit» si riflette per rendersi evidente a sé stesso nell'atto della sua creazione; lo spirito forma una «image» nella mente universale la quale immagine attiva poi da sé la serie di processi che portano alla sua effettiva manifestazione. Tutte le leggi che permettono quest'ultima hanno sede non nella natura universale, o vita universale o mente universale, hanno sede, invece, nello spirito divino a cui la materia si adatta nella concezione stessa dell'immagine: così come Pirandello affermava che l'io in contatto con la vita universale aveva il potere di creare forme vere, ossia in accordo con il flusso dell'esistenza, mentre l'io umorista, in contatto con qualcosa di ancora superiore che è al di là della vita e della natura, riusciva a generare forme viventi e consapevoli di sé, forse allo stesso modo, nel passo citato, Hartmann parla della «Life or Will in nature» come di un

[165] Ivi, pp. 19-20.

[166] E di fatto «*mirror*» è il termine ripetutamente utilizzato per designare questo piano dell'esistenza dai teosofi, come già si è detto.

«magician». La differenza che Pirandello poneva fra l'artista propriamente detto e l'artista umorista era la possibilità che il secondo, a differenza del primo, aveva di entrare in relazione diretta proprio con la volontà, con il principio riflettente, del quale il primo operava una continuazione inconsapevole, mentre il secondo una continuazione consapevole; la creazione dell'umorista differisce da ogni altra creazione proprio per questo, non perché il potere creativo dell'umorista non sia quello universalmente diffuso, ma perché soltanto l'umorista non è un mero strumento di una volontà altra, ma il custode della sua propria, il possessore della discriminante del «power of self-knowledge»:

> Magic is that science which deals with the mental powers of man, and shows what control he may exercise over himself and others. In order to study the powers of man it is necessary to investigate what Man is, and what relation he bears to the universe, and such an investigation, if properly conducted, will show that the elements which compose the essential man are identical with those we find in the universe; that is to say, that the universe is the Macrocosm, and man its true copy the Microcosm. Microcosmic man and the Macrocosm of nature are one. How could it be possible that the Macrocosm should contain anything not contained within the Microcosm, or that Man should have something within his organism which cannot be found within the grand organism of nature? Is not man the child of nature, and can there be anything within his constitution which does not come from his eternal father and mother? If man's organization contained something unnatural, he would be a monster, and nature would spew him out. Everything contained in nature can be found within the organism of man, and exists therein either in a germinal or developed state; either latent or active, and may be perceived by him who possesses the power of self-knowledge.[167]

Questo potere di auto-conoscenza, proposto dai testi teosofici, nel caso specifico ancora da Hartmann, permette all'uomo di vedersi nella sua vera essenza e, quindi, di scoprirsi essenzialmente «identical» con l'«universe»: la vera conoscenza di sé, per la teosofia come per Pirandello, annulla il principio di separatività e mostra all'uomo la natura illusoria del limite posto alla coscienza dell'io. Non solo: l'uomo che sia conscio di sé vede sé stesso composto, spiritualmente e fisicamente, della stessa sostanza che compone ogni altra entità cosmica: «the universe is the Macrocosm, and man its true copy the Microcosm», finanche fisiologicamente. Identità e coscienza dell'identità sono i principi in base ai quali i teosofi formulano la sovrapponibilità di macrocosmo e microcosmo: l'essere umano completo, infatti, opera micro-cosmicamente e macro-cosmicamente perché l'identità tra la

[167] Franz Hartmann, *Magic white and black*, cit., p. 23.

sua natura e quella dell'universo è stata resa attiva e perfetta dalla coscienza di sé e, quindi, delle leggi di natura. Solo nel momento in cui la similarità viene assimilata in consapevolezza dall'uomo, essa può dirsi totale, perché è solo in quel momento che l'uomo ha portato dentro di sé a realizzazione tutte le forze operanti nella natura, anche la più alta tra queste, la direttiva, ovvero quella noumenica. Dato che ogni cosa che si trova in natura può essere reperita nell'uomo, sulla base del dettato teosofico, quando l'essere umano agisce poieticamente, artisticamente su sé stesso, sta in realtà agendo sulle forze stesse interne alla natura, oltre che interne a lui in quanto creatura naturale:[168] il principio secondo cui avviene il miglioramento della natura nell'arte è questo di reindirizzamento e presa di consapevolezza dell'interiorità del mondo spirituale e fenomenico, operato nell'atto stesso della creazione artistica. Si diceva che per Pirandello la natura trova consapevolezza di sé attraverso e nell'uomo; il fondo concettuale che permette questa elaborazione pare essere quello teosofico, nonostante si performi, nella saggistica, attraverso l'apporto delle formulazioni marchesiniane e capuaniane:

> Absolute self-consciousness belongs only to God. He alone is self-existent and independent of any outside conditions. He is self-existent, and needs nothing to excite consciousness or knowledge in Him. Man's self-consciousness, in so far as the realization of a divine presence has not awakened within him, is as much an illusion on his imaginary self-existence, because it is then not his true real "I", but nature that has become self-conscious in him; producing that ever changing and impermanent sense of the ego, which appears from hour to hour and from day to day chameleon-like under different attributes. This artificially produced ego is a mere nothing, and one proof of it is that the great majority of people continually require some stimulus to enable them to know that they exist. If they are alone and without " pastime " they are miserable. If they are only in company with themselves, they are then in company with nothing. Without an amusement of some kind they would become insane or die. But he, in whom the divine consciousness of his true inner self has awakened, will require no external stimulus

[168] Ivi, p. 114: «Life is universally present in nature, it is contained in every particle of matter, and only when the last particle of life is departed from a form the form ceases to exist. It may remain for centuries inactive in a form, but when it begins to manifest itself, motion appears in the form, and the higher the form is developed the higher may be the activity of its life. Life in a stone does not appear to exist, and yet without life there would be no cohesion of its atoms. If the life-principle were extracted from a mineral its form would be annihilated. A seed taken from the tomb of an Egyptian mummy began to germinate and grow after it was planted in the earth, having kept its life – principle during a sleep of many centuries. If the activity of animal life could be correspondingly arrested, an animal or a man might prolong individual existence to an indefinite period. Stones may live from the beginning of a Manvantara unto its end; some forms reach a very old age, but if the life impulse is once given it is difficult – if not impossible – to arrest it».

> to let him know that he lives. He may be shut up in a prison or in a tomb, he carries his own light with him; he cares little for the company of men, if he is in company with his God. Man is an organism, in which either God or nature, or the antithesis of God, the devil, may become self-conscious. If only nature is self-conscious in him, he has then no real life or consciousness of his own. It is absurd of him to speak of dying, because he has never yet come to life. If God has become self-conscious in him, he will be one with God, whose temple he is, If the self-consciousness of the devil resides in his house, then is he a personal devil for all practical purposes and intents. From the moment that man becomes relatively conscious of the existence of a spiritual power within his soul, he enters into relationship to that power, he attains spiritual consciousness; but it may still be a long time until that power becomes fully alive and self-conscious in him.[169]

Chiaramente l'opera di miglioramento non avviene su tutto il macrocosmo generalmente inteso, ma su quella parte di macrocosmo che costituisce il microcosmo umano; risiede forse qui il motivo per cui si diceva che, secondo Pirandello, l'essere umano può agire solo su quella parte di flusso che gli compete e non sulla generalità del flusso: al contrario è proprio l'illusione della separatività a permettergli di operare dove altri non potrebbero, agendo come quel demiurgo su scala minore che corrisponde allo scrittore umorista. Il segreto alla base di tutta la formulazione risulta essere ancora il nucleo centrale dell'autoconsapevolezza di sé e, a questo punto, del mondo in sé (del piccolo mondo in cui si riflette il grande mondo), ed è proprio il limite illusorio posto dalla coscienza e la consapevolezza che l'umorista ha di questo limite a permettere di rendere, per riflesso della luce, consapevoli le «cose in noi», dando coscienza di sé alla natura anche lì dove, senza l'uomo, essa non ne ha di propria.[170] Il piccolo dio dona coscienza alle cose, così come il grande io fa con lui attraverso la scintilla prometeica, riflesso della verità in noi:

> The first great cause so to say stepping out of itself, becomes its own mirror, and thereby establishes a relation with itself. God sees His face reflected in eternal Nature; the Universal Mind sees itself reflected in the individual mind of man. The Father comes to relative consciousness in the Son, but when He again retires into Himself the relation will cease; the Father will then be again absolutely one

[169] Ivi, pp. 160-161.

[170] Ivi, p. 271: «Every form in nature is a symbol of an idea and represents a sign or a letter. A succession of such symbols forms a language, and the totality of all forms in nature is the language of nature. He who is a true child of nature, that means to say, he whose will is pure and whose mind free of error, will understand the language of nature and know the character of everything. His mind will be like a clear mirror, wherein the attributes of natural things are reflected and enter the field of his consciousness».

> with the Son. He will again become one with Himself, there will be no more relative consciousness, and "Brahm will go to sleep" until the night of creation has ceased. But God knows that he exists even after all his relation with external things has ceased, and does not need to look continually into a mirror to be reminded of that fact. Likewise the absolute consciousness of the great *I am* is independent of the objective existence of Nature, and He will still "sit on the great white throne after the earth and the heaven fled away from His face". If the world is a manifestation of the Universal Mind, everything that exists must exist in that mind; there can be nothing beyond the Universal Mind, because it is necessarily infinite; it can be only One, and there can be no beyond. We exist in that Mind, and all we perceive of external objects is the impressions which they produce upon our individual minds through the medium of the senses or by a superior mode of perception. The superior powers of perceptions are those possessed by the inner man, and they become developed after the inner man awakens to self-consciousness.[171]

Quando si laicizzi il discorso di Hartmann e lo si deprivi di tutte le sue connotazioni religiose, vi si possono plausibilmente trovare espressi gli stessi principi che sono alla base delle pagine analizzate dell'*Umorismo*: è il «flusso» che assume «coscienza relativa» di sé nella mente dell'uomo, ma nel momento in cui la relazione cessa e l'attività creativa di riflessione si blocca, svanendo ogni contatto fattuale, la scintilla smette di essere tale per ritornare ad essere flusso indistinto e con essa smettono di esistere anche tutte le cose che essa aveva generato. Il momento di «silenzio interiore» coinciderebbe con questo evento, che può essere assimilato alla morte, se per vita si intende la manifestazione formale del flusso: scompare, come dice il testo, l'illusione della separatività dell'io dal resto. Era, per Pirandello, questo il momento esistenziale in cui l'«oltre» si rivelava esistere indipendentemente dalle forme nelle quali continuamente si manifesta, in cui si dichiarava come esistenza indipendente dall'uomo e dalle cose: così come Pirandello connotava questo stato esistenziale con i termini pertinenti al campo semantico della notte, allo stesso modo Hartmann, e con lui tutti i teosofi, con lessico buddhista, chiamano questi stadi dell'essere «notte di Brahma». In questo momento notturno il grande «*I am*» si rivela nel suo silenzio informale:

> The Absolute, independent of relations and conditions, is the original cause of all manifestations of power. An attempt to describe it would be equivalent with an attempt to describe something which has no attributes, or of whose attributes we can form no conception. When Gautama Buddha was asked to describe the su-

[171] Ivi, p. 69.

> preme source of all beings, he remained silent, because those who have reached a state in which they can realize what it is, have no words to describe it, and those who cannot realize it would not be able to comprehend the description. To describe the absolute we must invest it with comprehensible attributes, and it then ceases to be The Absolute and becomes relative. Therefore all theological discussions about the nature of "God" are useless, because "God" has no natural attributes, but Nature is His manifestation.[172]

Il ritorno alle cose, da questo stato di silenzio esistenziale, è necessariamente un ritorno ponderato e voluto in cui «resta» comunque «a lungo in noi», scriveva Pirandello, la consapevolezza di una «realtà esistente» altrove, ma pur continuamente agente sotto l'illusione della separatività dell'io – la quale perpetuamente si dilegua solo con la morte fisica, anche per i teosofi. La natura, in questo senso, si rivela, dopo la morte simbolica, proprio come questa esistenza altra che continuamente si riflette, si rivela, in un certo senso, quale «effetto» di una «causa» che non può essere conosciuta in quanto causa, ma che viene comunque reiteratamente percepita nella sua qualità di forza soggiacente a ogni aspetto della manifestazione.[173] Anche da questo punto di vista, pertanto, l'essere umano sopraggiunto alla rivelazione si pone in assoluta coincidenza e similarità con il generatore del macrocosmo: la sua attività creativa, reindirizzata dalla consapevolezza della notte, si rivolge alle cose cosciente della loro esistenza formale e, umoristicamente forte di quella consapevolezza, le riporta allo stato primario della loro essenza, ossia a vedersi come proiezione della mente dell'uomo.

Così come ogni cosa che esiste nel mondo «is a manifestation of the Universal Mind, everything that exists must exist in that mind», allo stesso modo per l'uomo, secondo il dettato pirandelliano, ogni cosa che esiste, esiste soltanto nella sua mente e ogni cosa che «we perceive of external objects is the impressions which they produce upon our individual minds through the medium of the senses»: il cerchio dei semantemi pirandelliani e teosofici corrispondenti si chiude su queste dichiarazioni, per via delle quali si afferma impossibile uscire dalla natura in senso lato. Sembra pacificarsi così, concordemente, la significanza generica e non univoca che, all'inizio di questa analisi, Pirandello sembrava conferire al termine natura e pare spiegarsi, quindi, per quale ragione, natura, nel dettato pirandelliano, non sia da intendere soltanto come l'elemento naturale, ma, anche, e contemporaneamente, come la produzione primaria delle finzioni umane, come quella artistica propriamente detta e, infine, come quella umoristica: la teosofia avrebbe offerto

[172] Ivi, p. 74.

[173] Ivi, p. 21: «Everywhere in nature the action of an universal law is manifest, but we cannot see the law itself. Everywhere we see the manifestations of a will; but those who seek for the origin of Will within their own brains will seek for it in vain».

a Pirandello il gancio per identificare un grande creatore con un piccolo creatore e proprio a partire da quel concetto di natura in cui si trovano, in fondo, tutte le leggi sulla base delle quali si produce ogni manifestazione, di qualsiasi tipo essa sia e per il semplice fatto che essa è una manifestazione. I due termini, infine, manifestazione e natura, paiono da doversi considerare equipollenti nella scrittura pirandelliana come in quella teosofica. A fondamento di entrambe si pone l'«*I am*», solo su scale di grandezza diverse. Lo stato aurorale e buio dell'essere è, dunque, sempre uno stato di potenza che, nel momento in cui inizia il suo processo di riflessione esterna, spontaneamente si naturalizza, ovvero attiva tutti quei connotati che sono propri alla «Universal Mind», quindi le leggi manifestative, nell'arte come nel mondo – le idee, l'armonia su cui queste idee si performano come un tutto unico; i connotati estetici del discorso pirandelliano e teosofico, ovvero i connotati formali, compresi delle loro urgenze seaillesiane, capuaniane, romantiche, troverebbero la loro escrescenza incipitaria in una sovrapposizione individuale tra io e dio, il secondo termine tra i due impersonale sia per Pirandello che per Hartmann:

> If everything that exists is Mind, and if we ourselves are that Mind, all the forms of the subjective as well as the objective words can be nothing else but states of our Mind. Thought is the creative power in the universe. Thought-germs grow in the mind as the seeds of plants grow in the soil of the earth. The latter are quickened into life by the light of the sun, the former by the light of intelligence. At the beginning of a day of creation, Brahm, begins to create, his thoughts call worlds into existence. Things are materialized thoughts, or states of mind having been rendered objective. Few persons have the power to think spontaneously and independently, although all may believe to have that power; if they were able to manipulate thought they would be able to create.[174]

Attraverso il pensiero, che non è da confondersi con la mera attività razionale, l'essere umano, esistendo, si pone sugli stessi parametri creazionistici del grande demiurgo, essendo l'uomo l'unico essere in grado di servirsi di questa facoltà demiurgica, riflesso in lui della «vita» o «vita in noi». Da questo momento in poi la natura si adatta alla spinta noumenica prima, indipendentemente da dove essa venga: la natura opera sulla base di un impulso, perpetuandolo, e il come dipende dal pensiero noumenico che soggiace alla creazione. Dato che all'essere umano non è concesso di uscire dalla sua mente «things are materialized thoughts, or states of mind having been rendered objective»: le cose sono entità materializzate indipendentemente dall'essere umano, ma all'essere umano, a causa della sua par-

[174] Ivi, p. 70.

ticolare conformazione fisica e animica, è permesso di materializzarle in un modo che è propriamente e solo umano; nel momento in cui egli diventa consapevole di questo, giungendo al nucleo del suo essere – riconoscendosi creatore – gli è dato di utilizzare la legge e quindi creare volontariamente sulla base di un pensiero voluto (o meglio di una attività noumenica programmata), ossia gli è dato di dare alle cose la vita che esse vogliono, la vita che egli stesso vuole per loro. Detto altrimenti, inizia qui la possibilità concreta dello svolgersi di una artisticità «sincera», ove sincera non sia da intendersi nel senso comune, ma sincera con sé stessa e con l'io che la vuole, il che equivale a dire giusta, etica, in accordo con la legge immutabile della manifestazione e senza che subentri alcuna forma di individuale perversione. «Spontaneamente» e «indipendentemente» dice il testo teosofico in esame, con lo stesso lessico di cui si serve Pirandello.

Affinché questo possa avvenire è necessario che l'essere umano abbia reso la sua mente particolare, ossia la forma che gli è fisiologicamente soggetta, in grado di rispondere autonomamente e senza perversione, appunto, all'attività noumenica: l'uomo deve mettere in accordo la sua formalità con le leggi di natura che essa deve riflettere e, perché ciò avvenga, è inevitabile che egli giunga prima allo stato autorale di morte simbolica, coincida con il silenzio di dio – non crei.[175] Solo in questo senso la sua mente individuale può agire da specchio riflettente come fa la natura esteriore con il grande demiurgo: l'uomo, o l'artista, è tale quando la sua mente sia stata svuotata da tutte le finzioni, il che equivale a dire che egli non mira più a creare, inconsciamente, scopi, mete, ideali che siano al di là dell'arte, quindi al di là della diretta e spontanea esplicitazione del sé. L'artista e il mago, come il Cotrone dell'ultimo teatro, sembrano di fatto la stessa cosa. Quanto per ottenere questo l'uomo non debba fare altro che vivere in contatto diretto con la scintilla prometeica, lo conferma forse un ultimo significativo passo sempre di Hartmann:

> Wisdom is not a product of the organization of man. It is eternal and universal. It finds its expression in the fundamental laws upon which the universe with all its forms is constructed. It is expressed in the shape of a leaf, in the body of an animal, in the organism of man. Its action can be found everywhere in nature, as long as the beings in nature live according to nature. There are no diseases in nature which have not been originally created by powers which acted contrary to the laws of nature and became therefore unnatural. Outward appearances seem to contradict this assertion; because we find animals affected with diseases, and epidemic diseases are even of frequent occurrence in the vegetable kingdom. But

[175] Lo stato di cui qui si parla è quello di permanenza nella «notte» della non manifestazione in cui l'io creatore, umano o divino, esiste come potenza creatrice non in atto, come luogo metafisico in cui tutto è contenuto, ma nulla manifesto: la notte di Brahma dei teosofi e il «bujo» pirandelliano si corrispondono come stati di inerzia in cui ogni cosa è ancora prima di formalizzarsi.

> a deeper investigation into the occult laws of nature may show that all the forms of nature, minerals, vegetables, and animals, are merely states or expressions of the states of the Universal Mind in other words products of the imagination of Nature; and as the imagination of Nature is acted on, influenced and modified by the imagination of man, a morbid imagination of man is followed by a morbid state of the Universal Mind, and morbid results follow again on the physical plane. This law explains why periods of great moral depravity, sensuality, superstition, and materialism may be followed by plagues, epidemics, famine, wars, etc., and it would be worth the while to collect statistics to show that such has invariably been the case.[176]

La materia è considerata come una qualità plastica, in grado di adattarsi, più o meno repentinamente, agli impulsi che riceve dall'interno delle facoltà creative, siano esse umane o demiurgiche: allo stesso modo, però, la materia si adatta a ogni attività mentale, sulla base sempre della stessa legge, il che implica che può, conformemente alla sua disposizione, produrre pervertimenti. Non principi etici di bene o di male attivano questi meccanismi, ma generali disposizioni pratiche delle potenze creatrici. L'immaginazione, per i testi teosofici, è esattamente questa facoltà della materia, la capacità, detto altrimenti, di creare delle immagini, ovvero di dare forma a cose che originariamente non ne hanno: quando, infatti, la cosa viene concepita non ha forma, perché non nasce nel *range* della materia che può conferirgliela; gemina, invece, come un impulso, che immediatamente reagisce con la plasticità del formale.[177] Il meccanismo, ancora una volta, sembra lo stesso che si rintraccia nel dettato saggistico pirandelliano, ovvero un meccanismo ancora poggiato sull'idea che la immagine, in quanto tale, pertenga non al gesto ideatorio primario – il quale abita e si condensa nel flusso, nella scintilla prometeica –, ma

[176] Franz Hartmann, *Magic white and black*, cit., pp. 207-208.

[177] Ivi, p. 152: «The state of the imagination is a great factor in the observation and appreciation of things. The savage may see in the sculptured Minerva only a curious piece of rock, and a beautiful painting may be to him only a piece of cloth daubed over with colours. The greedy miser, on looking at the beauties of nature, thinks only of the money-value they represent, while for the poet the forest swarms with fairies and the water with sprites. The artist finds beautiful forms in the wandering clouds and in the projecting rocks of the mountains, and to him whose mind is poetic every symbol in nature becomes a poem and suggests to him new ideas; but the coward wanders through life with a scowl upon his face; he sees in every corner an enemy, and for him the world has nothing attractive except his own little self. The man who cannot be trusted is ever mistrustful, the thief fears to be robbed, and the backbiter is extremely sensitive to the gossip of others. The cause of this is evidently that each man perceives only those elements which exist in his own mind, and if any foreign element enters, it is immediately tinctured and coloured by the former. The world is a mirror where in every man may see his own face. To him whose soul is beautiful, the world will look beautiful; to him whose soul is deformed, everything will seem to be evil».

all'atto della manifestazione di quest'ultimo: in questo si trova la radice teosofica del fatto che ogni cosa, nel suo momento aurorale, non è forma, ma realtà «vivente oltre» appunto e non formalizzata. Anche dal punto di vista della messa in pratica dei processi immaginativi, pertanto, il dettato di Pirandello sembra ripercorrere le traiettorie che la teosofia imposta per il suo ragionamento teorico sulla natura. Per l'artista si potrebbe forse ripetere quello che Hartmann dice a proposito di dio:

> God does not need the world to enable him to be what He is, but Nature requires God to enable her to exist. The principle of life requires no form, but forms need the principle of life to enable it to live. Likewise eternal love and justice and truth are self-existent, self-sufficient and independent of any object or form; but they cannot manifest themselves without appropriate forms, and the forms that require them to enable them to love, to be just and true. In other words: God is independent of His creation; but creation is dependent on Him.[178]

Si rivela, in questa impostazione del problema, la ragione per cui, forse, Pirandello pone l'equipollenza tra il bello artistico e il vero, fornendo una connotazione etica alla sua teoria estetica e alla prassi scrittoria che, probabilmente, non si sbaglierebbe a considerare soggiacente a tutta la sua produzione. Tutto il discorso pirandelliano, infatti, sembra mirare a porre una equivalenza tra i valori di verità e bellezza non ridotti ai termini di una dialogia, ma di uno stato, appunto, che, in quanto tale, non può essere giudicato, moralmente, ma solo descritto: se resa in questi modi, se così realizzata, l'arte non può che avere un valore etico, così come lo ha la natura, ma non perché in essa venga distinto il vero dal falso, ma perché, al contrario, i varii gradi della verità collaborano a una rivelazione.[179]

[178] Ivi, p. 200.

[179] Sul valore etico dell'impostazione umoristica di Pirandello e sul risvolto, programmatico, che essa possiede in chiave di capacità di attivare nel lettore medesimo una nuova attitudine nella lettura circostanziale, è intervenuto Daniel Graziadei, *Umorismo: fraintendimenti e contrari per una convivenza pacifica*, in *Pirandello e un mondo da ri-disegnare*, a cura di Alessandra Sorrentino, Michael Rössner, Fausto De Michele e Maria Gabriella Caponi, Peter Lang, Bern, 2017, pp. 73-123. Particolarmente interessanti sono le affermazioni di Graziadei, che riprende Iser, sulla capacità programmatica dell'umorismo di produrre nel lettore una esigenza, personale, di ricreazione di senso, successiva alla distruzione della legge perpetrata a suo danno dall'autore: «il lettore si trova davanti ad alcune lacune testuali e a cambi di schema e, aspettandosi che un testo debba avere un senso, cerca di attribuirglielo attraverso delle modifiche. I vuoti o le lacune presenti nel testo sono il mezzo attraverso cui, collegando i diversi segmenti testuali, si instaura una relazione tra il testo e le norme negate, tra lo sfondo di temi e schemi passati e piano prima attuale in un certo momento della lettura. Per riempire questi vuoti il lettore può soltanto fare ricorso alla "formulazione" del testo da parte del lettore, ad operazioni di connessione. Questi spunti che fungono da promotori di scelte interpretative forzano la nascita di processi d'ideazione immaginativa durante i quali il lettore riempie costantemente le lacune del testo con un'interpretazione

L'arte, per il fatto stesso di esistere, in specie se arte umoristica, denunzia l'esistenza della verità «*ulteriore*» e mette in scena il modo attraverso cui l'uomo può compiere sé stesso in quanto creatore: che, poi, in questa messa in scena con legittimità compaia il teatro delle finzionalità è indice del fatto che la rivelazione del vero passa, o può passare, artisticamente, anche attraverso la messa a nudo del gioco delle «maschere». Spontaneamente e non programmaticamente, arte e natura si lasciano leggere come fatti simbolici in grado di evidenziare la realtà e l'esistenza di processi e cose che innervano il mondo senza mai mostrarsi nella loro fattualità a-verbale, intellettualmente inconcepibile.[180]

individuale che costruisce un nuovo senso. Al tempo stesso il processo d'ideazione consecutiva crea un oggetto immaginario che è la manifestazione di quello che non è esplicitamente espresso nel testo. […] Alla luce di quanto ci insegna la teoria dell'*atto della lettura*, la scomposizione che Pirandello propone come una qualità centrale dell'opera umoristica si potrebbe dunque descrivere come enfatizzazione ed apertura radicale delle lacune e negazioni testuali che avviano il processo di composizione da parte del lettore».

[180] Il discorso, articolato sulla base dei concetti che si sono finora visti attivi nell'estetica pirandelliana, è già espresso a chiare lettere in *Sincerità e arte*, pubblicata ne «Il Marzocco», sul numero 7 marzo 1897, in risposta a Ugo Ojetti ed esclusa dal volume collettaneo dei saggi. In quella sede Pirandello afferma, istituendo un parallelismo fondante tra arte e politica, che, nel romanticismo italiano, «sono i primi germi del male presente, e non solo per la letteratura, ma anche per la vita civile e politica della nazione. Non bisogna infatti perdere di vista il carattere affatto particolare che assunse da noi il movimento romantico, onde in Lombardia, che fu il vero suo campo, romantico e liberale eran sinonimi». Poco dopo continua: «con l'aprir le menti, cui la scolastica imitazione delle forme classiche immiseriva, alle nuove idee, alle nuove dottrine che si agitavano nelle altre nazioni, il romanticismo concorse in gran parte a rigenerar l'arte e, conseguentemente, la nazione. Ma non bisogna dimenticare, che anche opera di restaurazione, e con fine in sostanza egualmente civile, aveva iniziato molto tempo prima quel che, in contrapposto al nuovo movimento, si definì classicismo»: non soltanto il romanticismo, ma anche il classicismo, al di là delle dichiarazioni vessillari, viene da Pirandello inteso come fatto e artistico e etico-politico, nonostante la sua fallimentare congiunzione di contenuto e forma: «se non che» scrive «l'evocazione del glorioso ed eroico passato, se era stata giusta e natural reazione alle insulsaggini arcadiche di allora; di fronte ai tempi nuovi, ai nuovi bisogni, con quella suppellettile mitologica, con quelle figure e imagini retoriche (per cui il De Sanctis potè chiamarla *ricordo di scuola*) dovette a un certo punto apparir vuota forma soltanto, forma priva di spirito». Per Pirandello il romanticismo avrebbe esasperato la naturale tendenza della nostra nazione a «imitare»: nel caso del romanticismo la naturale tendenza italiana si sarebbe volta a oltralpe, con il classicismo al solo passato delle «chiare lettere»; tuttavia, sostiene, che il «male» dell'imitazione, «per l'addietro non fu mai tanto grave come oggi, poiché non alterò e non contaminò mai lo spirito e il carattere della nostra letteratura e, sopra tutto, non intaccò mai la compagine della nostra lingua. L'imitazione era anzi, prima, effetto di troppo studio e di troppo amore delle cose nostre; oggi è per ismania d'introdur qui novità straniere e assai spesso per ignoranza di quel che si è fatto prima di noi, nel nostro stesso paese». L'imitazione, pertanto, viene considerata da Pirandello come la conseguenza spontanea e naturale di un sentimento collettivo, che, in quanto tale, oltre che essere profondamente politico, in quanto sociale, non può essere soggetto a giudizi di valore, se non nel momento in cui contraria con la forma scelta per farsi fenomeno nazionale: «negli ultimi tempi, è vero, la tirannia quasi sempre esercitata su la nostra

Attraverso questi passaggi teosofici Pirandello sembra avere trovato la sua personale risposta al problema che gli era stato posto dal conoscere approfonditamente le dispute classico-romantiche: quando, direttamente o attraverso

letteratura dalla tradizione classica era divenuta gretta e insulsa; ma ribellandoci ad essa e lasciando nella dimenticanza l'antichità, che cosa è avvenuto della nostra lingua?» si chiede Pirandello e si risponde che «non solo la feccia del gergo plebeo si è trasfusa nella lingua letteraria, ma non mai questa, io credo, né anche tra le smancerie del cinquecento e goffaggini del seicento, era caduta in più misero stato: plebeizzata e imbarbarita». Tutta questa premessa – in cui arte e azione politica, nonché sentimento di popolo e tradizione, collaborano a delineare i punti di un discorso sul quale ci si è già lungamente soffermati – permette all'autore di concludere affermando: «lì la barbarie e qui l'artifizio, la contraffazione per il gusto di farla. Ecco in quali mani, a mio vedere, son purtroppo cadute per il momento, la letteratura e la lingua italiane. Un nuovo risorgimento? adesso? su queste basi? Per quanto lo desideri, Ugo mio, non so sperarlo» e, invero, si potrebbe aggiungere neanche crederlo possibile, se, come si è detto, le basi delle mozioni sociali sono sentimenti condivisi, accordi emotivi, tali da poter far geminare miti e forme; e, infatti, Pirandello dice che «se invece di prestare orecchio alle profezie di qualche dotto accademico francese e di sentircene solleticati nell'amor proprio avessimo, io dico, maggior memoria delle cose nostre, ci saremmo già accorti che i segni, se non d'un nuovo risorgimento, certo d'una rigenerazione dell'arte eransi da noi manifestati fin dalla metà del secolo decimottavo con lo studio dei Greci, la prima conoscenza delle letterature straniere, la coltura delle cose patrie e delle scienze naturali e il ritornare in onore di Dante», quindi sulla base di una coincidenza tra tradizione e sentimento, ovvero il contenuto, accordo di popolo, e forma, ovvero espressione artistica. Quanto tutto questo si fondi su una modulazione, non romantica, di una primaria idea romantica, lo dimostra l'ultima parte dell'articolo, nella quale, sempre a tu per tu con Ojetti, Pirandello rimbrotta: «l'arte, tu dici, non è nazionale, non può essere volutamente nazionale. L'arte è individuale. Sta bene! Ma fa' che questi individui artisti sieno e vogliano essere italiani, e si avrà un'arte nazionale italiana. «Il mondo è la mia rappresentazione, e il mondo è una idealità. Il mondo è la mia rappresentazione e, rispetto all'uomo pensante, il mondo (e cioè tutto quel che è esteriore all'io) non esiste che secondo l'idea che uno se ne fa. Io non vedo quello che è; ma quello che vedo è». – O non è, mio caro Ugo, poiché tu puoi veder male. Che le esistenze oltre alla nostra sieno quasi apparenze senza realtà all'infuori dell'io, lo pretendono i partigiani d'un idealismo che gl'inglesi chiamano *solipsismo*; e tu sai che non è concetto nuovo: gli han dato forma fantastica gli scrittori inglesi seguaci della filosofia del Berkeley. E tu conoscerai il *Throught the Looking Glass*. Pretendi, caro Ugo, che io, poniamo, fuori del tuo io non sia se non come tu mi vedi? Vuol dire, che la tua coscienza è unilaterale, che tu non hai coscienza di me, che tu non mi *realizzi* in te, per usare un'espressione di Iosiah Royce, con una rappresentazione vivente per me». La critica contro una posizione filosofica e artistica schellinghiana, pur ripresa da Pirandello, fonda l'etica stessa inerente al fatto artistico: «per me il mondo» egli scrive «non è soltanto un'idealità, non è cioè limitato all'idea che io posso farmene: fuori di me, il mondo esiste per sé e con me; e nella mia rappresentazione io debbo propormi di *realizzarlo* quanto più mi sarà possibile, facendomene quasi una coscienza, in cui esso viva, in me come in sé stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente. E allora più nulla di simbolico e di apparente per me: tutto sarà reale e vivente. E non farò pensare, sentire, parlare, gestire tutti gli uomini a un modo, cioè a modo mio, come fanno gli scrittori che, tu, secondo me, hai il torto di prediligere: ma a ciascuno m'ingegnerò di dar la sua voce, e a ogni cosa il suo aspetto e il suo colore: la sua vita insomma non la mia maniera, lo stile attemprando al soggetto, guardando senza gli occhiali

Basch, Pirandello si poneva la difficoltà teorica schilleriana per cui una voragine si apre tra spontaneità e idealità, restava, quasi, attonito sulla soglia, indeciso sulla strada da prendere, esteticamente; ne danno probabilmente prova proprio le oscillazioni con cui Pirandello si serve nei saggi di termini storicamente molto connotati, come lo è, primo tra tutti, proprio «natura». La cosmogonia teosofica permette di individuare una differenza ontologica significativa tra *Nous* e ragione, attribuendo al primo la qualità di *Logos* a-verbale e alla seconda il significato canonico, kantiano. Coincide probabilmente con questa la differenza che ombreggia l'ultima parte del saggio per cui Pirandello lascia supporre l'esistenza di una terza coscienza e di una capacità umana performativa che, se sembra noumenica, non è razionale, senza però uscire dal campo semantico proprio della natura. Per converso la delegittimazione totale della *ratio* logica è permessa dal restringere, teosoficamente, la sua sfera d'azione a quelle facoltà umane relate al cervello e al corpo o, al più, alla logica.

Si aprono verosimilmente, a Pirandello, grazie alla teosofia, spazi lessicali di movimento. È la stessa cosa che accade con l'estensione della significazione del termine natura che, se considerato nella sua semantica classica e uso comune, non permette di leggere con esattezza tutto l'impiego che Pirandello ne fa nei saggi: al contrario, teosoficamente parlando di natura, è permesso forse all'autore di intendere una unica realtà di fatti, una ontologia, che non scinda tra io e non io, anche enticamente, ma si proponga come il nucleo più profondo delle cose, prima di ogni individualizzazione.

In questo senso, allora, e pur sempre nella ipoteticità della argomentazione e soprattutto dell'accostamento tra il dettato pirandelliano e quello teosofico, alla natura legittimamente si può dare un valore positivo seppur formale perché essa non è una realtà formalizzata, almeno non unicamente, essa è la radice materica di tutte le forme possibili: è un principio che, in quanto tale, è l'aformale per eccellenza.

2.6. *Prime forme di narrativizzazione. L'oltre teosofico in tre novelle critiche*

Questo amalgama concettuale, forse un po' bizzarro, sicuramente *sui generis*, che sembra emergere con una certa coerenza dal dettato saggistico pirandelliano, non trova mai – lo si è ripetuto più volte – in esso la sua definizione esaustiva: il motivo di ciò lo si era rilevato nel fatto che la scrittura saggistica, definitoria per

del pregiudizio, domando l'ingegno con l'esperienza». La ricongiunzione di forma e contenuto, ottenuta facendo passare il mondo esteriore attraverso l'io, anche in questo caso libera le cose e permette, indirettamente, di chiudere in cerchio l'articolo pirandelliano: esso, muovendo da una esigenza di tipo politico, parlando di un'arte nazionale, ritorna sull'idea che se essa non si realizza è perché presso gli artisti manca una coscienza della propria, intima, natura.

eccellenza, è strutturalmente impossibilitata, a presentare una dimensione fluidica come quella dell'«oltre». Pare coerente, pertanto, con le premesse pirandelliane, che nel momento in cui ci si approssima teoricamente a toccare questo io imprendibile in contatto amorfo con la natura, esso sfugga, sfumi, si palesi inesistente. Per questa ragione, tutto quanto concerne l'«oltre», compresa la organicità teorica che si è provato a ricostruire ponendolo a fondamento dell'estetica – anche al di là di sue possibili coloriture teosofiche –, lo si troverà nell'opera d'arte come una manifestazione, un «effetto» di cui si intuisce, senza vederla, la «causa» estetica: nell'opera, la «causa», che è l'«oltre» indicibile, è il «fatto» metafisico senza materia e parola, l'opera invece l'«effetto» materiato e detto di una formalizzazione della «causa».[181]

Ciò non toglie, tuttavia, anzi forse legittima, che la ricerca della causa centrale e del meccanismo emanativo non possa, comunque, orientarsi all'interno dei testi e che, quindi, in essi non sia sempre rinvenibile quell'«idea-madre», di fatto invisibile, che Pirandello ripetutamente afferma geminale in ogni costruzione artistica: finanche le disarmonie, le rotture apparenti e le discrasie della trama paiono nascondere sempre una fonte ideale che sarà dovere del critico recuperare, ma che non sarà, invece, mai direttamente visibile nel tracciato esteriore dell'opera (almeno se la si ricerca in immagini testuali direttamente corrispondenti all'idea); l'idea è l'immagine causativa non manifesta che si palesa nell'effetto della scrittura. Se questo vale, o dovrebbe valere, pressocché per tutte le opere del primo Pirandello, pure è possibile rintracciare delle novelle che si pongono a metà strada tra la prassi compositiva e le delineazioni teoretiche: queste novelle (che qui si è voluto chiamare critiche riprendendo la definizione e la struttura che l'autore dava a *Scaricalasino* e *Pietro e Paola* di Alberto Cantoni) consistono nella messa in scena, simbolica, dei processi compositivi artistici, della figura dell'autore nel suo gesto autoriale e dei personaggi. Le novelle scelte non rappresentano la totalità delle novelle metaletterarie pirandelliane, ma solo quelle che sembrano mostrare una collusione diretta con le impostazioni teosofiche tracciate in questo lavoro.[182]

[181] La dialogia tra «causa» ed «effetto» – che si è vista particolarmente agire nella strutturazione del pensiero pirandelliano sulla natura – implica che la causa abbia sede in una dimensione di piena informalità che coincide con l'oltre, mentre l'effetto consista nel prodotto della manifestazione e materializzazione operato sulla base delle leggi insite nella causa primigenia. Il discorso, così posto, vale per l'uomo e per la sua creazione come vale per la manifestazione generalmente intesa: utilizzando gli schemi metaforici presenti in Pirandello, si dovrebbe dire che la causa è nella notte e nel silenzio, l'effetto invece rappresenta la presa di contatto con il dicibile e con il visibile. È per questa ragione che, come nei procedimenti di manifestazione della natura propriamente detta, anche nell'artista la causa corrisponde al fatto noumenico non ancora pensato o, detto in termini ancora pirandelliani, al sentimento.

[182] In molti altri testi dello stesso periodo, infatti, pur anch'essi potenzialmente analizzabili come letteraturizzazione di idee estetiche, non è stato possibile individuare concetti o forme af-

I testi in questione sono tre: *Il dottor cimitero*, titolo della prima versione della novella *Acqua e lì*, poi inclusa nelle *Novelle per un anno*, ma fortemente rimaneggiata rispetto alla prima stesura; *Personaggi*; e i *Dialoghi del Gran Me e del piccolo me*. Queste ultime due novelle, la seconda delle quali costituita da quattro parti pubblicate in anni diversi, furono cassate dal *corpus* definitivo, mentre la prima citata, per essere accolta, venne modificata a tal punto da perdere ogni connotazione interessante dal punto di vista critico-teosofico.[183]

Queste tre novelle sono la parte più consistente di un gruppo di cinque: insieme alla novella *Se…*, 1894, anch'essa inclusa nel *corpus* definitivo, esse sembrano trattare pressocché tutti i problemi estetici affrontati finora e svilupparli in forma narrativa. Pirandello riprenderà questo meccanismo espositivo di teorie estetiche anche ne *La paura del sonno* del 1900, anch'essa molto significativa, ma che qui si esclude per averne già parlato in altra sede.[184]

Questa costellazione di cinque novelle può, con cautela, essere considerata il frutto di un progetto organico in cui Pirandello, di volta in volta, affronta una questione cardine della elaborazione teorica: se *La paura del sonno* e *Se…* sembrano discutere rispettivamente i temi della creazione-manifestazione e del karma, *Il dottor cimitero* esaminerebbe il problema della morte simbolica e del suo valore creativo, *Personaggi*, quello del personaggio nella sua natura di «forma-pensiero» autonoma e i *Dialoghi* la questione dell'io autoriale o terza coscienza umoristica.[185] Tutti questi interventi particolari, composti peraltro nel giro degli stessi anni (dal 1894 al 1906, poco prima quindi che trovasse esposizione organica l'estetica) sembrano tenuti assieme dal discutere la questione centrale della poiesi intesa nella sua generalità di atto manifestativo, ragion per cui in ogni novella il tema trattato pare intersecarsi con gli altri, esattamente come accade nella esposizione saggistica. Il principio che anima questi testi è lo stesso che sarà poi sviluppato

ferenti a una sfera di senso e di simbologie teosofici: questo appunto mette nuovamente in luce l'imprescindibilità dell'ammissione che la chiave di lettura teosofica, seppur vale per una parte della prima produzione pirandelliana, non può e non deve essere estesa all'interezza di questa.

[183] Sul perché Pirandello operi continuamente questo tipo di scelte sulla produzione giovanile resta una questione aperta, ma plausibilmente è anche questa una conseguenza della tendenza a nascondere le fonti.

[184] Cfr. Giacomo Cucugliato, *Pirandello «critico fantastico»,* cit.

[185] Sul tema ultimamente è intervenuta Dominique Budor, *Scrivere ovvero nascere a sé stesso*, cit., p. 49, affermando: «la ripresa narrativa del motivo [la dedizione totale alla scrittura] nei *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* […] danno all'intimo sentimento disforico la valenza fondativa di un legame tra vita e scrittura e precisano l'irriducibile dissidio tra l'aspirazione all'ideale dell'Arte e la quotidianità della vita. I testi ulteriori di Pirandello saranno, nella loro diversità, le manifestazioni di quell'impossibile continuum della personalità e i personaggi fungeranno da rappresentazioni alternative della non coincidenza dei diversi aspetti del Sé».

nel metateatro[186] e deriva da una riflessione, in germe già umoristica, sull'arte;[187] a proposito dello stimato Cantoni, Pirandello diceva che egli è «critico fantastico» oltre che autore, caratteristica propria di «ogni vero umorista»:

> Ogni vero umorista è, dunque, un critico di se stesso, del proprio sentimento; un critico *sui generis*; fantastico, come ho già detto, o capriccioso. In taluni la fantasia e il sentimento predominano, la vincono su la riflessione, fino a nasconderla, almeno apparentemente, ricoprendola d'una veste d'immagini; in altri invece predomina la riflessione, e la critica allora si scopre, diventa palese, come spesso in Alberto Cantoni. Ma egli, ripeto, ha voluto esser così. Se non fosse stato umorista, sarebbe stato semplicemente o un artista o un critico. Egli è umorista perché è artista e critico insieme; e non più critico che artista, ma un artista che ha voluto esercitare divisatamente la sua facoltà artistica su la critica.[188]

La particolarità della attività narrativa di Cantoni non è quest'ultima di aver «voluto esercitare la facoltà artistica sulla critica», ovvero di avere agito poieticamente su quella attitudine maturata, ma spontanea, per cui l'umorista «se ne sta col cannocchiale perpetuamente appuntato sopra se medesimo, e più specialmente sopra le attinenze ch'egli possa avere cogli altri»: nulla di nuovo sotto il sole, insomma, se questa fissità sul sé è, come si è detto, la *conditio sine qua non* di ogni arte auto-consapevole. Il Cantoni è degno di nota, nella visione pirandelliana, perché si presta a tal punto al gioco di riflessioni umoristiche da fare critica e arte, «insieme», sulla stessa critica d'arte, ragionando poieticamente su questioni estetiche ed esteticamente su fatti poietici. Sempre in *Un critico fantastico*, Pirandello scrive, a proposito dei due libri già citati del Cantoni e dei loro, rispettivi, protagonisti che, nonostante i personaggi rappresentino qualcosa, questo qualcosa non è fuori di essi: la figurazione narrativa dell'«idea-madre» non consiste in un tentativo allegorizzante. Al contrario «nelle conversazioni fatte in quei rustici ritrovi», dove Cantoni «amava» recarsi, «amava di bere alle fresche sorgive della vita», dice Pirandello, egli «dovette senza dubbio trovare, per esempio», «quella sua indimenticabile Domenichina»:

[186] La trilogia meta-teatrale porta a compimento questa impostazione artistica e critica insieme, appalesandosi programmaticamente come riflessione sull'arte, ma – nonostante non ci si possa dilungare su questo – i temi e il modo di trattarli paiono già presenti in queste composizioni giovanili.

[187] Si usa il termine umoristico per indicare il fatto che questa produzione è fondata su un meccanismo di «sdoppiamento dell'atto stesso della concezione» che è, di fatto, lo stesso che si vede in opera nel momento in cui prende atto la scrittura umoristica vera e propria: qui, più che mai, composizione e «riflessione» sulla composizione giocano insieme e collaborano a una stessa produzione.

[188] Luigi Pirandello, *Un critico fantastico*, cit., pp. 617-618.

> perché Cantoni, come ho detto, raccoglieva dal vero i materiali dei suoi libri, e non impersonava mai, volutamente, le sue idee; ma dal vero, dalla realtà, veduta, studiata, meditata, traeva il valore espressivo che essa, secondo lui, poteva avere. La realtà restava immagine per lui, e il sentimento ch'essa gli destava, vivificava poi l'immagine stessa e dava valore espressivo alla rappresentazione artistica ch'egli ne faceva.[189]

Lo stesso procedimento, se si ventila l'ipotesi di novelle critiche pirandelliane, deve congruamente essere ricercato nella prassi creativa e nella teoresi estetica di Pirandello: i personaggi, le vicende, la struttura delle novelle critiche dovranno collaborare a una messa in scena artistica, in cui il dettaglio della trama si condensa e realizza come motivo agente della teoresi, rappresentazione e non simbolo di una forza.[190] Quanto in questa sede ritorni l'impalcatura teorica herderiana sugli dèi antichi e sulla loro nascita è, forse, evidente al punto che sarebbe superfluo ritornarci, ma chiaramente, in maniera più o meno diretta, agisce sul dettato pirandelliano – anche in questo caso – l'ipotesi filosofica romantica per cui l'idea critica, al pari di ogni altra idea, performa naturalmente i personaggi e si realizza in essi. Non solo l'idea, d'altra parte, ha valore cardine e centrale in questa impostazione, perché valore eguale lo hanno i tratti della biografia: l'oggetto esterno o interno si metamorfizza e attua, nel Cantoni di Pirandello, come elemento della narrazione, perdendo la sua datità di cosa e acquisendo quella di ente trasparente, pura significazione, ma materiata; riattualizzando il discorso sulla superiorità che l'arte conferisce alla natura, migliorandola, qui per natura Pirandello intende, in generale, tutto quanto pertiene al mondo esteriore, compresi quindi i personaggi rappresentanti una idea critica sull'arte. Nelle novelle critiche pirandelliane, pertanto, come ancora nell'opera cantoniana, andranno forse rintracciati, organati e semantizzati, anche gli aspetti biografici esposti e denudati attraverso lo spoglio dell'epistolario.

L'ultima precisazione teorica che è necessario apporre a cappello della disamina delle novelle critiche è il perché si scelga la forma, forse desueta, del commento: se, nella prospettiva teorica avanzata da Pirandello, ogni dettaglio si metamorfizza e si palesa significativo dal punto di vista della rappresentazione dell'idea, allora tutta la vicenda, compresa dei suoi aspetti più minuti, dovrebbe organicamente essere carica di un semantema organico alla rappresentazione stessa. La forma del commento dovrebbe permettere di seguire il testo delle novelle nella sua interezza, rispettando, peraltro, il tempo e la cronologia della narrazione,[191]

[189] Ivi, pp. 372-373.

[190] Sul tema è intervenuto anche Mario Minarda, *Tra saggio e novella forme di scrittura critico-inventiva in Pirandello*, Ets, Pisa, 2020, in particolare pp. 171-222.

[191] Cfr. György Lukács, *Estetica 2*, cit., pp. 1473-1515.

rendendo possibile rinvenire, anche, la significanza celata all'interno delle scelte d'ordine nella rappresentazione, senza anteporre il significato di un dettaglio che viene narrativamente dopo rispetto a uno che narrativamente appare prima.[192] La logica che sta dietro questa disamina è che, così considerati, tutti gli aspetti del testo esprimeranno un significato coerente e organico rispetto a quello degli altri, perché, come scrive Pirandello

> Per spiegarci chiaramente il fenomeno di questa espressione d'arte, non dobbiamo guardare i fatti già espressi, svariatissimi, per cavarne una conclusione più o meno arbitraria; ma dobbiamo scoprirne la radice, penetrando nell'intimo dello scrittore umorista, prima ch'egli crei un corpo d'immagini alla sua concezione.[193]

Questa «radice» non è nelle immagini che, al contrario, per essere immagini, sono fronda, non fusto né tantomeno appunto apparato radicale; la radice, il «sentimento», invece, giacciono fuori dal visibile della rappresentazione e il solo modo forse per recuperarle è incrociare le immagini che fungono da rappresentazione di questi e ritrovare la semantica che è comune a tutte, quella che, sostanziando la loro forma, ne costituisce il contenuto. La lettura incrociata delle immagini è il sentimento organatore e il sentimento del contrario, a suo modo organatore anch'esso: la critica deve presumibilmente lavorare sul sentimento perché il sentimento è un fattore estetico che non solo ha pari dignità degli altri, ma è *primus inter pares*;[194] essa dovrebbe, vieppiù quindi, autorizzarsi a cercare l'invisibile, perché è lo stesso Pirandello a porlo come tale, ripetutamente, quasi ossessivamente, non in ultimo nel saggio sul Cantoni appena citato. Sorge a questo punto spontanea la domanda se sia Pirandello stesso a spingere, indirettamente, verso una «critic*a* fantastic*a*» della sua opera e la risposta sembra essere affermativa, perché se, come si diceva, la verità del flusso, che è dietro l'opera pirandelliana, è una e se la forma dell'arte «veramente vitale» è perfetta, allora è Pirandello a vincolare in una certa direzione la lettura della sua opera, a pretendere, teoricamente, che essa sia letta esclusivamente sulla base del sentimento reso immortale che l'ha animata.[195]

[192] In questa impalcatura estetica il tempo e lo spazio della narrazione, essendo dati simbolici come tutti gli altri della narrazione, teoricamente non possono che essere simbolicamente significativi, ragion per cui se un evento si verifica prima di un altro anche la sua anteposizione dovrà considerarsi, almeno potenzialmente, carica di significato simbolico.

[193] Luigi Pirandello, *Un critico fantastico*, cit., pp. 616.

[194] Probabilmente anche la centralità che riveste il sentimento nella teoresi pirandelliana è da considerarsi una traccia delle estetiche romantiche. Sulla centralità del sentimento nelle disquisizioni del romanticismo, cfr. almeno, Paolo D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, cit., pp. 41-53.

[195] Sulla possibilità di leggere in maniera metaletteraria la produzione novellistica di Pirandello aveva già scritto Giovanna Cerina, *Pirandello o la scienza della fantasia*, cit., pp. 49-94.

La prima novella da prendere in esame è *Il dottor Cimitero*, pubblicata inizialmente su «Rassegna settimanale universale», il 25 aprile 1897, e riedita poi, con numerose modifiche – e stravolgenti – sul «Corriere della Sera», il 14 settembre 1923.[196] L'edizione che, per i limiti cronologici imposti al lavoro, qui si prende in esame è la prima,[197] certamente anche la più significativa dal punto di vista estetico e critico. La storia è incentrata sulla figura del medico, il Dottor Corvo-Calajò, che tiene in cura gli abitanti di Terraccia:[198] essi, dice il testo, lo riconoscono per «la sua speciale attitudine […] ad ammazzare, incassare e spedir la gente a grande velocità all'altro mondo», nonostante sia, per la mole e l'esattezza delle sue cognizioni mediche, «un vero e proprio scienziato». Piuttosto che consegnarsi a lui, i compaesani fanno affidamento sulle fattucchiere[199] e un «medico omeopatico»,[200] i quali pure non risolvono i loro mali, ma, in compenso, fanno loro risparmiare «le spese di farmacia». Conseguenza della mala fama, per cui Calajò si è guadagnato il titolo di «Dottor Cimitero», è che egli «pativa quasi la fame, e non lui solo, ma la moglie con lui e due poveri figli innocenti»: è la morte, per inedia di fatto, dei due bimbi che dà la svolta definitiva al testo, menandolo verso la inaspettata – e fantastica[201] – conclusione.

L'interesse teorico e critico della novella è anticipato dalla prima frase, d'apertura, che funge da chiave di volta ermeneutica e inquadra la possibilità di una lettura in chiave metapoetica: «la verità innanzi tutto». Dato il valore che il concetto di «vraie nature humaine» e in generale di «verità» avranno nella impostazione estetica di Pirandello, l'autore sembra aprire la vicenda focalizzando l'attenzione del lettore su un'esperienza spontanea, immediata e diretta dell'io, ossia sull'unica cosa cui spetta il titolo di verità. Ci si trova, infatti, subito di fronte a un personaggio che è

[196] La novella, nella sua edizione definitiva, è ora in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, II, «Meridiani» Mondadori, Milano, 1990, pp. 350-357.

[197] Ivi, pp. 1126-1131.

[198] Il paese compare anche in un'altra ben nota novella pirandelliana, *Le sorprese della scienza* (1905) dove – come nel caso di questo testo – un paradigma di credenze mitiche o pseudo-mitiche campeggia a tal punto nella trama da imporsi come la sola realtà performante della storia.

[199] Questo delle megere è un tema abbastanza ricorrente nella narrativa pirandelliana e risale senza dubbio, almeno in parte, ai racconti di infanzia della balia Maria Stella, cfr. almeno Gasparre Giudice, *Pirandello*, Utet, Torino, 1963, pp. 22-26. Le «donne», come vengono perlopiù chiamate restano poi un tema topico: noto è il caso della novella *E due!* (titolo originale, appunto: *Strigi*), notissimo quello de *Il figlio cambiato*.

[200] Sulla presenza delle figure di medici, propriamente tali o omeopatici e sul valore che la medicina assume nell'opera pirandelliana cfr. Rossella Palmieri, *Pirandello e la medicina*, Cesati, Firenze, 2018.

[201] L'inserimento della novella nella categoria del fantastico resta una questione problematica, tuttavia, se la si deve considerare secondo le prospettive canoniche di Todorov, essa, di fatto, merita ampiamente l'etichetta; è stata inserita, infatti, in Luigi Pirandello, *Racconti fantastici*, a cura di Gabriele Pedullà, cit., pp. 5-10, dove compare nella edizione definitiva.

prossimo a un collasso personale e a una morte simbolica, non dissimili da quelli descritti nell'*Umorismo* e nelle lettere come presa di contatto dell'io con sé stesso e sgretolamento delle maschere finzionali. Il Dottor Corvo-Calajò, infatti, non è riconosciuto all'interno del contesto socio-culturale nel quale si trova immerso e non riconosciuto è lui come quello su cui egli fonda tutta la sua personalità, ovvero la scienza medica: nel paese di Terraccia, dove egli esercita la sua professione e abita, l'autore rappresenta un luogo non aperto alle acquisizioni della scienza moderna, ma legato a un sapere folklorico, contadino, di tipo tradizionale, dedito, quindi, anche dal punto di vista delle cure mediche, a trattamenti a metà tra l'omeopatico e il magico. La personalità allora del dottore è una personalità disfunzionale, nel senso che non produce l'effetto che dovrebbe produrre la maschera, ovvero l'inserimento organico nella società in cui si trova calata: non a caso il protagonista, già quindi fin dall'inizio un escluso, stenta a sopravvivere. All'esclusione esistenziale che connota immediatamente il protagonista, se ne aggiunge un'altra egualmente significativa, ma mentale; il fatto di essere dedito alla ricerca scientifica immerge il dottor Corvo-Calajò in una dimensione dell'essere atipica all'interno del suo contesto comunitario. L'intellettualità e la razionalità della sua figura vanno certamente lette in opposizione all'irrazionalità magica degli abitanti di Terraccia:[202]

> Proprio – per la chirurgia – negato! Ma, in compenso però, quanta dottrina in quel capaccio! Uno scienziato. A Terraccia, si sa, non ne capivano niente; anzi, vedendo fino a tarda notte un lume acceso in casa di lui, solevano esclamare: – Chi sa che maleficii prepara! Manciata di bestie! In quel mentre invece il dottore buttava l'anima sui libri, inabissato nello studio della sua scienza, a cui non mancava ogni anno di recare il contributo di qualche opera esimia. E lo chiamavano intanto *il dottor Cimitero*![203]

L'associazione al funebre, variamente rimarcata, fin nel nome, del protagonista si connota e sembra prendere senso proprio in relazione ai futuri dettami dell'estetica pirandelliana: l'intellettualità del protagonista è correlata alla dimensione razionale del mentale, quindi a quella sfera dell'essere che per Pirandello rappresenta la fissazione, la forma e quindi la morte, esaurendosi in incompatibilità con la «vita». Da qui l'incapacità, simbolicamente, del protagonista di portare avanti con successo gli incarichi della sua professione, e la «speciale attitudine» ad agevolare, invece, la dipartita dei suoi pazienti: «ora forse», scrive il narratore, «era la troppa fantasia, era l'indole troppo suscettibile, confortate l'una e l'altra dalla più profonda

[202] In realtà il *modus operandi* degli abitanti di Terraccia più che irrazionale può essere definito analogico: la loro fondazione mitica si basa sulla associazione, per contrasto o per similarità, di immagini.

[203] Luigi Pirandello, *Il dottor Cimitero*, cit., p. 1127.

conoscenza di tutti i mali, a cui è sciaguratamente soggetto il corpo umano, la prima radice dei fatali errori del dottor Cimitero. O che altro fosse, non saprei»; ma specifica che «certo due, tre casi di malattia veramente eccezionali occorsigli all'inizio della carriera eran bastati a predisporlo alla tragica diagnosi d'ogni male; qualunque male per lui era male di rischio». La conseguenza diretta di questa attitudine del dottore comportava che «così, tante volte per niente – per un mal di capo, per un mal di ventre – gli accadeva di ammazzar le persone», nonostante «fosse un vero e proprio scienziato: «ammazzava, non si nega… ma, e i libri che mandava a stampa, e gli opuscoli tenuti in gran conto dai più grandi luminari della scienza medica?».[204] La «prima», umoristica, «radice» del male è quindi un aspetto razionale e mentale della costituzione spirituale del protagonista, ovvero la «conoscenza» e l'amore per la conoscenza: la causa del male è, pertanto, una «forma fissata», una verità dedotta che si oppone alla fluidità «vera» del «sentimento mutabile e vario»; questa forma fissa attorno a cui si impernia la personalità del dottore è da leggersi in opposizione alla «troppa fantasia» e all'«indole troppo suscettibile», le quali, consistendo in aspetti di motilità emotiva contrastano la stagnazione rappresentata dalla conoscenza: Calajò rappresenterebbe pertanto il fatto estetico, reso personaggio, per cui la forma non coincide con la natura ed è quindi forma hartmannianamente pervertita e pirandellianamente falsa.

Il soggetto è costruito su una non coincidenza reciproca delle parti che lo compongono e questo, conformemente al dettato teorico pirandelliano, lo caratterizza come io foriero di morte. L'associazione prende vieppiù senso se si pensa che quella conoscenza «fatale» del dottore formalizza e concretizza in dato mentale e gnoseologico l'esperienza di «due, tre casi di malattia veramente eccezionali occorsigli all'inizio della carriera»; la conoscenza («lente colorata») maturata dal protagonista consiste quindi nella generalizzazione e universalizzazione di un fatto: tutta la personalità del protagonista sembra ultimarsi e definirsi, umoristicamente, come il prodotto della logica e della ragione che hanno esaltato un caso particolare a essenza onnipervasiva dell'esistenza. La privazione della vita dalle forme di vita, compresa la propria, deriva a Calajò dall'essere il simbolo, esasperato, del primo e più diffuso tipo di creazione umana, quello geminante l'illusione formale. Risiede in questa simbolicità anche il motivo per cui un personaggio connotato come depositario di una profonda conoscenza risulta incapace di applicarla: se il fatto è inverosimile dal punto di vista non veritativo della realtà, esso assurge al valore simbolico di fatto vero, perché conforta, rappresenta e propone iconicamente l'associazione cardine dell'estetica metafisica di Pirandello. I valori di verità sono sfalsati su un piano ove sembrano prendere senso solo se letti filosoficamente ed

[204] *Ibidem*.

è questo che inizia a fornire senso al dettato principiale della novella: «la verità prima di tutto», non la realtà.

Come agisca questo processo narrativo di simbolizzazione all'interno della trama lo rende pressocché evidente la figura esteriore del protagonista, la quale figura, se veramente la novella è novella critica, è da intendersi come esteriorizzazione della idea estetica soggiacente al protagonista stesso; la prima cosa, infatti, a essere presentata come tratto connotante Calajò è il dettaglio degli occhi: «oculista non era. Del resto lui, per primo, a chi gli domandasse notizia degli occhi sempre nascosti da un grosso paio d'occhiali neri, protetti anche lateralmente contro la luce e la polvere da una reticola commessa in giro ai cerchietti di metallo, rispondeva: – Se gli occhi, vi dico, non son cosa mia!».[205] Se relato al concetto di verità il riferimento agli occhi pare indicare lo sguardo matrice di formalizzazione e «radice» prima, per Pirandello, di tutti i possibili mali a venire; gli occhi del protagonista sono sempre coperti da lenti nere che non fanno filtrare la luce, cosa che se, da una parte, rafforza l'associazione di Calajò con il funebre, dall'altra simbolizza l'ambiguità semantica della morte pirandelliana. Poiché la morte non è per Pirandello soltanto l'allegoria estrema della forma finalizzata in forma, ma anche quella della fine di ogni forma possibile e trasposizione dell'io sul piano dell'oltre, aformale per eccellenza, gli occhi del dottor Corvo-Calajò insistono simbolicamente sulla doppia semantica dello sguardo: essi rappresentano la doppia natura personale del dottore, in contatto diretto con il «flusso» – cosa che viene specificata quando l'autore lo dice ricco di fantasia e di indole sensibile –, ma allo stesso tempo tipo dello scienziato – generatore per eccellenza di forme vuote. La descrizione del protagonista fa pensare quasi a un'assenza dello sguardo, quindi all'assenza di quella capacità creativa che caratterizza per Pirandello il «triste privilegio» umano; essa fa supporre, quindi, che il dottore sia libero dalla condizione esistenziale a cui soggiace l'uomo per sua intrinseca natura. Tuttavia, il fatto che gli occhi siano coperti dal nero suggerisce forse che quella capacità creativa nel protagonista esiste, ma che egli sia consapevole della fatalità insita alla poiesi, a differenza di quanto accade nell'uomo ordinario. L'attitudine spirituale del protagonista è una poiesi a tutti gli effetti, perché ha continue e concrete conseguenze sul reale e non si limita a essere un tratto caratteriale o fisiognomico, ma altera o genera la verità della storia, ne concretizza la fattualità. Questa poiesi non è, allora, se tanto ambigua, la sola normale poiesi ordinaria riconosciuta all'uomo da Pirandello, ma, adombrata di nero, *alias* «vuoto», *alias* «silenzio», è poiesi umoristica, poiesi che pur creando realtà ne concretizza la fine. La semantica doppia e riflessa, prossima per i sintagmi dialogici a quella dell'umorismo, è dovuta (come per l'umorista pirandelliano, così anche per il protagonista della

[205] Ivi, p. 1126.

novella) a «esperienza amara della vita», qui riassunta, sempre simbolicamente, in quei «due, tre casi di malattia» che predispongono il dottore alla sempre «tragica diagnosi». *Mutatis mutandis*, anche qui come nella prima lettera citata, il morto sorride e col morto sorride chi lo guarda.

L'associazione con il funebre continua a rafforzarsi via via che Pirandello aggiunge dettagli alla fisionomia del suo personaggio, del quale egli dice che come non era oculista e né anche chirurgo, «così – bisogna dirlo – non era bello»; nonostante si «*radesse* ogni giorno», «le punte della barba pareva gli rinascessero ispide ogni volta sotto il raschiamento del rasoio; e intanto i lunghi peli delle sopracciglia cespugliate gli scendevano e si cacciavano sotto gli occhialacci neri, come per spiare e penetrare il mistero di quegli occhi sempre nascosti».[206] All'aspetto suggestivo si aggiunge l'«andatura del dottore, non frettolosa veramente, ma agitata, dalle gambette tozze sotto l'enorme pancia in qua e in là, tra l'ansare e gli sbuffi e i sudori, i sudori!»: «tutta la persona» scrive il narratore «gli si adoperava nella corsa, cercava il verso d'andar speditamente; ma invano: sudava soltanto. E corte come le gambe aveva le braccia dimenantisi, anch'esse, sulla pancia nello stento di andare, quasi due bacchette su un tamburo».[207] Quella del dottore si presenta, pertanto, come una figura «sconciata», direbbe Davide Savio, fissata dalla morte in una condizione pietosa dell'essere, condizione nella quale il personaggio è maschera del personaggio, marionetta, ridotta all'osso dei suoi caratteri essenziali: sarebbe da dire che egli è quasi pura figura.[208] Essa è lì per essere l'idea stessa che la sostanzia e, in questo caso, l'idea è quella della morte contraddittoriamente tale in vita. L'associazione tra l'aspetto fisico e il funebre è suggerita esplicitamente dallo stesso autore, perché dice che «l'idea della grande velocità» con cui il dottore ammazza e spedisce «all'altro mondo» i concittadini «era forse suggerita agli immaginosi abitanti di Terraccia» dalla sua «andatura». Simbolicamente, questa ultima precisazione rende evidente lo statuto ibrido del protagonista, il quale si pone a metà tra la vita e la morte, fautore o latore di quest'ultima perché, attraverso il processo di formalizzazione intellettuale, egli fissa la vita in un male e lo rende tanto manifesto da soffocare la vita stessa dei concittadini. Anche l'associazione tra il dottore e l'autorialità a questo punto inizia forse a diventare trasparente: egli, così come l'autore, per via di una deviata attività del suo sguardo, può tradurre il dato oggettuale, la vita, in uno stato di fissazione

[206] Ivi, p. 1127.

[207] *Ibidem*.

[208] La definizione di Savio è pertinente, perché, in questo caso, ci si trova effettivamente di fronte a una «maschera sconciata» ovvero fissata dalla morte in una fisiognomica inalterabile, preludio però alla follia e alla (seconda) morte liberatrici: «il fatto è che per evadere dalla prigione che la realtà e la società costruiscono attorno all'uomo, l'unica forma soddisfacente di nudità dello spirito è apparire matti o morire». Cfr. Davide Savio, *Il carnevale dei morti*, cit., pp. 15-86.

perpetua, sinonimo di morte. A ultimare le caratteristiche di questo personaggio collabora il nome attribuitogli, sempre significativo in Pirandello,[209] e non tanto il secondo, quanto il primo, quello di Corvo. Come Pirandello dimostrerà di sapere bene a qualche anno di distanza, il corvo rappresenta, nelle simbologie mitraiche – di cui restavano tracce nella Sicilia rurale – un aspetto della divinità solare, la quale si leva in volo trionfante sul cadavere vinto dalla morte e formale:[210] in un ambiente ricco di leggende prossime al mondo ctonio, come pare essere quello di Terraccia, quella del corvo pare dover essere intesa come una figura ibrida a metà appunto tra il mondo dei vivi e quello dei morti, nonché nunzio di un «mistero» funesto com'è quello funebre.[211] La simbologia del corvo, tuttavia, non si esplica esclusivamente in direzione demonica o negativa, al contrario contiene ed esprime l'ambiguità propria al concetto che rappresenta: ne *Il corvo di Mízzaro* il volo finale del corvo rappresenta la resurrezione del protagonista coincidente con una sua morte simbolica e la libertà spirituale ottenuta da quest'ultimo dalle catene della materia. Non è funzionale ritornare ora su questioni che si è avuto modo di affrontare altrove, anche perché qui la simbologia del corvo è ripresa solo di passaggio da Pirandello per connotare onomasticamente un personaggio che non ha bisogno di un nome parlante per evidenziare la sua specialità simbolica; è, tuttavia, interessante che, qui come in quella novella, la simbologia mitraica ritorni nel contesto di un paese, villaggio, fortemente impregnato di cultura folklorica, ulteriore indizio del fatto che Pirandello conosceva il suo sostrato di provenienza e lo riutilizzava intellettualizzandolo.[212] Così come ne *Il corvo di Mizzaro* la storia

[209] Sulla onomastica pirandelliana cfr. almeno Angelo R. Pupino, *La maschera e il nome*, Liguori, Napoli, 2001 e Pasquale Marzano, *Quando il nome è una «cosa seria». L'onomastica nelle novelle di Luigi Pirandello*, Ets, Pisa, 2008.

[210] La simbologia è ampiamente sviluppata da Pirandello nella novella *Il corvo di Mìzzaro*, cfr. a questo proposito Giacomo Cucugliato, *Tracce di simbologia esoterica ne* Il corvo di Mìzzaro *di Luigi Pirandello* in «Pirandelliana» 16, 2022, pp. 59-69.

[211] Ivi, pp. 62-63: Anche il secondo nome del protagonista, meno trasparente rispetto al primo, pare possa essere letto secondo queste semantiche funebri, essendo, pur ipoteticamente, da collegare alla radice del verbo calare, quindi appunto far discendere, quindi seppellire; se questa interpretazione fosse valida, il nome non sarebbe esente dalla solita ambiguità che caratterizza la morte in Pirandello, negativa se intesa come fine, positiva se intesa come liberazione dal formale.

[212] La questione – purtroppo poco sondabile storicamente – è molto stimolante, perché permette di ipotizzare che le matrici mitiche dell'arte pirandelliana non siano solo una acquisizione estetica, ma l'intellettualizzazione di realtà societarie e mentali effettivamente esperite: testi come questo, o *Il corvo di Mizzaro* o ancora *Lo spirito maligno* (cfr. Giacomo Cucugliato, *La grazia agostiniana in una novella teosofica di Pirandello*, cit., pp. 106-123) permettono di ipotizzare che Pirandello abbia direttamente conosciuto e interiorizzato, in Sicilia, dinamiche rurali di per-formazione della realtà in miti condivisi in cui viene dato valore di verità al reale attraverso un suo reinserimento in uno schema di significati simbolici. Per i personaggi, per esempio, della novella *Il corvo di Mìzzaro* il corvo continua a essere un animale, ma senza con ciò perdere la sua connotazione di «spirito malo»,

del protagonista forniva ai compaesani le coordinate per individuare i numeri che egli avrebbe dovuto giocare al lotto per vincere, e giocandoli vinceva, allo stesso modo qui a Terraccia gli abitanti hanno una capacità immaginativa tale da poter decifrare le leggi del reale e renderle, quindi, evidenti.[213] È, infatti, sulla base del loro giudizio che la fisionomia del protagonista prende senso e diventa possibile comprendere le vicende che vi sono correlate.

In questa direzione il credo condiviso degli abitanti di Terraccia rappresenta la verità principiale della novella, mentre quello del dottore assume piuttosto i connotati di conoscenza reale, formalmente tale, ma non vera: è per questa ragione che tutto il paese assume la simbolicità di un luogo metafisico in cui, fin da subito e fin da sempre, il flusso aformale è una verità concretamente, miticamente, esperibile. Il credo dei compaesani è *altera imago* della verità raccontata e quindi di un'«immaginazione» in cui vero è quanto si ritiene tale e quanto, composto virtualmente di forma e contenuto, non subisce crasi disforiche fra i due: la non verità ontologica del dottore (che è figura di mezzo anche in questo senso) sta nel fatto di avere una indole simile a quella dei suoi compaesani, ma credere poi, razionalmente, ad altro, provocandosi dentro quella rottura nota, depotenziante, propria alla forma che non coincide con il suo contenuto. Per i cittadini, che sembrano invece custodi di una conoscenza mitica, questa disforia non sussiste e dentro e fuori essi sono la stessa cosa: inglobato in queste semantiche anche il dottore ai loro occhi si metamorfizza come parte e personaggio del macro-mito, al punto che la sua azione non è capace di spezzare il racconto societario, ma si organa con esso; questo non avviene però per il dottore nei confronti di sé stesso.

La generale temperie mitica del paese di Terraccia, oltre che da quanto detto e dal suo nome significativo, è data anche dal nome del sindaco che lo presiede, citato incidentalmente, ma troppo chiaro per non destare sospetti: il «piccolo cavalier Palìco» si denomina verosimilmente dalle mitologiche figure dei due gemelli Palici, divinità ctonie venerate nella Sicilia orientale. Nonostante la citazione sia troppo rapida perché possa fungere da spia d'indicazione per un palinsesto simbolico taciuto, rafforza la generale condizione di luogo mitico propria al paese: collabora a questa identificazione anche la denominazione generica che riprende, in termini spregiativi, il nome comune e lo erge a nome proprio, facendone un deittico non denominante, ma comunque in grado di sfumare a tal punto i confini fisici del

latore di sciagure: i piani di verità nel corvo si intrecciano e si potenziano a vicenda, creando un *tertium datum* che è più significativo, miticamente, dei primi due, rispettivamente realistico e ideale.

[213] Anche nel caso della novella presa in esame i dati di realtà restano tali: è un dato, infatti, che il dottore provochi la morte dei suoi pazienti, ma il fatto storico si metamorfizza a tal punto simbolicamente da creare un mito per cui il dottore si presenta con i connotati, caratteriali e fisiognomici, di una figura dell'oltretomba.

luogo da farne un posto della mente, uno spazio del solo racconto.[214] È coerente con questo palinsesto di cose che trovino la fiducia dei paesani il «medico omeopatico Piccarone» e le «fattucchiere, o *magàre*, come si chiamano qui a Terraccia» – di cui si accennava – i quali rappresentano proprio la fede nel non razionale a cui il dottore si oppone e la punta di diamante di quel sistema di conoscenze mitico-folkloriche dove l'immaginazione può trovare la sua contropartita fattuale.

In tutto il testo non è dato di sapere se i rimedi proposti da queste figure abbiano o meno una riuscita, perché l'unico giudizio che ne ha il lettore proviene dal dottor Corvo-Calajò, il quale, ovviamente, vi è contrario: in un discorso incentrato e iniziato sul concetto di verità, la verità, effettiva, almeno sul piano della dialogia, è irreperibile, perché Pirandello esplicita il fatto che streghe e medico omeopatico sono truffatori con l'espediente di una lettera inviata dal dottore al Prefetto del paese:

> Il medico omeopatico Piccarone almeno con i suoi pseudo-medicinali, poveretto, non ammazza: lascia morire, con la bocca dolce. La gente con lui risparmia le spese di farmacia, e però lo chiama, e crepa, e sta bene: *sic vulgus!* Ma c'è anche la peste, Signor Prefetto, delle fattucchiere, o *magàre*, come si chiamano qui a Terraccia […]. Costoro son femminacce, tenute, crede il popolino, dalle demonia o spiritate, le quali col loro potere occulto guariscono in poco tempo da ogni male. E son chiamate da tutti, da tutti cercate, volute specialmente per certi mali […] nei quali tartassano in orribil guisa con unzioni, fregagioni e stiramenti le membra dei pazienti, che urlano, Signor Prefetto, come pazzi sotto le diaboliche mani, e che solo quand'esse s'allontanano possono prender fiato dalla paura. Ma non basta, Illustrissimo Signor Prefetto! Esse inoltre dànno da ingollare certi loro pottinicci di pestifero odore, succhi e tritumi di materie oscure, combinazioni malefiche, anzi micidiali. Porta tra queste ree femmine la bandiera una dagli occhi lupigni, adunco naso, ferruginei capelli, insomma di paurevole aspetto, intesa comunemente la Malanotte, una vera arpia, anzi una furia, Eccellentissimo Signor Prefetto, da respingere all'inferno, donde certamente è uscita.[215]

[214] Nella seconda edizione del testo e ne *Le sorprese della scienza* il paese prenderà il nome di «Milocca» che, lungi dal destituire il luogo dalle sue valenze mitiche, forse le amplifica: Milocca, infatti, può certo rimandare all'affezione autobiografica di un posto dalla chiara connotazione siciliana, ma può anche essere letto come denominazione di quel costantemente presente luogo dell'io dove sempre si ambientano, per rispetto alla teoresi estetica, le proiezioni narrative pirandelliane. Etimologicamente, infatti, il nome è scioglibile come «mio luogo», ovvero luogo dell'io, quindi mitico.

[215] Luigi Pirandello, *Il dottor Cimitero*, cit., p. 1128.

Si è citato lungamente per rendere quanto più evidente possibile che gli attacchi del dottore nei confronti del sapere popolare e di chi se ne approfitta, dal suo punto di vista, sono tutti modulati dalla stessa fiducia nella razionalità positivista, la stessa che gli impedisce di guarire i suoi pazienti: essi non sono argomentati sulla base di altro che non sia in vero, egualmente, un pregiudizio simile a quello contro cui il dottore si schiera sulla base del suo sapere accademico. Quella del dottor Corvo-Calajò è infatti una fede nella ragione opposta a quella popolare, ma pur sempre una fede, sincera, certo, ma fino a un dato punto: la sua sfiducia nei confronti del folklore e la sua accusa non sono solo indirizzate e animate da una convinzione intellettuale, ma anche dal fatto che egli si trova in una condizione di vita ed esistenziale penosa; lo scopo della lettera al prefetto, infatti, è di trovare in questo un appoggio contro il sapere popolare, in modo che egli possa avere di che vivere e di che dare da vivere alla sua famiglia. Il principio della crasi tra forma e contenuto ritorna anche a questo punto del discorso: l'obiettivo che il dottore si prefigge di ottenere con la sua lettera non è interno all'amore per la sua scienza e alla fede totale in essa, al contrario ha almeno una parte della sua ragione d'essere al di fuori della scienza, in mere questioni di sopravvivenza; la dizione che sarà poi dell'*Umorismo* sembra ritornare anche qui con forza lampante e permettere di spiegare coerentemente la restante parte del testo.

Nonostante, infatti, «la miseria, la irriverenza e le animosità, non crediate che si spegnesse mai o soltanto intepidisse nel dottor Corvo-Calajò il fanatico fervore per la scienza»: il fideismo di Calajò perverte gli scopi, non la sua intrinseca natura, non si auto-accetta come fideismo, bastevole a sé stesso, perché è pervertito da uno scopo allotero, mascherante, che è il bisogno di sostentamento. La situazione di stasi dovuta a questa condizione di cose perdura fino a quando non sopraggiunge la morte dei «suoi due figliuoli», morte di cui gli abitanti di Terraccia gli danno la colpa. In accordo con il palinsesto di credenze seguito fino a quel momento, i compaesani accusano l'estraneità del loro medico dal contesto sociale e denunziano la fallacità del suo sistema empirico di cura portandolo però stavolta al punto che egli «non impazzì per puro miracolo». La morte dei figli rappresenta per il dottore il momento capitale in cui la dimensione del formale viene completamente superata, ovvero la morte mistica descritta da Hartmann e il punto di svolta attraverso il quale l'io entra in puro e diretto, spontaneo, contatto con sé stesso: quando la finzionalità dell'esistenza, di qualsiasi esistenza societaria e condivisa, viene messa a nudo dalla morte, come affermerà l'*Umorismo*, non si esce dall'*impasse* esistenziale se non a costo «di morire o d'impazzire», e la follia diventa, infatti, per il dottor Corvo-Calajò l'espediente di sortita dalla condizione funebre nella quale è entrato. Il suo atteggiamento da questo momento in poi diventa di totale sfida nei confronti del mondo mitico che lo circonda e della realtà societariamente condivisa, nonché di presa di contatto con la sua natura mortifera e pestilenziale, da una parte, intellettuale dall'altra. A questo punto, sempre sul distico verità-falsità, inizia a farsi forse evidente anche la natura autoriale del personaggio:

> Non impazzì per puro miracolo, grazie ai confronti veramente filiali d'un giovane medico, ch'egli per isgravio di coscienza e per aderire agli scongiuri della moglie aveva fatto venire dal capoluogo di provincia. Poté se non altro procurarsi il sollievo d'uno sfogo. – Qui… qui tutti mi odiano. U-un inferno per me! – La solita storia, illustre collega! Non lo sa? *Nemo propheta*… – Ne-nessuno vuol morire… – Eh già! – E… e intanto, medicamenti, niente! No-non ne vogliono sapere, si persuade? – E allora, lei: acqua. E crepino. – Co-come? – Acqua, acqua naturale. Prescriva: acqua – e lì! – Ma… ma se non faccio la ricetta, chi… chi mi paga? Tremenda condizione di cose![216]

Il consiglio del giovane collega diventa per il dottore un'ossessione, un sintomo manifesto di follia che lo porta ad accettare la proposta: «un mostruoso pensiero di vendetta s'era impossessato di lui. Nessun rimorso però: non eran tutti suoi nemici i Terracciani? e perché dunque doveva egli con la sua scienza difenderli dagli assalti della morte? Acqua, e lì! – come gli aveva consigliato il giovane medico venuto a Terraccia».

Questa scelta, poiché voluta per sé stessa, non determinata da nessun fine allotero o allogeno, (tant'è che non contribuisce neppure a sopperire al bisogno di un sostentamento) è una scelta «vera», una scelta che coincide con sé stessa, quindi spontanea e pura, non filtrata da alcun meccanismo di intellettualizzazione, ma al contrario compiuta nella piena consapevolezza dei suoi scopi. Dal punto di vista del «reale» funzionamento dei «fatti», questa scelta non dovrebbe portare ad altri risultati che a quello della morte dei concittadini, ma ottiene, invece, la guarigione di tutti, coerentemente con il sistema discorsivo dell'estetica del «vero» cui la scelta appartiene. Il contatto diretto con il proprio io ha per risultato la poiesi effettiva, magica, del reale, la conversione del «vero» in «realtà», l'acquisizione, quindi, da parte del protagonista di un potere demiurgico, non dissimile da quello dell'artista. La visione esperita della morte e l'entrare in uno stato se non di follia, comunque, molto prossimo a esso, sembrano permettere al protagonista di «vivere» senza mediazioni il proprio «sentimento della vita»: essendo esso radicalmente umoristico non può che produrre effetti opposti rispetto a quelli intenzionalmente attesi. In accordo con le semantiche profonde che saranno poi proprie dell'estetica, le dinamiche della morte e della vita si invertono e quanto avrebbe dovuto produrre la vita, ovvero la scienza medica, produce la morte, quanto invece dovrebbe produrre la morte genera la vita. Solo nell'ambito della poetica umoristica pare spiegarsi e legittimarsi questa potente inversione, per cui la morte dei pazienti è narrativamente il risultato di quanto umoristicamente è concepito come falso, mentre la

[216] Ivi, p. 1129.

vita è sempre – per leggi interne, indipendenti dalla volontà autoriale – il risultato di quanto essendo uguale a sé stesso è vero e sincero.

Ma perché questo si funzionalizzi, diventi realtà narrata effettiva e agente, è necessario che l'autore viva sulla propria pelle il risultato del falso finzionale e la qualità inautentica della maschera. Previa questa morte egli può agire concretamente sulla storia narrata e determinare, modificandolo, l'aspetto della narrazione. Nel momento della morte simbolica del protagonista ci si trova di fronte al paradosso per cui colui che è l'emblema stesso dell'evento funebre, volendo togliere la vita, quindi provocare consapevolmente quello che prima provocava inconsapevolmente, la restituisce: la dinamica umoristica dell'evento è tutta imperniata su questo doppio gioco, in cui, sempre paradossalmente, si legittima degno di verità quanto prima ne appariva indegno agli occhi dello stesso dottor Corvo-Calajò. Il paradigma di credenze mitico-poietiche che permetteva ai concittadini di reputare veritativo il gesto magico del medico omeopatico e delle *magàre* è lo stesso in cui il protagonista si trova ora involontariamente inserito: se quel paradigma rappresentava il «flusso» metamorfizzato, narrativamente, in un contesto societario, allora il dottore, subendo la morte simbolica, diventa parte di quel «flusso» e centro, ancora una volta involontario, propagatore del mito. Sempre per via delle stesse forze oppositive umoristiche quanto veniva considerato o sembrava falso diventa invece vero e vero, di conseguenza, appare per converso il giudizio che il popolino ha del dottor Corvo-Calajò prima della sua morte simbolica.

Ne deriva, come conseguenza pressocché diretta, che il protagonista si debba rendere conto, egli stesso e razionalmente, della «inefficacia assoluta e la vanità della venerata sua scienza», così condotto a un livello inedito di comprensione del reale per cui la mitopoiesi, essendo un fatto, si appalesa come la sola cosa vera contro la falsità di ogni costrutto razionale e falso. Questo punto illumina l'altro aspetto culminante della questione qui in ballo, ovvero sia che tutto quanto ha diritto al titolo di verità è il fatto creato, interiorizzato e poi esteriorizzato, non il già dato colto nella sua fissità di percezione oggettuale. Lo stesso fatto, dunque – nel caso simbolico della novella si tratta della malattia dei compaesani – se passa attraverso un io non soggettivizzato nel flusso di una auto-narrazione *post* funebre, resta nell'ambito del formale e quindi della morte; se invece viene riedito attraverso un io morto a sé stesso si arrocca sulle semantiche della vita. La meta-letterarietà del testo pare tutta riassunta in questa dicotomia per cui, attraverso un gioco di sfasamento di piani concettuali, la verità e la vita vengono simbolicamente poste nel loro valore di equipollenza come i concetti opposti di morte e di finzione o forma.

Evidentemente, allora, il protagonista diventa a tutti gli effetti l'*alter ego* e il simbolo di quanto sarà poi reso iconico sotto il nome di umorista: Calajò è l'io destinato alla percezione interiore e al contatto diretto con la morte, condannato all'ipertrofia del razionale che però gli permette alla fine di esperire e sondare i limiti essenziali ed esistenziali della forma; approdando a una poiesi doppia e

polivalente rispetto a quella di cui ordinariamente possono giovarsi gli uomini comuni, qui rappresentati dal paese di Terraccia, egli diventa autore e mago. Questa condizione ibrida, che è quindi poi la condizione autoriale per eccellenza, porta il dottore al di fuori, più ancora di quanto per disposizione naturale già non lo fosse, dalla comunità a cui egli appartiene, ma come un escluso. Infatti, continua il testo, la presa di consapevolezza sul valore erroneo della scienza in quanto pratica del razionale, rovina «l'unica gioia della vita, inattesa e insperata» del dottore, «la nomina a pieni voti a professore di patologia nell'Università pareggiata di ***!». Il giovane medico aveva consigliato al collega di partecipare a un concorso bandito per una cattedra nell'università suddetta, pensiero che il medico, nella sua umiltà congenita, non aveva mai sfiorato: potendo vantare a suo titolo un cospicuo numero di apprezzate, pregiate pubblicazioni, il protagonista riesce a ottenere il posto; paradossalmente, quindi, solo nel momento in cui si verifica la sua morte simbolica e in cui essa, umoristicamente, viene ratificata dalla perdita di fiducia nei confronti della fede razionale, egli può reinserirsi nel sociale: la presa di consapevolezza sul proprio sé, facendolo coincidere con la sua forma, gli permette di essere «qualcuno». L'ottenimento del posto universitario conduce il protagonista, ormai professore, fisicamente fuori dal palinsesto mitico del paese, il quale, nel momento della partenza del concittadino, lo esalta in tripudio festoso: «quando a Terraccia se ne divulgò la notizia – s'intende – in segno di festa, gran luminaria! Il giorno della partenza poi tutti gli abitanti superstiti vollero accompagnare il loro dottore con musica e bandiere, tra evviva e battimani, quasi in trionfo, sino alla stazione ferroviaria».[217] Il trionfo con cui viene accolta la partenza del dottore è da intendersi allora verosimilmente come un riconoscimento della sua avvenuta liberazione dai sistemi vecchi della finzione e come la certifica, anche pubblica, da parte del mondo mitico, della superiorità coscienziale a cui è pervenuto il protagonista.

In quanto simbolo della riuscita umoristica, questa liberazione è allontanamento dalle dinamiche del vero e del falso, raggiungimento di una dimensione superiore dell'essere in cui non campeggia e non regna più la dialogia tra la morte e la vita. Si spiega in quest'ordine forse anche la chiusa della novella, altrimenti contraddittoria e surreale:

> La moglie del dottore nel volgersi dalla carrozza a guardar sul colle aereo lassù il camposanto, ove lasciava i due piccini che ancora dentro del cuore le piangevano per fame, a un tratto cacciò un grido acutissimo, e svenne. Credettero tutti che la commozione per la tarda giustizia che si rendeva al marito avesse cagionato alla povera signora quello svenimento. Ella invece sul colle lassù aveva veduto tutti i

[217] Ivi, p. 1130.

> morti di Terraccia fuori del recinto del camposanto agitar le braccia ischeletrite, come presi da una furibonda gioia; i morti di Terraccia che: – Salutiamo! Salutiamo! – auguravano esultanti il buon viaggio al dottore.[218]

La scena finale rappresenta lo sgretolamento di tutte le condizioni poste dalla dialogia, sia essa derivata dalla prima comune poiesi mitica, in questo senso coincidente con quella che Pirandello attribuisce a ogni vero autore, oppure dalla razionalità, da intendersi come fattore poietico ordinario della finzione umana. Lo sgretolamento di queste condizioni, permesso dall'attingimento diretto dell'umorista all'io, agevola l'invadenza e la presa di posizione vera e reale di un mondo metafisico, finanche meta-poietico, in cui possibile è ogni diretta esplicitazione del mondo interiore, del flusso e quindi della verità, anche oltre il *dictat* degli imperativi biologici della vita.

L'imposizione di una verità altra, superiore, in cui la morte e la vita coincidono, qui rappresentata dai morti che pur restando morti si comportano da vivi, è l'imposizione mitopoietica dell'umorista, coincidente con la partenza di questo dal mondo societario ed esperienziale condiviso. Negli stessi termini è da intendersi forse la nomina a professore del medico protagonista, ovvero il suo assurgere a una condizione sociale esaltante la razionalità: così come l'umorista è colui che attraverso i giochi della riflessione si eleva a una esistenzialità priva di contraddizione, ma che pure esalta la contraddizione, allo stesso modo il dottore, una volta morto simbolicamente, rappresenta la razionalità che dice no a sé stessa, rendendo possibile anche una forma illogica di resurrezione. L'umorista, infatti, era colui che per la sua capacità creativa, derivatagli dalla morte, trascendeva i limiti biologici del corpo, trovandosi «oltre» la morte e «oltre» la vita pur essendo contemporaneamente in entrambe, anzi proprio perché vivente in entrambe contemporaneamente.

La scena finale della novella pare simbolizzare narrativamente proprio questa condizione esistenziale. Detto altrimenti, il protagonista, alla fine della novella, è simbolo attivo di sé stesso, ovvero manifestazione non mediata della sua intima natura quindi, di conseguenza, esplicitazione del contatto diretto della *persona* con il proprio io a-personale. Passando attraverso la morte simbolica, il personaggio ha redento la sua maschera funebre, vitalizzandola, conferendole quindi la qualifica di «forme vivante» cui Schiller si auspicava dovesse pervenire l'autore. L'attraversamento della morte comporta quindi quanto, teosoficamente col lessico besantiano, si è chiamato incarnazione, ovvero quel processo attraverso e per via del quale la parte inferiore dell'uomo, la *persona* appunto o la maschera, si congiunge con la parte superiore, o l'«idea» (con la «tendance vers l'infini» di cui parlava Schiller) che, forse proprio in linea con la matrice teosofica del linguaggio

[218] Ivi, p. 1131.

pirandelliano, comporta l'acquisizione, nel protagonista, di un potere demiurgico. La demiurgia ottenuta dal protagonista è, invero, la realizzazione, vitale, di quello che Pirandello chiamerà il «destino e la forma» con cui nasce il personaggio: il caso del dottor Corvo-Calajò è emblematico in questo senso proprio perché la sua fisionomia è trasparente fin da subito, e fisiognomicamente e onomasticamente; la stessa cosa, tuttavia, avviene anche per molti altri personaggi, come si avrà modo di vedere nel dettaglio. Attraverso la morte simbolica, allora, non solo le forme prodotte dal personaggio coincidono con loro stesse e diventano vere e vitali, ma anche il personaggio in quanto forma, diventa vero e vitale, coincide quindi egli per primo con i tratti essenziali della sua individualità: in accordo con il dettato che sarà poi dei saggi, la morte, riassorbendo la persona nell'io, realizzerebbe la coincidenza tra il sé, che è esso stesso «forma fissata in mezzo ad altre immobili», e il «flusso» dell'«anima individuale». Nella novella la retrotraccia teosofica di queste dinamiche teoriche sembra andare quasi completamente perduta nella sua matrice, se non fosse per la corrispondenza creata indirettamente da Pirandello tra l'atto creativo *tout court* e l'atto demiurgico, ossia tra la creazione, genericamente intesa, e la magia. Per i teosofi, infatti, come si è visto, la creazione artistica e quella magica sono due aspetti della stessa facoltà umana, entrambi prodotti di una morte mistica o simbolica consistente proprio nel coincidere dell'io profondo con la maschera, o meglio con le maschere, con i varii io di cui parlava Hartmann e che l'io simbolicamente morto è in grado di vitalizzare. Quanto ottenuto dal dottor Corvo-Calajò sembra coincidere con la possibilità esistenziale di opporre la creazione di un mito nuovo a quella, continua, di un mito dato, ovvero di contrastare una verità con un'altra verità, soggettiva e non riconosciuta, ma così reale da doversene ammettere, pubblicamente, la validità e la «realtà». In uno stato di cose in cui tutto è creazione di «forma», di «finzione», ma «vissuta», quindi di mito, l'autorialità del protagonista della novella sta nel porre l'esistenza di un mito altro, doppiamente vero perché umoristico, non comunitario, ma soggettivo. Il giganteggiare di questa individualità mastodontica è ciò che permette un'ulteriore associazione, (ancora una volta già suggerita, fin da subito, dalle scelte onomastiche pirandelliane) stavolta tra il dottor Cimitero e il camposanto.

Il fatto che il protagonista sia onomasticamente l'equivalente personale del luogo fa pensare a un parallelismo più stretto di una trovata narrativa, fa pensare a una similarità stringente tra il luogo e il personaggio: la rivitalizzazione dei morti nel camposanto coincide con la rivitalizzazione della *persona* del protagonista e i morti, in Pirandello, esteticamente, sono le «forme vuote», come lo è quella personale. Memori del dettato hartmanniano, che suggeriva a Pirandello con Binet la coesistenza nell'io di varii io personali, se alla fine della novella il protagonista e il cimitero diventano (o meglio si scoprono essere) la stessa cosa, allora i morti possono essere considerati come l'allegoria di quelle parti dell'io del protagonista, personali, destinate, in quanto forme, al cimitero – sempre inteso come luogo

simbolico, spazializzazione della dimensione finzionale. La proposta pare reggere se, ancora una volta, si considera il protagonista simbolo cantoniano dell'autore umorista: in accordo con la teoria delle «forme-pensiero» teosofica i morti (o meglio i vivi destinati a morte certa quando passino attraverso l'io pre-funebre del protagonista) altro non rappresentano che le forme vuote oggettuali del proprio io necessitanti di entrare in contatto con il flusso per rivitalizzarsi e divenire vere. Questo spiegherebbe forse perché alla fine della novella i morti riprendono vita, ovvero perché solo dopo che l'aspetto personale si è ricongiunto con l'io dell'autore, i varii io che lo compongono possono passare da forme a forme viventi, o meglio personaggi, «forme-pensiero» rivitalizzate.

Se questa associazione è corretta, si rafforza l'ipotesi di vedere nel protagonista risorto a sé stesso proprio la terza coscienza dell'umorista che è allo stesso tempo lontano e vicino alle sue forme, fuori di esse, come simbolizzato dalla partenza del dottore, ma comunque a esse prossimo. Chiaramente una impostazione teorica di questo tipo, dove l'io si impone al punto da poter essere simbolicamente travasato anche in aspetti della narrazione che apparentemente lo travalicano, deve, per essere coerente con sé stessa, porsi lo stesso problema con gli altri personaggi. Risemantizzando la semantica e dinamica pirandelliana del doppio, il «giovane medico», che sopraggiunge proprio nel momento della morte dei due figlioli, si lascia rileggere come simbolo personificato di quei «pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili finanche a noi stessi» che «ci sentiamo guizzar dentro, spesso» e che sono il nunzio, si diceva, di quella vita dell'«oltre», risiedente in «un'anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo»: non a caso così come i pensieri del saggio sono la porta che permette all'autore l'ingresso nella dimensione «*ulteriore*» poi propria dell'umorista, allo stesso modo il consiglio del giovane medico è il fattore scatenante il gesto folle del dottor Cimitero di dare ai suoi pazienti acqua in luogo di medicinali, attivando la linea narrativa che provoca il collasso definitivo della maschera e l'imposizione autoriale della mitopoiesi alternativa. Così come i morti del camposanto anche questo altro personaggio si porrebbe alla stregua di una parte dell'io del protagonista, una parte dell'io non direttamente evidente come propria del dottore perché appunto inconfessata, ma comunque agente in retrotraccia nella costruzione implicita delle vicende individuali.

Quasi per un effetto freudiano, il taciuto, ma presente, desiderio di vendetta contro i concittadini – ovvero sia sempre contro sé stesso – nonché la consapevolezza del proprio valore intellettuale – che infatti pure per propria ammissione nella lettera al prefetto il dottore si riconosce – viene spostato in un'altra figura, sdoppiato appunto, perché non accettato come confacente alla *persona* che egli si crede e a cui vuole «serbarsi coerente». Proiezione o riflessione: così la concezione teorica del «sentimento della vita» diventerebbe agente nella strutturazione delle trame. Allo stesso modo, secondo le stesse modalità, la moglie del dottore diventa parte

integrante della narrazione simbolica: essa, infatti, si presenta come centro mobile delle vicende, agente in momenti cardinali. È per via della presenza della moglie, più che per il suo sostentamento, che il dottore perverte le intenzioni intime della sua professione allo scopo del lucro; è essa che lo rimbrotta, alla morte dei figli, con «acerbe rampogne» contro di lui e la «venerata sua scienza», nonché lei, infine, che lo «*scongiura*» di far «venire dal capoluogo della provincia» il giovane collega. Tutti i gesti realizzatori della trama partono, quindi, in un modo o nell'altro, dalla moglie del protagonista la quale si presenta simbolicamente come centro propagatore dello svolgimento narrativo: dal punto di vista teosofico la donna, o meglio in generale il femminile, rappresenta la materia, la forza realizzante i progetti impliciti e non manifestati del *Nous*, dell'io individuale non materiato; essa è colei che non crea direttamente, ma che rende possibile la creazione attraverso l'opera di manifestazione. Pirandello sembra conoscere bene queste dinamiche teosofiche del femminile e la loro possibile ripercussione poetica ed estetica, tant'è che con estrema esattezza le narrativizza ne *La paura del sonno*:[219] nel caso della novella ora in esame le riutilizza, pur *en passant*, come aveva fatto con la simbologia del corvo. La moglie, infatti, non produce mai il cambiamento, ma porta a realizzazione consapevolezze implicite nel protagonista: prima la necessità pervertita di un sostentamento tramite la scienza, quindi la necessità di fuggire dalla condizione di cose nella quale il dottore si è venuto a trovare.

Se letta in questa ottica tutta la novella si presenta come un'emanazione da parte del protagonista, in cui ogni fattore è il simbolo concretato della sua «persona, viva, libera, operante», e tutta la vicenda una proiezione o riflessione umoristica dell'unico vero io esistente nella storia, quello appunto del dottor Corvo-Calajò. In questo senso, fin da subito, egli è l'unico vero autore, il personaggio in cui l'io di Pirandello sposta la capacità creativa di cui la narrazione effettiva altro non è che il riflesso, per dirla con Herder il simbolo raccontato, il mito, l'esplicitazione del simbolo protagonista o «idea-madre». Solo partendo da lui sembra possibile rinvenire la «riposta intenzione dell'autore», lasciandosi guidare dalle spie variamente distribuite dallo scrivente che lascia esprimere la natura del suo personaggio autore. Per conseguenza la trama sarà, come è, tutta allineata e sviluppata sulla «tendence» schilleriana alla morte coincidente con la scoperta dell'infinito: attraverso la scrittura della storia è il personaggio che si vede fuori di sé, si proietta vivendo e si conosce demiurgicamente, e, così conoscendosi, si procura la fine della *persona* fino al momento in cui si realizza come autore, pur essendolo stato, inconsapevolmente, fin dall'inizio; la visione dei morti che salutano rappresenta, quindi, anche questa presa di consapevolezza coincidente con la liberazione dalle maschere, visione che si realizza nuovamente, e consequenzialmente, attraverso gli

[219] Cfr. Giacomo Cucugliato, *Pirandello «critico fantastico»,* cit.

occhi della moglie. La semantica del vedere, da cui il testo aveva preso le mosse, si conclude quindi così pienamente, e come sarà nell'*Umorismo* passa dalla cecità della finzione alla visione diretta, appunto, del vero. Tutta questa progressione di eventi e di fatti e di gesti, che sembra orientata dal caso fortuito, in realtà si mostra ben ordinata dalla volontà recondita dell'io individuale del protagonista di vedersi, motivo per cui ogni dettaglio non è a caso, come in natura, ma «voluto come esso si vuole», ovvero orientato al superamento della personalità e al raggiungimento dell'io autoriale. A questa dinamica dei fatti si potrebbe dare qualsiasi nome, ma, coerentemente con quanto detto finora e in accordo con il dettato di Lao Griffi protagonista della novella *Se…*, la si chiama qui teosoficamente, seppur sempre ipoteticamente, karma.

L'io autoriale, infatti, non coincide con l'interezza della figura del protagonista, ma con quella parte del sé che egli si riconosce alla fine della novella e nella quale consiste di fatto l'io capace di operare demiurgicamente e di superare la dicotomia morte-vita propria, invece, al mondo entico. Per i teosofi, anche senza che la personalità transeunte ne sia cosciente, è quest'io – celato, onnipervadente – che indirizza il mondo fenomenico affinché esso collabori alla morte simbolica e produca infine il ricongiungimento tra la parte mortale e quella immortale dell'uomo.[220] La linea destinale, propriamente karmica, agisce su questa matrice anche nel testo appena preso in esame, ma restano in sottotraccia la teorizzazione effettiva del karma, affrontata altrove da Pirandello, e la distinzione sempre teosofica tra individualità e personalità su cui sembra accentrarsi, invece, la novella, composta negli stessi anni, e titolata i *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*.

Come si è avuto modo di vedere, è nell'individualità che i teosofi riconoscono il principio creativo dell'azione e in essa che radicano la essenzialità umana, per essi anche divina, in cui Pirandello colloca il sentimento della vita prometeico. I *Dialoghi* sembrano poter essere letti proprio come la messa in scena di questa dicotomia essenziale e postularla in termini che anche lessicalmente paiono riprendere il dettato teosofico.

[220] Franz Hartmann, *Magic white and black*, cit., p. 111: «The "spirit", or character, is the originator of form, the astral forces of nature are the architects, and the physical plane of nature furnishes the material to render the form substantial, and to enable it to come into contact with the physical plane. Thought is the great power by which forms are called into existence. The thoughts of a person during life determine the tendencies of his soul while in the subjective state, and these tendencies attract other influences and bring him again into contact with form. An entity, attracted by the illusion of self, may fancy itself to be something distinct and isolated from the universal life, and look upon all other existences as being distinct from the whole. From this illusion arise innumerable other illusions. From the sense of self arises the love of self, the desire for the continuance of personality, giving rise to greed, avarice, envy, jealousy, fear, doubt and sorrow, pain and death, and to the whole range of emotions and sufferings, which frequently render life miserable, and afford no permanent happiness».

Il testo fu edito a puntate, in quattro parti, tutte pubblicate su riviste differenti e non fu poi incluso nella edizione definitiva delle *Novelle per un anno*: la prima parte con il titolo *Nostra moglie*, apparse su «La Tavola Rotonda», il 2 novembre 1895; la seconda, *L'accordo*, il 13 giungo 1897, su «Il Marzocco»; la terza, *La vigilia*, in «Ariel», il 25 dicembre 1897, mentre l'ultima, *In società*, ne «Il Ventesimo», il 4 febbraio 1906. La vicenda narratavi riprende l'esperienza personale della preparazione pirandelliana alla vita matrimoniale[221] e la trovata, già espressa in una lettera citata alla fidanzata Antonietta, per cui l'autore sente in lui convivere «quasi due persone», il gran me e il piccolo me appunto.[222] Al di là degli interessanti riferimenti biografici, sui quali non vale la pena insistere in questa sede, quel che conta è la letteraturizzazione dell'esperienza personale e il suo inquadramento in termini di questione estetico-critica. La novella è impostata, come da titolo, nelle forme di un dialogo, espressamente teatrale, contornato da didascalie; su una di queste si apre la *pièce*:

> *Il Gran Me e il piccolo me rincasano a sera da una scampagnata, nella quale furono tutto il giorno in compagnia di gentili fanciulle, a cui l'inebriante spettacolo de la novella stagione ridestava certo, come gli occhi loro e i sorrisi e le parole palesavano, di dolci, ineffabili voglie segretamente il cuore. Il Gran Me è ancora come preso da stupore e in visione dei fantasmi creatigli nello spirito dal diffuso incantesimo della rinascente primavera. Il piccolo me è invece alquanto stanco, e vorrebbe lavarsi le mani e la faccia e quindi andare a letto. La camera è al bujo. Il tessuto delle leggiere cortine alle finestre si disegna nel vano sul bel chiaro di luna. Viene dal basso il mormure sommesso delle acque del Tevere e, a quando a quando, il cupo rotolio di qualche vettura sul ligneo ponte di Ripetta.*[223]

La didascalia iniziale esibisce fin da subito il contrasto esistente tra i due personaggi: le loro diverse reazioni alla giornata appena trascorsa «in compagnia di gentili fanciulle» lasciano intravedere il motivo scatenante dello scontro su cui si baserà tutto il dialogo, ovvero il rapporto col sesso femminile e la questione del matrimonio. Il Gran Me appare «come preso da stupore e in visione dei fantasmi creatigli nello spirito dal diffuso incantesimo delle rinascente primavera», quindi

[221] Evidentemente il testo narrativizza l'esperienza di preparazione della casa romana in vista del matrimonio con Antonietta e tutte le vicende a esso correlate: le lettere che raccontano e descrivono queste vicissitudini sono quelle, spedite appunto da Roma, a cavallo tra il 1893 e il 1894 (Cfr. in particolare le lettere indirizzate ad Antonietta tra il 15 dicembre 1893 e il 5 gennaio 1894 in Luigi Pirandello, *Lettere della formazione*, cit., pp. 158-190).

[222] La lettera in questione è quella già citata del 5 gennaio 1894.

[223] Luigi Pirandello, *Dialoghi del Gran Me e del piccolo me* in Id., *Novelle per un anno*, III, «Meridiani», Mondadori, Milano, 1990, p. 963.

sorpreso in uno stato di sospensione mentale, opposto alla stanchezza del piccolo me, focalizzato invece su necessità fisiche e corporali. La tensione tra i due personaggi è tutta fondata su questa differenza, la quale appare, via via maggiormente, come la conseguenza inevitabile di una divergenza di natura ontologica: la denominazione dei due personaggi permette di inquadrare questa divergenza come interna all'io dello scrivente e ricondurla, pertanto, a due essenzialità conniventi in un'unica individualità, ovvero a quelle due nature – qui ancora confusamente delineabili – che saranno poi nodo concettuale nei saggi teorici. Seppur in maniera non chiara, si intravedono già le figure cardinali dell'*Umorismo*, nonché l'opposizione essenziale ed esistenziale tra una parte dell'io confinata e soggetta alla materia e l'altra vagamente sospesa nella dimensione informale del «sentimento della vita», dove impera una sensazione più che una definizione delle cose. La messa in scena di questi due personaggi avviene, infatti, in una «camera» «al bujo», ovvero in un contesto spaziale che ricorda i momenti di «silenzio» e «vuoto interiore» che saranno poi descritti nel saggio e, più da vicino, la presa di contatto con una «realtà che non si colora», «*ulteriore*» appunto: la scena principia dunque su uno stato dell'essere che, se non uguale, è comunque prossimo allo stato in cui l'io giunge alla percezione di sé. Non a caso, infatti, ci si trova di fronte a un dialogo fra due parti del sé che non costituiscono l'interezza dell'io, se, come accade, una terza parte è quella scrivente, quella che vede, che registra lo scontro. Non due, pertanto, sono gli io messi in scena, ma tre appunto, uno dei quali è tacito e svolge solo una funzione «specchio»: il «bujo» sul quale si apre il raffronto sembra consistere effettivamente nel bujo esistenziale in cui l'io vede sé stesso come da fuori, producendo, da sé, quei personaggi che altro non sono che esteriorizzazione corporizzata, materiata, di parti della coscienza, o meglio di coscienze diverse attive su diversi piani.

La narrativizzazione principale alla base del testo pare essere questa e lo scontro tra i due personaggi, e specialmente la sua letteraturizzazione, possono quindi essere intesi come la dimostrazione del fatto che l'io autoriale, quando auto-cosciente di sé, vede in sé i personaggi e immediatamente li realizza: la voce silente, in questo caso, è quindi forse quella più significativa, l'unica che, in quanto aformale, può dare voce, appunto formata, alle sue voci attraverso l'arte (il tutto senza concretamente parlare). In questo scenario di partenza si carica di senso la volontà opposta, su cui inizia il dialogo dei personaggi, tra accendere o tenere spenta la luce: alla domanda del piccolo me «accendiamo il lume?» il Gran Me risponde « – No, aspetta… aspetta… Restiamo ancora un tratto così, al bujo. Lasciami goder con gli occhi chiusi ancora un po' il sole di quest'oggi. La vista dei noti oggetti mi toglierebbe all'ebbrezza soavissima, da cui sono ancora invaso. Sdrajamoci su questa poltrona»; prontamente gli ribatte il piccolo me, affermando: « – Al bujo? Con gli occhi chiusi? Io m'addormento, bada! Non ne posso più …». Quindi: « – Accendi pure il lume, ma sta' zitto, zitto per un momento, seccatore! Sbadi-

gli? … – Sbadiglio…».[224] Se opposto al buio, il gesto di accendere la luce qui va letto come volontà di un ritorno alla fattualità materiale ed esteriore della vita, quindi alla vita oggettuale; sembra da intendersi, pertanto, secondo le dinamiche teoriche del saggio come l'attività di proiezione e creazione che dà consistenza o meglio quiddità alle cose, spostando l'attenzione coscienziale dal dentro al fuori, quindi verso quel mondo finzionale che è concretizzazione materiata del sentimento della vita.[225] Il palinsesto teorico e simbolico pare essere lo stesso che permetterà a Pirandello di parlare del «sentimento della vita», appunto, come di una «scintilla prometeica», fonte luminosa per eccellenza. L'opposizione tra i due personaggi, infatti, associa rispettivamente l'esterno e l'interno alla luce e al buio, tant'è che il Gran Me vorrebbe tenere spento il lume per poter ancora rimanere chiuso in sé, nella memoria e nella sensazione, attualizzazioni mentali di quel sentimento «mutabile e vario» che denunciano il contatto del personaggio con il «flusso» dell'«Essere» e con una dimensione che, in quanto figlia di quel contatto, è soggettiva e non materica. A rimarcare l'associazione sta il fatto che il Gran Me vuole tenere «gli occhi chiusi», privandosi quindi, simbolicamente, proprio della capacità di visione creazionista che, nelle semantiche pirandelliane, è associata al «poco lume nostro». Tutto appare pertanto come un simbolo da rileggere secondo la solita filigrana fornita dal concetto di sguardo, tant'è che la «visione» a cui vuole abbandonarsi il Gran Me si lascia intendere come auto-visione, auto-coscienza di quell'io consapevole della realtà dell'«oltre». La visione interiore quindi, coerentemente con quanto emergeva dall'analisi saggistica, si oppone alla «vista dei noti oggetti», la quale, se il lume venisse acceso, devierebbe la poiesi interiore verso l'esterno, riattivando i meccanismi di semantizzazione e somatizzazione del mondo. Ora, per quanto il Gran Me si dica in contatto con il «flusso», indirettamente, si autodenuncia anche passibile di perdersi tra le cose, di passare dal vero al falso, quando l'altro personaggio si sia accampato il diritto di modificare la traiettoria della coscienza: questo essenzializza la presenza della terza voce silenziosa, ovvero di quella iper-coscienza che è già autoriale, perché sta descrivendo artisticamente le movenze fisiche e concettuali dei due personaggi; sta già dando, detto altrimenti, «forma vivente» alle verità interiori. Questa iper-coscienza trascendente è la vera protagonista del racconto (già solo per questo metaletterario) e in essa consiste lo «spazio vuoto» in cui per Pirandello si performa concettualmente il vero autore: l'io super-sensorio e super-mentale è cosciente dei giochi della luce, cosciente di quale parte del sé dà luce e quindi senso a cosa. Ciò che viene messo in scena, quindi,

[224] *Ibidem*.

[225] Il piccolo me chiede di spostare la coscienza luminosa sul piano delle cose. Tenere spento il lume significa smettere di creare, quindi oggettivizzare il contatto del Gran Me con la terza coscienza: quando il lume, invece, viene acceso dal piccolo me anche il Gran Me crea, si didascalizza, diventa ombra di sé stesso e proiezione.

è, presumibilmente, un io simbolicamente morto, quello dell'umorista, lo stesso che Pirandello era consapevole, come si è visto nelle lettere, di avere già ottenuto attraverso un'«esperienza amara della vita». Prima ancora che la novella inizi, il lettore è allora avvisato del fatto che il Gran Me e il piccolo me sono personaggi «vivi e veri», perché esplicitazione «spontanea» dell'io dell'umorista, ma allo stesso tempo falsi se messi in relazione di verità con la terza voce che li crea enunciandoli. Si è di fronte alla descrizione dello stesso stato di coscienza che ottiene il dottor Cimitero dopo la morte simbolica, divenuto auto-cosciente dell'illusoria verità o veritativa illusione della ragione, come della morte e della vita.

Il Gran Me, che pure può entrare in contatto con il «flusso», non è la terza voce, non è l'autore, ma un personaggio, nonostante egli per primo, dopo poco, si dichiari apertamente inteso all'attività di scrittore; per rispondere alle accuse che il piccolo me gli rivolge di essersi «troppo obliato» in compagnia delle ragazze con cui hanno trascorso la giornata, egli ribatte: «non ti sei sempre lagnato ch'io non abbia veruna cura di te, della tua salute; che io ti costringa a star sempre chiuso con me nello scrittojo tra i libri e le carte, solo, senz'aria e senza moto? Non ti sei sempre lagnato che io conturbi finanche il tuo desinare e le poche ore concesse a te con i miei pensieri, le mie riflessioni e la mia noja?».[226] Lo scontro nasce dal fatto che il piccolo me, accendendo alla fine la luce nella stanza, trova una lettera della promessa sposa e rimbrotta il Gran Me di essersi concesso, durante la scampagnata, libertà che per l'impegno matrimoniale preso, non avrebbe dovuto prendersi. La risposta appena citata del Gran Me consiste in una difesa dall'accusa e lascia evincere che il Gran Me, troppo coinvolto dalla sua attività intellettuale, tende a sacrificare le necessità corporali e di divertimento del piccolo me. Il riferimento alla «salute» riporta direttamente il discorso proprio sul corpo, che pare essere proposto più come una appendice del piccolo me, che del Gran Me: il «desinare», come le «poche ore concesse» al piccolo me paiono presentarsi come la rappresentazione icastica di che cosa sia da fare entrare nell'ambito di interesse di questo secondo personaggio.

Attraverso una *liaison*, che ormai è nota in Pirandello, a queste necessità si collega e stringe, per esserne ontologicamente affine, il desiderio nel piccolo me dell'amore coniugale, il quale, essendo una espressione di bisogni invero sociali, pertiene all'ambito semantico della forma cui partecipa anche il corpo con tutte le sue inovviabili esigenze. I «libri», le «carte», l'assenza di «aria» e di «moto», nonché i «pensieri», le «riflessioni», la «noja» riconducono invece l'essenzialità propria del grande personaggio alla sfera del mentale: essa, come si è detto, pertiene comunque teosoficamente all'ambito semantico del formale pirandelliano, per quanto possa, almeno in parte, apparire distante dal formale corporeo e fisico, generalmente

[226] Luigi Pirandello, *Dialoghi del Gran Me e del piccolo me*, cit., p. 964.

materico. Il racconto consiste, quindi, nel dialogo tra due parti che, pur se impostate su principi formali differenti, sono comunque entrambe egualmente colluse e implicate nel giro di finzionalità che Pirandello attribuisce alla forma *tout court*.

> Avvolgi, avvolgi, avvolgi, sfili la ferza e la trottola gira… Quando parli, chi ti può tener dietro: Sai far bianco il nero e nero il bianco. L'esserti tutt'oggi obliato sarebbe stato un bene per me, ove non ti fossi troppo obliato… troppo, capisci? E questo è il male, e deriva dal modo di vita che tieni e che mi fai tenere. Troppo imbrigliata è la nostra gioventù; e appena le allenti un po' il freno, ecco, ti piglia subito la mano, e allora, o sono sciocchezze o son follie, che più non si convengono a noi, che abbiamo ormai un impegno sacrosanto da mantenere. Dammi la lettera, e non sbuffare![227]

Il piccolo me rimprovera al fratello un uso eccessivo della facoltà dialogica, facoltà dialogica, che per essere opposizionale necessita dello schema binomiale proprio alla ragione e più ancora alla categoria: l'espressione coordinante il «bianco» e il «nero» risulta estremamente significativa del *range* formale di cui si nutre e in cui abita la mentalizzazione del Gran Me; essa giustifica l'accusa di tenere «troppo imbrigliata» «la nostra gioventù», indice, a sua volta, del fatto che l'aspirazione alla libertà – di cui invece dovrebbe farsi forte e testimone l'io auto-cosciente – non è propria al Gran Me in quanto personaggio o autore. Al contrario la tendenza al controllo ricorda quell'altro grande danno del formale, forse anche peggiore del primo corporale, che Pirandello cita nel saggio parlando della «maschera» a cui occorre «*serbarsi* coerenti per sopravvivere». La bipartizione, tuttavia, così inquadrata non è pacifica e l'associazione mente-corpo ai due personaggi non esaustiva. Come si diceva il piccolo me desidera la vita matrimoniale, ragion per cui la finzionalità della sua maschera è già una sublimazione intellettuale del fisico; viceversa, il Gran Me rivolge la sua attenzione anche al sociale, così come la rivolge all'iper-mentale fluidico. I caratteri sono ibridi («in ogni gesto è sempre tutto l'essere» scriveva Pirandello): qui l'essere rappresentato dai due è in realtà uno, perché i due sono parti di un tutto, ed è congruo, pertanto, che le due ontologie, essendo entrambe formalizzazioni, si incrocino e influiscano l'una sull'altra vicendevolmente. Quando si ricordi l'espressione dei saggi ci si renderà conto che anche questa vicissitudine narrativa è forse il simbolo di una chiara concezione estetica: per il Pirandello saggista, la mente deriva dal corpo, ma il corpo deriva dalla mente. Il *casus belli* rappresentato dal matrimonio offre ai due l'occasione concreta di trovare un punto d'accordo affinché le necessità dell'uno non sacrifichino quelle dell'altro, punto d'accordo che inizia a profilarsi alla fine della prima parte della novella. Quando

[227] *Ibidem*.

il piccolo me presenta le sue necessità, infatti, appalesando il matrimonio come una di esse, identifica più chiaramente anche in che modo sia da intendersi la tendenza di entrambi i personaggi alla formalizzazione:

> se rimango ancora un po' soltanto in poter tuo, mi ridurrò senza dubbio la creatura più miserabile della terra. Ho assoluto bisogno d'amorosa compagnia, d'una donna che mi faccia sentir la vita e camminare tra i miei simili, or triste or lieto, per le comuni vie della terra. Ah, sono stanco, mio caro, d'attaccar da me i bottoni alla nostra camicia e di pungermi con l'ago le dita, mentre tu navighi con la mente nel mare torbido delle tue chimere. […] Di noi due io son quegli che deve presto morire: tu hai dal tuo orgoglio la lusinga di vivere oltre il secolo; lasciami dunque godere in pace il poco mio tempo! pensa: avremo una comoda casetta, e sentiremo risonar queste mute stanze di tranquilla vita, cantar la nostra donna, cucendo, e bollir la pentola a sera… Non son cose buone e belle anche queste? Tu te ne starai solo, appartato, a lavorare. Nessuno ti disturberà. Purché poi, uscendo dallo scrittoio, sappi far buon viso alla compagna nostra. Vedi, noi non pretendiamo troppo da te; tu dovresti aver con noi pazienza per qualche oretta al giorno, e poi la notte… non andar tardi a letto…[228]

Il discutere del matrimonio permette al piccolo me di definire meglio il tenore delle sue necessità e quindi delle sue aspirazioni, le quali rientrano tutte nel campo semantico della finzione sociale, di quella «finzione vissuta» di cui Pirandello parla all'interno dei saggi. Il matrimonio, in questo testo come invero sempre o quasi nella narrativa pirandelliana, indica il pretesto attraverso cui la maschera si formalizza in quanto tale, ovvero diventa funzionale dal punto di vista di un inserimento organico in una società che – pirandellianamente – sembra prevedere il matrimonio come un passaggio cruciale, quasi una iniziazione alla mondanità.[229] La funzione sociale, dunque, propria al piccolo me, si metamorfizza sulla base di tutte quelle dinamiche cosali che Pirandello avrebbe definito derivate appunto dalla corporalità: il piccolo me esige una funzione borghese e borghesemente accettabile. La differenza sostanziale tra il piccolo me e l'uomo-tipo pirandelliano immerso nelle finzionalità sociali è che il piccolo me, in quanto personaggio, è consapevole della sua natura: egli sa chi è e lo difende strenuamente. In accordo con la coscienza umoristica nella quale esso abita, vive, si riflette, egli conosce la sua natura, è un personaggio cosciente di esserlo, è già colui che può cercare l'autore

[228] Ivi, p. 966.

[229] Un esempio emblematico di questo lo si ha in *Chi fu?*, novella teosofica, dove il protagonista Luzzi emblematizza l'importanza attribuita da Pirandello alla convenzione matrimoniale nell'ottica di tenere in piedi o perdere la propria maschera sociale; cfr. Giacomo Cucugliato, *Il karma del vivo, il karma del morto.* Chi fu? *Un intreccio singolare*, cit.

(che ha già trovato) perché sa di essere un'opera. Sempre in accordo con quanto sviluppato in precedenza teoricamente, il piccolo me è una parte dell'io dell'autore capace di entrare in dialogo con l'altra parte sulla questione del matrimonio perché conosce la sua natura e quindi i suoi limiti. In quanto egli è forma che sa di sé, i suoi limiti sono limiti definibili, se non già definiti: Pirandello sembra stare mettendo in scena il momento cardine in cui l'opera d'arte supera l'opera di natura, dandosi i limiti che «essa stessa si vuole»; sta quindi mettendo in scena il momento cardine in cui l'io dell'autore, come il demiurgo, creando si migliora, cioè diventa uguale a sé stesso, senza perversione di forma.

A questo punto non è distonico forse vedere nel piccolo me proprio la personalità teosofica, transeunte, che – come direbbe Hartmann – si riconosce come tale e non pretende, meglio smette di pretendere, la sua eternizzazione – come invece fa la personalità non consapevole di sé; essa riconosce la sua relatività parziale e diventa vera perché il suo contenuto, ossia la coscienza che ha di sé, dei suoi scopi, dei suoi ideali, etc., coincide con la sua forma: «io son quegli che deve presto morire» afferma il piccolo me di sé stesso. Il difetto, essenziale, rintracciato da Pirandello nelle forme personali è che esse, invariabilmente, pretendono, attraverso la fissazione di sé, di essere eterne, ovvero sia di avere un valore assoluto: come si è detto è questo che le rende false perché le porta a estendere il loro campo di verità a un piano a cui esso non appartiene. Il piccolo me, al contrario, da forma vera, riconosce e impone la veridicità del suo essere relativo, anche temporale, presentandosi in prima persona come quella parte dell'io soggetta alla morte. Quello che induce a credere che qui Pirandello stia simbolizzando la personalità teosofica è proprio questa connivenza nel piccolo me di necessità corporali con esigenze di vita borghese, perché anche nella personalità teosofica trovano sede entrambe questa realtà: nel corpo astrale, come nella parte inferiore del *Manas* o corpo mentale, si realizzano non solo i desideri e le pulsioni, ma anche tutte quelle tendenze sociali, ereditate dal contesto, che permettono la realizzazione pacifica di questi desideri e di queste pulsioni. Non a caso, infatti, la vita buona presentata dal piccolo me è tale perché soddisfa bisogni di ordine fisico, tutt'al più emotivo, di certo non intellettuali, noumenici, ma equilibrati da un certo senso comune che riconoscendo i bisogni primari dell'uomo li organa societariamente e mentalmente: questo per dire che non si esce mai dall'ambito astrale e fisico della realtà materiata, pur se edulcorata finzionalmente dalle capacità sublimanti del cervello.

Per converso, al Gran Me si attribuisce fin da subito la «lusinga di vivere oltre il secolo», lusinga che, se da una parte potrebbe verbalizzare semplicemente l'aspirazione del personaggio a eternarsi attraverso la letteratura,[230] dall'altra fa

[230] La *lectio facilior* comporterebbe l'ipotesi che il personaggio si riferisca al solo fatto di lasciare traccia delle sue opere letterarie imperitura nel tempo, ma la contraddizione per cui la prima ipotesi

invece pensare, in accordo con il dettato teosofico e quello saggistico – espresso peraltro con termini affini da un altro personaggio pirandelliano che è il filosofo di *All'uscita* (1917)[231] – che nel Gran Me si simbolizzi la natura potenzialmente individuale dell'uomo, il *Manas* superiore o corpo causale, sede, immortale, della intellettualità umana: se l'associazione è corretta l'espressione «oltre il secolo» indicherebbe proprio la natura non transeunte di questa parte dell'io, legittimando il contatto, pur sporadico, che, fin dall'apertura del testo, essa sembra poter avere con il «flusso» e la realtà «ulteriore» tutta. Conforta l'ipotesi, fra l'altro, l'effetto che la «visione» della natura aveva suscitato nel Gran Me se, come si è detto, la natura rappresenta proprio quel «flusso» la cui essenzialità trascendente, seppur formalizzata, può essere percepita come simile a sé stessa dalla parte superiore dell'io.

La seconda parte della novella ha per titolo *L'accordo* e racconta il momento in cui le posizioni dei due personaggi trovano la mutua pacificazione: la questione è stimolante già di per sé perché rappresenterebbe la gradualità con cui il dialogo autocosciente di entrambe le parti dell'io, quella mortale e quella immortale (dopo essere diventate consapevoli delle esigenze singolari – ovvero della loro natura essenziale) possono realizzare l'armonia schilleriana del tutto, e teosoficamente produrre l'opera di convivenza attraverso cui collaborano al fine di entrare in mutua e complementare corrispondenza.[232] Dialogo è verbalizzazione, creazione artistica di forma: è sempre da tener presente che questa connivenza non si sarebbe potuta realizzare senza lo spazio vuoto fornito ai due personaggi dall'iper-coscienza demiurgica ove essi possono realizzarsi per quello che essi sono senza produrre perversione di forma.

La scena sui cui principia la seconda parte, ancora una volta una didascalia, sembra riassumere simbolicamente queste posizioni:

> *Il Gran Me, sdrajato su la greppina, guarda assorto il soffitto a tela, che ha uno strambello pendente, di cui l'estate suol fare un grappolo di mosche.*[233] *Il piccolo me è*

si oppone alla seconda in base alla quale il Gran Me rappresenta la parte immortale dell'uomo è, invero, solo apparente: se le semantiche sono quelle dei saggi, la letteratura non eternizza perché mantiene mondanamente una firma, ma perché crea opere ontologicamente immortali, cosa, questa, che va di pari passo con il pensare il Gran Me capace di generare immortalità perché immortale egli stesso *in primis*.

[231] Cfr. Giacomo Cucugliato, *All'uscita. Trame teosofiche*, in «Oblio», ix, 33, pp. 36-50.

[232] Il concetto di armonia di matrice baschana qui andrebbe inteso nella sua doppia natura di concetto estetico ed esoterico, perché questa armonia, come si è detto, non è soltanto quella delle parti nel tutto per cui la natura è un tutto organico esteriore all'uomo; ma anche quella delle parti dell'opera artistica conviventi armonicamente tra loro e quella dei varii corpi umani, dei varii io hartmanniani che si armonizzano per creare l'uomo completo: ritorna l'idea in base alla quale l'interno e l'esterno coincidono, consapevolmente, all'interno dell'io pervenuto alla conoscenza di sé.

[233] La mosca, in Pirandello, è sempre nunzio di un destino fatale: la sua presenza è collegata all'evento funebre o al suo prossimo accadere; nel caso di questo testo, come invero in altri (prova

> *come su un arnese di tortura, e mena smanie e sbuffa a quando a quando. Lo scrittojo è tenuto in penombra, mercé la stuoja alla finestra. Ha però la stuoja due o tre steli di biodo rotti, per cui un fil di sole penetra acuto nella stanza e si spunta a pie della greppina, sul tappetino tessuto a opera, del quale incendia in un punto la variopinta calugine. Il Gran Me si volge a osservare intentamente l'aureo pulviscolo che s'aggira lento, senza posa, in questo fil di sole, e da cui di tanto in tanto si parte come un atomo di luce, che subito s'estingue nell'ombra.*[234]

Il fatto che la scena sia immersa nella penombra, stavolta, rappresenta simbolicamente la dichiarazione titolante la seconda sezione, auspicandola come realizzabile.[235] Se il buio, infatti, indica la tendenza del Gran Me e la luce l'aspirazione del piccolo me, la penombra, presentandosi come una via di mezzo tra le due rappresentazioni esistenziali, iconizzerebbe la riuscita del dialogo performativo. La penombra, tuttavia, è rotta da un «fil di sole» che «penetra acuto nella stanza» e che termina sulla «greppina» dove è sdraiato il Gran Me: il sole, nel lessico teosofico, plausibilmente, anche se ipoteticamente, poi ripreso da Pirandello, è il simbolo della parte superiore dell'uomo, quindi, del Gran Me e coincide semanticamente con la scintilla prometeica; il fatto che un raggio sfumi proprio sulla figura del Gran Me sembra rafforzare questa associazione specialmente quando essa venga simbolicamente completata dalla direzione dello sguardo del personaggio, focalizzantesi sull'«aereo pulviscolo» che, «come un atomo di luce», si stacca dal raggio e si perde «nell'ombra». Teosoficamente l'io individuale consiste nella parte dell'essere umano in contatto con la divinità solare, quindi con la vita universale, dalla quale l'io si allontana, inabissandosi nell'ombra della materia, nel momento in cui inizia a percepirsi come cosa separata dal tutto. Se il Gran Me raffigura il *Manas* superiore, la didascalia simbolizza il processo attraverso il quale esso si formalizza in una individualità, progressivamente perdendo coscienza di sé, ovvero della sua natura divina, e attivando i processi di manifestazione e materializzazione per cui, come si è detto, finisce col crearsi un corpo astrale e un

ne sia la novella *Se…*) la morte non è da intendersi nella sua specificità di fatto fisico, ma nella sua connotazione simbolica: qui tutto il momento rappresenta la morte simbolica dell'io e ogni evento è da leggersi come ambientato in un cimitero metafisico delle forme. Sulla simbologia pirandelliana della mosca, cfr. Franco Zangrilli, *Il bestiario di Pirandello*, Metauro, Fossombrone, 2001, pp. 93-108.

[234] Luigi Pirandello, *Dialoghi del Gran Me e del piccolo me*, cit., p. 967.

[235] La stessa semantica della penombra la si ritrova in *Chi fu?* (cfr. Giacomo Cucugliato, *Il karma del vivo*, cit.,) e ne *Il tabernacolo* (cfr. Giacomo Cucugliato, Il tabernacolo *(1903) e l'incarnazione teosofica del mito cristico: commento esoterico a una novella pirandelliana* in «Critica letteraria», lii, i, 202, 2024, pp. 50-64). Sul tema cfr. anche Silvia Acocella, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Liguori, Napoli, 2006.

corpo fisico, assoggettando la materia alla sua volontà.[236] Letta da questo punto di vista, quindi in opposizione alla divinità e alla luce, la materia è l'ombra, l'oscurità, perché rappresentativa dell'incoscienza rispetto alla verità eterna, invece sempre auto-cosciente: la dialettica simbolica non è opposta o contraddittoria in rapporto a quella messa in azione prima dal testo, ma complementare.[237]

Non a caso, immediatamente dopo, il Gran Me paragona al pulviscolo la sua attività noumenica, affermando «così ogni mio pensiero» e auto-riconoscendosi la natura essenzialmente luminosa e divina della facoltà che lo caratterizza, allo stesso tempo identificando la provvisorietà di quel contatto con l'essere su cui si apriva la prima parte del testo della novella. Rispondendo, però, al piccolo me che lo rimbrotta chiamandolo «sciocco» per essersi staccato «dal raggio, in cui gli era dato di cullarsi beatamente per dare un tuffo e naufragare nell'ombra», risponde che la «luce per un cieco» non ha «prezzo»: per i teosofi il processo di individualizzazione operato dalla parte superiore dell'io è un evento necessario, perché l'auto-coscienza della luce è data solo a chi abbia esperito concretamente sulla propria pelle il buio.[238] L'utilizzo della parola cieco, che rimanda alla stessa concezione simbolica dello sguardo, indicherebbe quindi espressamente la cecità di chi avendo sempre vissuto in armonia con la luce non vede la sua natura di luce, così come accade all'io che non abbia provocato e subito i processi di manifestazione. Ciò non toglie che il Gran Me si auto-accusi di «non veder nulla»: l'affermazione sembra congrua con la sua condizione di io manifestato da cui l'«oltre», a cui pure egli può attingere, «non si colora»; per converso al piccolo me «i nostri occhi *servono* benissimo, come gli altri sensi», perché la facoltà dello sguardo a cui egli si riferisce è invece esclusivamente limitata alla vista fisica. Questa vista, tuttavia, dallo stesso piccolo me, sempre autocosciente di sé, è definita «illusione»,

[236] Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy*, cit., pp. 130-131: «Something of each personality, unless the latter was an absolute materialist with not even a chink in his nature for a spiritual ray to pass through, must survive, as it leaves its eternal impress on the incarnating permanent Self or Spiritual Ego. The personality with its Skandhas is ever changing with every new birth. It is, as said before, only the part played by the actor (the true Ego) for one night. This is why we preserve no memory on the physical plane of our past lives, though the real «Ego» has lived them over and knows them all».

[237] Dal punto di vista teosofico il sole fisico è un simbolo sia del sole metafisico, centro creatore di tutto l'universo, sia dello spirito umano: in entrambi i casi la luce rappresenta il riflesso del grande io o del piccolo io sulla materia a essi sottoposta e, per converso, dunque la materia è l'oscurità dove la luce limita il suo potere oltre-sensorio per rendersi manifesta.

[238] Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy,* cit., p. 112: «Light would be incomprehensible without darkness to make it manifest by contrast; good would be no longer good without evil to show the priceless nature of the boon; and so personal virtue could claim no merit, unless it had passed through the furnace of temptation. Nothing is eternal and unchangeable, save the concealed Deity. Nothing that is finite whether because it had a beginning, or must have an end can remain stationary».

affermazione che riporta, nuovamente, il discorso sul piano del vero e del falso: il piccolo me è quindi cosciente che la realtà nella quale egli si abita e vive è una realtà appunto illusoria. Da questo punto di vista il «nulla» su cui si impunta lo sguardo limitato del Gran Me corrisponderebbe comunque alla consapevolezza della verità informale, in cui l'assenza di definizione di forma si presta a un valore di realtà maggiore rispetto all'illusione, proprio perché in quanto «nulla» è indefinibile, quindi non soggetta all'illusorietà della forma.

Quanto i due personaggi descrivono, quindi, nel giro di poche battute, pare presentarsi come l'inovviabile necessità teosofica per lo spirito di incarnarsi, attivare quindi la serie dei fenomeni karmici che lo conducano dalla inconsapevolezza iniziale alla coscienza della propria natura divina: nel momento in cui i due io vengono fotografati, proprio perché ospitati, cresciuti e nati nella terza coscienza, si trovano nel pieno della loro presa di consapevolezza sulla finitezza della propria situazione esistenziale. Questa consapevolezza è mutua, tant'è che, forse sempre in accordo con il dettato teosofico, il piccolo me dice del Gran Me «potresti esser mago e far l'incanto per te e per me (se non per gli altri)»: il fatto che il piccolo me definisca «mago» il Gran Me si lascia forse leggere proprio come una dichiarazione netta sulla natura divina, comunque oltre-umana, di quest'ultimo perché, per i teosofi, la natura superiore dell'uomo possiede poteri demiurgici in grado di modificare concretamente e fattualmente anche la realtà esteriore. Significativamente, però, il piccolo me utilizza il condizionale, cosa che conforta ulteriormente l'ipotesi proposta: per i teosofi la parte superiore dell'uomo raggiunge e attinge alle sue facoltà divine, solo quando si sia ricongiunta armonicamente con la parte inferiore, ovvero quando abbia prodotto «l'accordo» a cui mira la sequenza delle vicissitudini karmiche.[239] L'effettualità e la esplicitazione dell'intima natura del Gran Me dipende dalla sua capacità di rivolgere e mantenere la propria attenzione su sé stesso, nutrendo il contatto con la realtà divina e oltre-sensoria, senza indulgere sulle necessità, sui desideri, sui bisogni della parte inferiore, quella rappresentata dall'astrale e dal corpo fisico;[240] l'impostazione teosofica sembra trovare riscontro nella risposta che il Gran Me rivolge alla provocazione del piccolo me: «ah, mi parli ora d'incanto, tu che di continuo mi richiami ai comuni usi, tu schiavo dei comuni bisogni, tu che ti lasci portare dalla corrente dei casi giornalieri, accettando, senza pensare, la vita com'essa man mano ne' suoi effetti ti si rivela?».[241]

Il motivo che il Gran Me trova alla sua incapacità di «fare l'incanto» risiede proprio nella tendenza del piccolo me a imporgli le esigenze «comuni» della sua natura, tutta focalizzata sugli «effetti» percepibili attraverso la vista limitata che il

[239] Cfr. Giacomo Cucugliato, *Il tabernacolo*, cit.
[240] Cfr. Annie Besant, *The seven principles of man*, cit., pp. 49-58.
[241] Luigi Pirandello, *Dialoghi del Gran Me e del piccolo me*, cit., p. 968.

piccolo me possiede: non tutti gli effetti, ma una piccola parte di essi, al contrario di come farebbe il Gran Me che, in accordo con il dettato teosofico, sarebbe invece il corpo delle «cause». Il lessico che ritorna in questa affermazione è avvicinabile, ancora una volta, a quello del karma:[242] il binomio implicito causa-effetto, infatti, pare richiamare quello tra triade superiore e quaternario inferiore, a maggior ragione perché gli «effetti» della «vita» coincidono qui con la coscienza del piccolo me, il quale, rappresentando la parte transeunte dell'uomo è incapace di vedere le cause dei prodotti della manifestazione. Queste cause, ossia la volontà generante gli effetti esteriori, il visibile, risiedono nella coscienza del *Manas* superiore o corpo causale, appunto, a cui il *Manas* inferiore può accedere perché ne è una parte costituente. Per riprendere il lessico della novella, corrispondente con quello della teosofia, il corpo mentale, ovvero il *Manas* inferiore, diventa cosciente delle cause che producono gli effetti della manifestazione soltanto quando un «ray» o «raggio» della luce divina, ovvero del corpo causale, penetra dentro di lui a rischiararne la consapevolezza. Essendo il corpo mentale la parte inferiore del *Manas*, la luce della sua coscienza muta in base alla direzione che prende il suo sguardo: se esso si rivolge alla natura divina, può diventare consapevole delle cause manifestative, se invece si rivolge alla sua costituzione inferiore percepisce gli effetti, rappresentando e diventando coscienza della natura inferiore umana. Si citava la legge del karma perché è sulla base di essa che la causa produce l'effetto, quindi che quello che la coscienza superiore ha progettato diventa reale sul piano terrestre in cui abita l'uomo mortale: il non comprendere quella legge significa non veder chiaramente neppure negli «effetti» ed essere «ciechi» relativamente ai reali motivi della vita, i quali consistono nella idea progettuale della parte superiore dell'uomo, mirante all'illuminazione della coscienza terrena e all'accordo, appunto, tra l'una e l'altra dimensione esistenziale umana. Gli effetti in sé non sono trasparenti, nel senso che non mostrano in maniera palese la causa che li anima, ragion per cui, se la coscienza è limitata a essi, nulla vedrà della reale essenza della vita. E difatti il piccolo me non coglie le sollecitazioni del Gran Me, le quali, poiché si riferiscono a un piano dell'essere che gli è consustanzialmente

[242] Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy*, cit., p. 198: «For the Materialist, who calls the law of periodicity which regulates the marshalling of the several bodies, and all the other laws in nature, blind forces and mechanical laws, no doubt Karma would be a law of chance and no more. For us, no adjective or qualification could describe that which is impersonal and no entity, but a universal operative law. If you question me about the causative intelligence in it, I must answer you I do not know. But if you ask me to define its effects and tell you what these are in our belief, I may say that the experience of thousands of ages has shown us that they are absolute and unerring equity, wisdom, and intelligence. For Karma in its effects is an unfailing redresser of human injustice, and of all the failures of nature; a stern adjuster of wrongs; a retributive law which rewards and punishes with equal impartiality. It is, in the strictest sense, "no respecter of persons," though, on the other hand, it can neither be propitiated, nor turned aside by prayer. This is a belief common to Hindus and Buddhists, who both believe in Karma».

estraneo, restano per lui totalmente incomprensibili: «Come, come! Non t'intendo. Che accetto io? che rifiuto?» domanda. Il Gran Me, nella seconda parte della novella, si oppone con vigore all'incoscienza del gemello, di fatto comprendendone le ragioni, pur non condividendole:

> Così, così tu vorresti seguitare a trascinarmi teco ciecamente verso l'estrema rovina, giù, giù con gli altri a branco, spinto, cacciato dal tempo, come tra un armento in fuga pascolante la poca erba che gli avvenga tra i piedi frettolosi, sotto il bastone e i sassi dell'antico pastore. Ma io non son dell'armento, mio caro! Io non dico come te: Eccomi qua, tosatemi; datemi quella forma che meglio vi aggrada! – Io voglio la signoria di me medesimo, e la tua schiavitù.[243]

Il Gran Me sta denunciando al piccolo me di condursi in maniera adattiva, traendo forma e coscienza dagli altri, quindi plasmandosi sulla scena finzionale ricevuta dal tempo nel quale si trova a vivere:[244] la dizione sembra ancora una volta accostabile a quella teosofica delle «forme-pensiero», in base alla quale, finzionalmente, la personalità si adegua agli impulsi ricevuti, senza maturare una coscienza propria, strettamente e inevitabilmente personale, come invece farebbe se si assoggettasse alla visione individuale derivatale dalla individualità a cui è commessa.[245] Il principio di «signoria» espresso, infatti, poco dopo dal Gran Me,

[243] Luigi Pirandello, *Dialoghi del Gran Me e del piccolo me*, cit., p. 969.

[244] La dizione si ritrova numerose volte nell'esposizione saggistica di Pirandello: «E ora noi non vogliamo più lasciarci trascinare a vivere come ciechi 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 su la coscienza e imponderate, da catene, di cui non sieno contati gli anelli, pur sentendone il peso; commettendo azioni, dicendo parole, di cui non si considera il valore né si vede la necessità; via tutti a branco spinti e cacciati dal tempo come un armento verso l'estrema rovina, senza poterci formare con uno sforzo supremo un concetto di noi stessi, un criterio direttivo delle nostre azioni, senza intellezione alcuna delle cause che determinano il nostro cammino, e accettando, senza pensare, la vita com'essa man mano ci si rivela nei suoi effetti di giorno in giorno più tristi. Di fronte alla suprema rinunzia, i cresciuti comodi della vita, la maggiore libertà, i tesori dell'arte, le nuove scoperte della scienza, più non ci commuovono, né ci soddisfano né ci appagano. La nostra sete rimane tuttavia insaziata, e noi chiediamo ancora: E poi?», Luigi Pirandello, *Neo-idealismo*, cit., p. 216. Ma anche Luigi Pirandello, *Rinunzia*, cit., p. 129: «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 sulla coscienza e imponderate, 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; via tutti a branco spinti e cacciati dal tempo come un armento verso l'estrema rovina, senza poterci formare con uno sforzo supremo un concetto di noi stessi, un criterio direttivo delle nostre azioni; senza intellezione alcuna delle cause che determinano il nostro cammino, e accettando, senza pensare, la vita com'essa man mano ci si rivela nei suoi effetti di giorno in giorno più tristi».

[245] Cfr. Annie Besant, *The seven principles of man*, cit., pp. 18-21.

implicherebbe la «formazione» del piccolo me sulla base di impulsi vitali che gli derivano dal contatto diretto con la vita universale individualizzata: perché questo possa avvenire deve essere dato proprio al Gran Me di auto-determinarsi, senza lasciarsi influenzare dalle direttive esterne che gli derivano dal corpo astrale e dal «riflesso» che le cose del mondo esterno producono continuamente su quest'ultimo. La «schiavitù», citata immediatamente dopo, implicherebbe proprio questo ed eluciderebbe in che cosa consiste l'errore separativo del Gran Me, il quale, senza avvedersene, riproduce sulla sua dimensione la stessa devianza del piccolo me: la prospettiva del Gran Me, almeno nella sua visione di partenza, è di eliminare le esigenze della sua natura inferiore, per dedicarsi, invece, esclusivamente alle proprie, con la naturale conseguenza di annichilire la forma che gli è soggetta e rendersi così impossibile qualsiasi processo di illuminazione metafisica. Il piccolo me è conscio di questo, «di' che mi vuoi morto piuttosto» afferma, ma gli pertiene in questo senso una visione forse più ampia di quella del Gran Me, visione che gli fa lucida l'inevitabilità dell'inclusione della parte formale dell'uomo nei processi che portano alla liberazione: «purtroppo nulla nasce se la volontà non si marita col desiderio. E per te il desiderio ha sempre avuto il torto d'esser mio, mentre poi ha dovuto sempre esser tua la volontà, infeconda per me d'ogni bene».[246]

La «volontà» per i teosofi è la facoltà magica per eccellenza e, in quanto tale, pertiene proprio alla parte superiore dell'essere umano: in essa consiste la forza creativa, di cui si è detto, attraverso la quale l'io individuale può assoggettare e governare la materia, piegandola alle sue esigenze creative; il «desiderio», per converso, connota la parte inferiore dell'uomo e consiste, essenzialmente, di tutti gli impulsi, se non animali comunque connessi con le esigenze primarie dell'essere umano in quanto corpo fisico.[247]

Essendo le «forme-pensiero» il prodotto proprio dell'attività desiderativa e la sua formalizzazione, solo portando a coincidenza desiderio e volontà l'opera magica può realizzarsi, rendendo possibile la manifestazione, sul piano fisico o artistico, del progetto profondo individuale:

> The fourth principle is the first of those which belong to man's higher nature. The Sanscrit designation, *kama rupa*, is often translated "Body of Desire," which seems rather a clumsy and inaccurate form of words. A closer translation, having regard to meanings rather than words, would, perhaps, be " Vehicle of Will," but the name already adopted above. Animal Soul, may be more accurately suggestive still.[248]

[246] Luigi Pirandello, *Dialoghi del Gran Me e del piccolo me*, cit., p. 969.
[247] Cfr. Annie Besant, *Man and his bodies*, cit., pp. 36-61.
[248] Alfred. P. Sinnett, *Esoteric Buddhism*, cit., p. 25.

La designazione del *kama-rupa* come veicolo della volontà è applicabile soltanto al corpo dei desideri che, dopo un processo di purificazione interiore, sia giunto a congiungersi con la vita universale condensata nel quarto principio, o *Manas*, sia diventato appunto un veicolo:

> The first principle of all, the body was developed, but it was merely growing used to vitality, and was unlike anything we can now picture to ourselves. The fourth round, in which we are now engaged, is the round in which the fourth principle, Will, Desire, is fully developed, and in which it is engaged in assimilating itself with the fifth principle, reason, intelligence. In the fifth round, the completely developed reason, intellect, or soul, in which the Ego then resides, must assimilate itself to the sixth principle, spirituality, or give up the business of existence altogether.[249]

Il quarto principio di cui parla Sinnett in questa citazione è proprio il *Manas*, il quale, essendo un corpo bipartito, ospita da una parte la volontà magica dell'uomo, dall'altra quella desiderativa: allo stato attuale dell'evoluzione, nel quarto stadio quindi, volontà e desiderio sono sviluppati pienamente, ma non ancora assimilati con il quinto corpo o *Buddhi* che li rende fattualmente attivi e agenti secondo i principi di armonia universale; la volontà, infatti, nel senso più profondo del termine, coincide, per i teosofi, con la volontà divina e ne rappresenta una manifestazione:[250]

> Can any man obtain such a power as to control the processes of life? The answer to this question depends on what you mean by the term "man". If you mean by "man" an intellectual animal, such as we meet every day in the streets, then the answer is: No! for the majority of the men and women of our present generation, including our greatest scientific lumens, know absolutely nothing about that uni-

[249] Ivi, p. 131.

[250] Franz Hartmann, *Magic white and black*, cit., p. 122: «Man is himself a product of the law of cause and effect, and in all departments of nature the effects produced are always in exact proportion to the causes that produced them. If we knew the causes well, we could easily calculate their effects. Each thought, each word, each act creates a cause, which acts directly on the plane to which it belongs, creating there new causes, which react again upon the other planes. A thought is a mental state that may be expressed in a word, and the word may be made effective by an act. An act is the expression (the word) of a thought. Every form in nature has a threefold constitution, every symbol a threefold meaning, every perfect act is a trinity. To perform an action three factors are necessary: the actor, the act, and the object acted on. To constitute a complete act three factors again are required: the motive, the will, and the performance. A motive or thought which finds no expression in an act will have no direct result on the physical plane, but it may cause great emotion in the sphere of mind, and these may again react on the physical plane».

> versal thing or no-thing, which produces what we call "Life", and which we may call the "Will"; because we know that no action ever takes place without an effort of what we call "Will", exercised with or without relative consciousness. Some of them have not even made up their minds whether or not they will believe in its existence. They can neither see it nor feel it, and therefore they do not know what to make of it. But if you mean by "man" that intelligent principle, which is active within the organism of man, and which constitutes him a human being, and by whose action he becomes a being very distinct from and above the animals in human or animal form, then the answer is: Yes! for the divine power which acts within the organism of animal man is the same and identical power which acts within the centre of nature. It is an internal power of man, and belongs to man, and if man once knows all the powers which belong to his essential constitution, and knows how to use them, then he may enter from the passive into the active state, and employ these powers himself.[251]

Plausibilmente allora, proprio affinché questo accordo attivante possa realizzarsi, il Gran Me e il piccolo me della novella troverebbero la soluzione di spartirsi le ore della giornata, in modo che alle esigenze di ognuno dei due sia riservato lo spazio necessario: le ore che il piccolo me pretende per sé stesso sono da dedicarsi all'adempimento dei bisogni fisici e al soddisfacimento degli obblighi presi nei confronti della futura moglie; mentre il Gran Me si riserva il tempo utile al fine di svolgere i suoi compiti intellettuali. La trovata dei due personaggi compie il precetto espresso da H. P. Blavatsky in *The key to theosophy*, sulla base del quale le tendenze ascetiche, proprie alla parte superiore dell'essere umano, debbono essere controbilanciate dalla consapevolezza dei bisogni fisici e dall'impegno societario, ordinato con coscienza della differenza di piani su cui agiscono l'una e l'altra parte della natura umana. Nelle proposizioni blavatskyane l'ascetismo, inteso nella sua pratica più pura e meno propensa al compromesso, è porta per la follia, come «pazzia», d'altra maniera, il piccolo me definisce la propensione e l'arduo perseguimento della solitudine incoraggiato dal Gran Me.[252]

La seconda parte della novella si chiude, in maniera nuovamente organica e significativa, su una dichiarazione che sembra riportare il discorso, tracciato su binari teorici propri alla teosofia, alla ridefinizione estetica pirandelliana, foraggiando l'ipotesi di dover vedere nel Gran Me, come pure nel piccolo me, il simbolo potente non di un autore (o mago) generalmente inteso, ma di un poeta umorista in cui la coscienza non di una sola delle realtà umane venga presa in conto, ma entrambe, l'«ombra» insomma come il «corpo», secondo il lessico pirandelliano e

[251] Ivi, pp. 20-21.
[252] Cfr. Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy*, cit., pp. 258-262.

teosofico. La dichiarazione conclusiva proietta tutto il dialogo tra i due personaggi sulla semantica di una scena performativa in cui lo scontro incontro determina i confini dell'essere e la successiva consapevolezza di sé: «Ma levami un dubbio» afferma il piccolo me,

> dici sempre che ti senti tutto il mondo nel cervello. Dev'esser vero, perché io ho sempre mal di capo. Ma se la terra ti sembra veramente, in codesto tuo mondo, così piccola e misera cosa, non stimi tu che io abbia più diritto di viverci che tu? Ah, in certi momenti, credi, mio caro, la tua grandezza mi fa proprio pietà; e, in certi altri, mi domando se io, nel mio piccolo, non sia poi più grande di te.[253]

L'affermazione principiale riporta il discorso del personaggio sugli schemi del dettato hartmanniano, oltre che propriamente pirandelliano e pascaliano, e sembra illuminare pertanto nuovamente la natura di io individuale del personaggio del Gran Me: per Hartmann, il quale ancora una volta riprende e distende una teoria teosofica comune, alla parte superiore dell'uomo pertiene una simbiosi essenziale e sostanziale a tutta la «race», a tutto il genere umano; ragione per cui, una volta che l'io si sia spogliato dei suoi illusori limiti occludenti, gli è dato di percepirsi parte creativa con tutti gli altri componenti del grande organismo rappresentato dall'uomo nella sua totalità di specie. Si tratta del principio teosofico in base al quale ogni uomo è parte di una «catena» cosmica alla cui evoluzione contribuisce auto-evolvendosi e alla quale fornisce, già solo per il fatto di avere preso consapevolezza di sé, una spinta in avanti dal punto di vista della evoluzione della razza intera. Se questo da una parte riporta il discorso sul piano degli sviluppi teorici propri alla teosofia, dall'altra completa e organicamente permette la *liaison* con questioni estetiche oltre che metafisiche: l'inversione umoristica finale riaffermerebbe il principio relativo in base al quale ogni giudizio di valore e di verità sull'io debba essere riferito al piano contestuale in cui esso abita e si produce; non in termini, pertanto, di assolutizzazione formale dei concetti, ma in quelli, più aderenti al vero, di una fluidica, appunto, variabile mutazione di prospettiva, cosciente spostamento dello sguardo. Degno di nota è che il piccolo me, nella chiusa della seconda parte, dopo il dialogo con il Gran Me, prenda egli stesso coscienza di sé e non, come all'inizio, difenda strenuamente le sue esigenze in quanto esigenze, ma ora sulla base di una riflessione congrua, filosofica, che lo avvicina al suo fraterno avversario: in quest'ottica la cosa più significativa è che l'autocoscienza del proprio diritto alla vita venga accampata razionalmente e intellettualmente dal piccolo me, a riprova del fatto che l'«accordo» non è soltanto una trovata pacificatoria

[253] Luigi Pirandello, *Dialoghi del Gran Me e del piccolo me*, cit., pp. 971-972.

nella prassi quotidiana, ma la manifestazione del progressivo compiersi di una reintegrazione delle due coscienze, una miglioria della natura.

Nella terza parte, infatti, titolata *La vigilia*, ci si avvede che questa apertura è un fatto reciproco e non coinvolge solo il piccolo me, ma anche il Gran Me, il quale, la sera della vigilia, appunto, del matrimonio viene presentato come chi ha dato accordo alle volontà della controparte, pur reputandole cose da «asino»: «in questi tre mesi, pieni per me di gioja, son rimasto proprio contento di te. E anche lei, anche lei, contentissima, come certamente ti sarai accorto» dice il piccolo me al Gran Me, rivangando i «tre mesi» appena trascorsi durante i quali i due hanno approntato «il nido» per la futura coppia. Ora, i contrasti sarebbero forse risolti se il piccolo me, da parte sua, non continuasse a spingere il Gran Me a lasciare la letteratura e se il Gran Me, oltre che non accettare una proposta del genere per lui profanatrice, non continuasse con violenza quasi a imporre le sue necessità intellettuali come prioritarie. La consapevolezza non produce l'appianamento dei contrasti, perché l'una e l'altra delle coscienze non s'accordano il limite prescritto loro vicendevolmente dalla presenza dell'altro: la questione non dovrebbe forse sorprendere se, in linea con l'impostazione teorica seguita, i due rappresentano comunque due sfere dell'essere ontologicamente inconciliabili, come sostiene apertamente e ripetutamente anche l'*Umorismo*. L'unica possibilità esistenziale concessa dall'ordine cosmico delle cose è che il piccolo me si sacrifichi al Gran Me, il quale deve concedere alla forma individuale quanto le basta per vivere: questo è il patto proposto dalla teosofia, perché se alla parte inferiore dell'uomo vengono concesse troppe libertà, il risultato immediato sarebbe che essa acquisti tanta autonomia da soffocare i bisogni della sua controparte superiore. Non a caso forse, allora, il piccolo me giunge a esplicitare la proposta inesprimibile, ovvero che il Gran Me rinunci alla letteratura, a quello che si è detto rappresentare la vera essenza e il fulcro della natura intrinsecamente creativa dell'uomo, che il Gran Me insomma rinunci a sé stesso in accordo con le esigenze di una società capitalistica che non permette di vivere di letteratura. La riconduzione a fatto essenziale della letteratura da parte del Gran Me è, a questo punto, ulteriormente ribadita e con motivazioni che sembrano essere il frutto elaborato nell'atto stesso del dialogo e per via di esso, nel meta-momento della narrazione *in fieri*: il piccolo me, onde confortare la validità della sua scelta matrimoniale ora non accampa più solo la priorità del proprio diritto alla vita, ma propone il matrimonio come soluzione alla «naturale infelicità», umoristica, del Gran Me:

> Stiamo per prendere, o se più ti piace, sto per prendere moglie appunto per questo, mi pare! Per usar cioè rimedio, a mio modo, a codesta che tu chiami tua naturale infelicità. – E proverai una gran delusione! Non è in tua mano il portarci rimedio; e se tu invece avessi avuto maggior considerazione e più amore per me, avresti inteso che il men peggio per noi due sarebbe stato il restar soli, e che era tuo

> dovere non attendere ad altro, né ad altri pensare, fuor che a me. – Mio dovere, insomma, sacrificarmi? – Non ti sarebbe parso sacrifizio, se avessi avuto maggior fiducia in me. Ma di questa mancanza non ti fo torto. Io mi sento, mi sento veramente un estraneo su questa terra e così solo, che intendo come in te sia dovuto nascere, più che il desiderio, il bisogno di un'amorosa compagnia.[254]

È questo il momento iconico in cui il matrimonio, pur nodo di discussione fin dall'inizio, pare presentarsi nella sua reale dimensione concettuale come punto di distanza e di vicinanza assieme tra i due personaggi: prima di tutto la chiusa della citazione riprova la mutua comprensione ottenuta tra i due attraverso il dialogo, perché se da una parte il piccolo me prende moglie per dar «conforto» al malessere ontologico del Gran Me, dall'altra il Gran Me dice di «*intendere*» le motivazioni del piccolo me e se ne imputa la causa, dandosi la colpa del senso di solitudine che quest'ultimo avverte.[255] Questa solitudine, quindi il matrimonio, si presentano finalmente come «effetti» dovuti alla sommissione del piccolo me, il corpo mentale, al Gran Me o appunto corpo causale. Pur se *en passant* vi si intendono le vicissitudini del karma, per cui quello che fattualmente «si rivela» sul piano societario e fisico è una conseguenza, un «effetto» appunto, di un sentimento della vita, nutrito individualmente dalla parte superiore dell'uomo: «mi sento veramente un estraneo su questa terra». Si torna alle radici, propriamente, del sentimento della vita individuale, ossia alla sensazione umoristica di separazione, pur illusoria, attraverso la quale qui il personaggio denunzia il suo non essere ancora approdato alla verità vuota delle cose, ma solo al centro di una percezione necessaria di delimitazione dell'io: chiaramente il Gran Me non sortisce mai da questa condizione esistenziale, da cui invece bisogna ritenere escluso il vero autore, lo scrivente tacito, perché il Gran Me qui è solo il personaggio che si denuncia limitato, quindi caratterizzato profondamente da quel dolore.

A proposito del matrimonio Helena P. Blavatsky afferma:

> Enq. Now to another question; must a man marry or remain a celibate? Theo. It depends on the kind of man you mean. If you refer to one who intends to live in the world, one who, even though a good, earnest Theosophist, and an ardent worker for our cause, still has ties and wishes which bind him to the world, who, in short, does not feel that he has done for ever with what men call life, and that he desires one thing and one thing only to know the truth, and to be able to help

[254] Ivi, p. 976.

[255] La solitudine del Gran Me è in questo senso facilmente leggibile come il simbolo della condizione di separatività che egli, in quanto esistenza monadica, non può non percepire; essa allegorizzerebbe la situazione esistenziale dovuta al *principium individuationis* prodotto dalla scintilla prometeica.

> others then for such a one I say there is no reason why he should not marry, if he likes to take the risks of that lottery where there are so many more blanks than prizes. Surely you cannot believe us so absurd and fanatical as to preach against marriage altogether? On the contrary, save in a few exceptional cases of practical Occultism, marriage is the only remedy against immorality. Enq. But why cannot one acquire this knowledge and power when living a married life? Theo. My dear sir, I cannot go into physiological questions with you; but I can give you an obvious and, I think, a sufficient answer, which will explain to you the moral reasons we give for it. Can a man serve two masters? No! Then it is equally impossible for him to divide his attention between the pursuit of Occultism and a wife. If he tries to, he will assuredly fail in doing either properly; and, let me remind you, practical Occultism is far too serious and dangerous a study for a man to take up, unless he is in the most deadly earnest, and ready to sacrifice all, himself first of all, to gain his end.[256]

La citazione da *The key to theosophy* rimarca il fatto che la teosofia prescrive il matrimonio, oltre che accettarlo, per chiunque non sia totalmente staccato dal mondo esterno o intenzionato a staccarvisi interamente: altrove la stessa Blavatsky, con lei la Besant, Sinnett, invero tutti i maggiori esponenti della società, spiegheranno in maniera più o meno esplicita che questo desiderio di allontanamento dal mondo è un risultato del karma e che non è funzionale forzarlo, dato che lo si ottiene spontaneamente nel momento in cui l'io individuale già scorge in maniera chiara la propria natura. Nel testo della novella, in principio di essa, non il piccolo me, ma il Gran Me per primo si mostra non estraneo agli appetiti sessuali e agli scambi sociali nascostamente da essi motivati: per questa ragione sembra perfettamente coerente con il dettato teosofico la serie delle ragioni addotte invero da entrambi i personaggi a proposito dell'impegno matrimoniale. Egualmente significativo è che proprio il Gran Me si dica in grado di comprendere le ragioni che spingono il piccolo me a sposarsi. Ora, nel lessico dell'ultima citazione teosofica compare un altro termine, «sacrifice», il quale è presente anche nel dettato della novella: «Mio dovere, insomma, sacrificarmi?» chiede il piccolo me rivolto al Gran Me che gli indica quale stile di vita dovrebbe tenere in rapporto a lui. Il lessico del sacrificio è ricorrente nei testi teosofici e determina invero proprio la relazione tra la parte superiore e quella inferiore dell'uomo; a proposito di ciò sempre H. P. Blavatsky sostiene che

> Theosophy teaches self-abnegation, but does not teach rash and useless self-sacrifice, nor does it justify fanaticism. Enq. But how are we to reach such an elevated

[256] Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy*, cit., pp. 262-263.

> status? Theo. By the enlightened application of our precepts to practice. By the use of our higher reason, spiritual intuition and moral sense, and by following the dictates of what we call "the still small voice" of our conscience, which is that of our Ego, and which speaks louder in us than the earthquakes and the thunders of Jehovah, wherein "the Lord is not". […] Enq. And what may be the duty of a Theosophist to himself? Theo. To control and conquer, through the Higher, the lower self. To purify himself inwardly and morally; to fear no one, and nought, save the tribunal of his own conscience. Never to do a thing by halves; i.e., if he thinks it the right thing to do, let him do it openly and boldly, and if wrong, never touch it at all. It is the duty of a Theosophist to lighten his burden by thinking of the wise aphorism of Epictetus, who says: "Be not diverted from your duty by any idle reflection the silly world may make upon you, for their censures are not in your power, and consequently should not be any part of your concern".[257]

La formulazione teosofica è facilmente riassumibile nell'espressione blavatskyana «Every true Theosophist is morally bound to sacrifice the personal to the impersonal», che rende icasticamente il principio alla base di tutti gli sviluppi teorici successivi, ossia che quanto concerne la sfera formale deve quanto più possibile adattarsi all'informale, sacrificare appunto le sue proprie esigenze personali a quelle dell'individualità, che coincidono poi con la legge assoluta e con la «still small voice of our conscience, which is that of our Ego»; quest'ultima voce pare essere la stessa che il Gran Me incita il piccolo me ad ascoltare, voce che quest'ultimo non sente, ma che risuona invece dentro al primo: «a difesa degli ammonimenti che spiacciono e pungono, caro mio, non giova farsi murar gli orecchi dal sonno; la voce non vien di fuori: parla dentro di noi». Il piccolo me non può percepire questa voce e i suoi dettami, perché la sua natura materica non glielo permette, e in questo giacerebbe il senso riposto che i teosofi attribuiscono al sacrificio, esso consistendo, in ultimo, nell'adattamento, ciecamente e fedelmente perseguito, del desiderio sulla volontà: questa attività di accondiscendenza della parte inferiore alla superiore produce, con la «practice» e sul lungo periodo, il benessere anche della parte inferiore, che, assoggettandosi, diventa capace di vedere essa stessa dove giace la felicità di tutto l'essere e non di lei sola in quanto sezione di esso; l'ultimo stadio di questo sacrificio volontario auspicato dai teosofi è quella che cristianamente essi chiamano resurrezione della carne, ovvero l'apice del processo che porta al riassorbimento della natura mortale dell'uomo in quella immortale, al fine, anche, di una raggiunta immortalità della prima, o redenzione della forma.[258]

[257] Ivi, pp. 240-241.

[258] Franz Hartmann, *Magic white and black*, cit., pp. 214-215: «The fifth principle receives its stimulus from the fourth, the rational nature of man. We cannot build a house without solid material, and we may just as well attempt to run a steam-engine without fuel or water as to make

Se l'associazione è corretta diventano congrue e trasparenti anche le ultime parole che il Gran Me rivolge al piccolo me in chiusura della citazione: «Non ti sarebbe parso sacrifizio, se avessi avuto maggior fiducia in me». Chiaramente quella del Gran Me, più che consapevolezza in sé, è una aspirazione che si realizza progressivamente per esperienza diretta della verità e che diventa vieppiù evidente a lui stesso man mano che i suoi occhi si chiudono sulla materia e si aprono sul «God within us»:[259] la meta-formalizzazione della «tendence» schilleriana verso l'infinito si attualizza così come progressiva resa plastica della forma sulla base di un impulso aformale scoperto nel momento stesso della sua realizzazione e proveniente da quella parte della coscienza che pur non conoscendolo è forzatamente e inevitabilmente attratta dal mistero che le urge dentro: «spesso la grandezza mia consiste nel sentirmi infinitamente piccolo: ma piccola anche per me la terra, e oltre i monti, oltre i mari cerco per me qualche cosa che per forza ha da esserci, altrimenti non mi spiegherei quest'ansia arcana che mi tiene, e che mi fa sospirar le stelle…».[260] Questa dichiarazione del Gran Me, posta in chiusura della terza sezione del testo, illumina e ultima forse proprio questa petizione di un principio informale oltre la forma; riecheggiano quelle dichiarazioni che saranno poi espresse con coerenza all'interno del saggio: la parte dell'uomo che si pone poieticamente davanti a sé stessa e al mondo cerca qualcosa che esuli sé stessa e il mondo e che giace al di là di ogni manifestazione formale dell'essere. La novella centra il punto nodale delle questioni teoriche che portano alla nascita dell'umorismo, appalesando le ragioni dei contrasti relativistici nella loro limitata dimensione immanentista e spostando la causa della tristezza esistenziale in una radice metafisica più profonda che esautora dalla dimensione manifestata dell'essere. Il Gran Me percepisce con l'evidenza di un fatto la tensione verso l'«oltre», generante l'«ansia arcana», al punto che prende «l'oltre» come prova e spiegazione di questa: il ragionamento pirandelliano è sottile e di una potenza disarmante, perché presuppone una coincidenza tra l'emozione o sentimento dell'io e la realtà metafisica, dichiarando subliminalmente falso e inappagante quanto è fuori da quella realtà, incapace di soddisfare la sete di verità del Gran Me o io individuale, in accordo con il dettato epistolare. In poche righe è contenuta tutta la riflessione alla base della teoria umoristica e la radice ultima

a genius out of a being without any emotions or intellect. The stronger the emotions are, the more enduring will be the spiritual temple, if they can be made to fit into the walls and pillars. A person without any emotions is without virtues, he is without energy, a shadow, neither cold nor warm, and necessarily useless. The passionate man is nearer to the spirit, if he can guide his passions in the right direction towards the source of all good, than the man who has nothing to guide and nothing to conquer».

[259] Cfr. Annie Besant, *Esoteric Christianity or the lesser mysteries*, The Theosophical Publishing Society, London, 1901, pp. 231-252.

[260] Luigi Pirandello, *Dialoghi del Gran Me e del piccolo me*, cit., p. 977.

della sofferenza che permette la geminazione dello spirito umoristico, sofferenza la cui causa non è da rintracciarsi nelle cose, non è entica, ma ontologica.

Il risultato narrativo, ma teorico anch'esso, dell'accordo tra la dimensione formale e quella informale dell'uomo genera, come accadeva per il Dottor Cimitero, delle ripercussioni sul mondo narrato, simbolizzazione del mondo effettivo e dei suoi processi: nel caso di questa novella, e in risonanza con la sua meta-letterarietà, l'ultima sezione descrive un momento significativo e iconico della riuscita dell'attività narrativa del Gran Me, il quale viene accolto in società come un autore degno di ammirazione. La scena rappresenta un raduno in casa di una nota autrice, con altri scrittori, ed è la più canonica messa in scena pirandelliana del consorzio di maschere, sul quale non ci si soffermerà: conta invece sottolineare la valenza poetica ed estetica della scena, la quale rappresenta il reinserimento dei protagonisti all'interno delle dinamiche sociali, reinserimento che, tuttavia, non implica, così come non accadeva per il Dottor Cimitero, una normalizzazione della loro estraneità. Il Gran Me, in quanto latore della facoltà creativa, continua a presentarsi come un estraneo al consorzio comune degli uomini, in grado umoristicamente di svelarne le finzioni, sulle quali, o meglio con le quali, il piccolo me perfettamente a proprio agio gioca con disinvoltura. Meta-letterariamente il tutto dimostra che l'accordo ha permesso la poiesi, la manifestazione, concretamente quindi la scrittura di un libro che resta taciuto, ma che per forza di cose esiste: la forma, plasmata nella realizzazione artistica, chiaramente rientra poi nei giochi finzionali della società, ma questo è un aspetto sul quale Pirandello non pare calcare troppo la mano in questo contesto. Piuttosto si direbbe che il piccolo me, preso servizio sotto il Gran Me, adempie ora ai suoi compiti sociali, continuamente indirizzandolo ora in questo ora nell'altro modo affinché risulti piacente in società: per farlo è egli stesso *in primis* a provare «*un vivo piacere e una grande soddisfazione*» derivatagli, di riflesso, dall'attività del Gran Me, vero compositore dell'opera; il piccolo me, contento di quanto prima denigrava nel fratello, ora non solo ne trae il vantaggio mondano cui aspirava, ma si rende utile al Gran Me, piegando alla priorità dell'arte la capacità di gestire con la forma con cui egli ha naturale agevolezza.

Per chiudere l'analisi del testo, riassumendo, si potrebbe dire che la novella mette in scena il modo in cui concretamente il personaggio si produce dall'intimo dell'autore, o terza voce silente e come, pur partendo da un principio romantico e capuaniano, sembri effettuarsi teosoficamente per Pirandello la miglioria che l'arte arreca sull'opera di natura: nell'atto stesso del dialogo, o proiezione, il personaggio si forma, ma formandosi nel gioco di scontro o incontro con il suo doppio o con l'ambiente, si delimita e prende coscienza di sé e di quello che egli è, quasi distillando, nell'atto della manifestazione, la sua forma. In questa novella, che proprio per questa ragione è critica, Pirandello mette in scena le due parti essenziali del sé coinvolte nella creazione dell'opera d'arte, cosa che chiaramente non avviene per novelle non critiche. Tuttavia, il processo resterà forse lo stesso: permane sempre

un grande io, che è autore del testo raccontato, personaggio a cui esplicitamente o meno, viene demandata l'autorialità; se in questa novella questo non avviene è perché l'autore resta implicito nella terza coscienza umoristica e il Gran Me semantizza e iconizza l'attività performativa propria della terza coscienza, via via acquisita durante la narrazione. Resta, comunque, che entrambi i personaggi, nell'evidenza di una novella metaletteraria, parlando tra di loro, quindi senza l'ausilio della terza persona, disegnano la storia, dividendosi una capacità autoriale demandata.

Nell'ultima novella che si sceglie di prendere in esame, pubblicata nello stesso anno in cui fu edita l'ultima parte dei *Dialoghi*, il 1906, al contrario è proprio l'autore, la terza voce silente, ad occupare il centro della scena: il racconto, titolato *Personaggi*, consiste nella rappresentazione dell'«udienza» che Pirandello tiene «dalle ore 9 alle ore 12, nel *suo* studio» ai «signori personaggi delle *sue* future novelle». Il testo, in accordo con la presa di posizione teorica, è scritto in prima persona e al presente, non è quindi una pagina diaristica, una descrizione *a posteriori*, ma la messa in scena in tempo reale di quello che accade nell'atto stesso dell'udienza coi personaggi, coincidente con l'atto della scrittura: secondo il solito gioco di paradossi delle novelle critiche Pirandello qui racconta l'opera e i personaggi, percependoli visivamente nell'attimo concreto della loro rappresentazione. Lo sguardo e la scrittura coincidono, in quanto atti della medesima attività performativa. Tuttavia, essendo qui la metaletterarietà concentrata sulla figura dell'autore, l'attenzione scrittoria è focalizzata sui processi in cui è coinvolta la terza coscienza: non a caso la novella principia, umoristicamente, con lo sguardo dell'autore verso sé stesso, primo aspetto della presa di posizione e narrativizzazione critica:

> Non so perché tutti i malcontenti della vita tutti i traditi dalla sorte, i gabbati, i disillusi i mezzi matti debbano venire proprio da me. Se li trattassi bene, capirei. Ma li tratto spesso a modo di cani; e sanno che non sono di facile contentatura, che sono crudelmente curioso, che non mi lascio ingannare dalle apparenze né abbindolare dalle chiacchiere. Perdio, da certuni pretendo finanche prove, testimonianze e documenti. Eppure… Ma essi hanno tutti o credono d'avere (che è lo stesso) una loro particolar miseria da far conoscere, e vengono da me a mendicare con petulanza voce e vita.[261]

La focalizzazione sull'io è la costante del testo e apre le dichiarazioni di poetica: il «non so perché» incipitario introduce, infatti, la prima questione che funge da chiave di volta per la comprensione della novella, dichiarando da una parte la programmatica, ed esteticamente funzionale, assenza di auto-giudizio della coscienza scrivente, il non indulgere di questa sui categorizzanti perché dell'arte, altrimenti detto il

[261] Luigi Pirandello, *Personaggi* in Id., *Novelle per un anno*, III, cit., p. 1474.

«vuoto» fattole dentro dall'auto-osservazione; dall'altra, invece, e per conseguenza, le spontanee, autonome e non esternamente indirizzate, libertà e volontà con cui i personaggi si sottopongono allo sguardo dell'io autoriale, inquisitorio e, quindi, formalizzante. Sembra trattarsi, in altri termini, della dichiarazione riscontrata nei saggi in base alla quale dovere dell'autore è certificare la verità del personaggio e spogliarlo davanti a sé stesso, nell'atto stesso della scrittura-visione, delle finzioni con cui egli gli si presenta: quell'atto di spoliazione, o miglioramento, è la novella stessa, cioè il processo, unico, attraverso cui il personaggio passa nella coscienza dell'umorista, producendo nel passaggio la sua forma narrativa e ottenendo quella «vita» così carica di significato per Pirandello e corrispondente al «flusso». Quello, quindi, che l'autore sta descrivendo non è il momento della inquisizione pre-narrativa, in base al verdetto della quale egli sceglie se accogliere o meno un personaggio nel suo *corpus*, ma la narrazione stessa, così come elaborata teoricamente nei saggi. Trova senso e sede forse proprio in questo la dichiarazione per cui a Pirandello si presentano solo «i traditi dalla sorte, i gabbati, i disillusi i mezzi matti» a parlare della «loro particolar miseria», ovvero sia quei personaggi la solidità della cui maschera è consustanzialmente messa in dubbio dalla loro essenza umoristica che, ripetendo i processi di disgregazione del falso vissuti dall'autore da cui generano, sono già predisposti al fenomeno della sgrossatura artistica, ovvero a veder la loro «tragedia» farsi «comica». Il punto, infatti, forse mai troppo approfondito, e a cui questa novella pare dare il gancio, è che, in accordo con l'idea di inversione umoristica, un personaggio potrebbe presentarsi comico, come tragico e subire poi in base al caso il capovolgimento autoriale: non è così per dichiarazione esplicita di Pirandello; la tragedia è sempre il fenomeno incipitario e all'udienza non si presentano mai personaggi che fanno «ridere», ma sempre solo personaggi che fanno disperare. Dal punto di vista dell'estetica propriamente detta questo non ha senso, ha forse senso, invece, dal punto di vista dell'estetica esistenziale che si è provato a delineare: il personaggio è sempre una parte dell'io dell'autore che, per via di una morte simbolica, si stacca dal resto e si definisce in quanto forma, o personaggio appunto, e quindi il suo punto di partenza deve essere sempre l'evento traumatico nel quale egli rende la sua vita separata e si concreta in quanto parte, impulso, desiderio, con i suoi scopi teosofici di emozione e meta da raggiungere – storia. Nel momento del racconto essi passano poi dall'essere una *persona*, o finzione personale, all'essere personaggi, cioè figure determinate nella loro dimensione finita e illusoria, di forme vere.[262] Consequenzial-

[262] Il passaggio da *persona* a personaggio era stato già delineato da Gabriele Lugnani, *L'infanzia felice*, Liguori, Napoli, 1986, pp. 184-198. In particolare, ivi, pp. 184-185, dove si legge: «Il *personaggio* proviene certamente dalla dissoluzione e dalla catastrofe della persona ma, per sgombrare il terreno d'ogni equivoco, bisogna intendere bene la specificità ed anche la preziosa eccezionalità di questo avvenimento di morte-rinascita. Anzitutto, va detto che di norma l'esplosione, perlopiù silenziosa e inavvertibile dagli altri, che disintegra la persona, anche se è il punto d'arrivo e l'esito

mente Pirandello inserisce nella novella una lunga digressione estetica, che è in realtà un ragguaglio, una predica ai suoi personaggi, un tentativo di dissuaderli dall'opera alla quale stanno per sottoporsi: «a qual pro?» chiede loro «siamo già in troppi qua, in questo mondaccio vero,[263] a reclamare il diritto alla vita, cari miei», ponendo il personaggio che passa attraverso la coscienza dell'io disgregante umorista alla stregua di un qualsiasi altro essere vivente, espressamente in accordo, sembra, con la teoria delle «forme-pensiero» teosofica. La vita che il personaggio pirandelliano otterrebbe non sarebbe una vita artistica nel senso riduttivo della parola, ma una vita concreta, da essere vivente alla stregua degli umani, con tutte, quindi le incombenze di essa, fuorché quella della morte: i personaggi passerebbero dalla «fortuna […] d'esser ombre vane» a una «vita», conseguita teosoficamente a «spese» dell'autore, da persone «vivere, libere, operanti» in un «mondaccio di carta», ma anche al di fuori di esso, se è vero che «dopo che io ho dato loro il mio sangue, la mia vita, e ho sentito come miei i loro dolori, le loro sventure, – sissignori! – appena usciti dal mio studio, vanno dicendo per il mondo che io sono uno scrittore beffardo, che invece di far piangere la gente su le loro miserie la faccio ridere, ecc. ecc.».[264] Il principio di autonomia è ribadito al punto che il personaggio si rivolta contro il suo stesso autore, in maniera operativamente consequenziale alla dizione umoristica, se il *quid* di quest'ultima è nel fornire al personaggio una separazione individuale, a differenza di ogni altra forma artistica con la quale invece questa non si raggiunge: il termine operativo e il distinguo sembra sempre lo stesso, ricorrente, ovvero sia che il personaggio che passa attraverso l'opera riflettente dell'autore morto nell'«oltre», acquisisce, nel mo-

di una prolungata *éducation* o d'una lenta e occulta iniziazione, si manifesta piuttosto come un sisma repentino e impreveduto che solo nell'istante stesso del crollo, e poi successivamente, svela il precedente dissesto e le crepe dell'edificio abbattuto. La persona è una statua che di schianto si sgretola e i cui frantumi rivelano il marcio della pietra e il cancro del metallo di cui era fatta. Si tratta di una sindrome così violenta che solo l'autopsia dà indizio del male. Allora si scoprono gli artifici, le mistificazioni, le convenzioni, le finzioni e le menzogne, in una parola le forme di cui la persona era fatta e la loro inconsistenza. Ma, si diceva, questo cataclisma della persona è condizione necessaria ma non sufficiente per la nascita del *personaggio*. Spesso, il più delle volte anzi, l'uomo muore con la persona, sotto le sue rovine. Solo qualcuno, più preparato o più predisposto, sopravvive e si libera delle macerie, si sbozzola dal guscio crepato; e per questi pochi la morte della persona si traduce in denudamento della maschera e in una nascita seconda». Cfr. anche Giuseppe Genco, *Pirandello: la morte della persona e la nascita del personaggio*, P. Lacaita, Manduria, 1993; *La persona nell'opera di Luigi Pirandello: Atti del XXIII convegno internazionale, Agrigento, 6-10 dicembre 1989*, a cura di Enzo Lauretta, Centro nazionale di studi pirandelliani, Mursia, Milano, 1990.

[263] È interessante e piena di significato l'inversione contenuta in questa frase, in base alla quale l'essere umano stesso viene posto alla stregua di un personaggio e non solo il personaggio alla stregua dell'essere umano: la reclamazione della vita da parte dell'uomo si lascia leggere, senza troppe ermeneutiche ormai, come il desiderio – pari a quello del personaggio – di eternarsi, cioè di raggiungere in un modo o nell'altro la propria dimensione di immortalità.

[264] Luigi Pirandello, *Personaggi*, cit., p. 1475.

mento progressivo del passaggio, una definizione perfetta di sé medesimo, quindi anche l'allontanamento da ogni funzione di genitorialità del genitore, se non quella contrastiva per cui al padre ci si oppone per massimizzare la propria autonomia. Proprio al fine di rendere consapevoli le parti di sé che da persone aspirano alla vita di personaggi, Pirandello racconta di rimbrottare le ancora «forme vane» con una dizione che ripetutamente, ossessivamente, ritorna all'interno dei saggi:

> E che vita poi? Da poveri inquilini d'un mondo più vano; mondaccio di carta, nel quale, vi assicuro, non c'è proprio sugo ad abitare. Guardate: tutto, in questo mondo di carta, è combinato, congegnato, adattato ai fini che lo scrittore, piccolo Padreterno, si propone. Mai nessuno di quei tanti ostacoli improvvisi che, nella realtà, contrariano graziosamente e limitano e deformano i caratteri degli individui e la vita. La natura senza ordine almeno apparente, irta (beata lei!) di contraddizioni, è lontanissima – credetelo – da questi minuscoli mondi artificiali, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. Vita concentrata, vita semplificata, senza realtà vera. Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere non si stagliano forse su un fondo di vicende ordinarie, di particolari comuni? Ebbene, gli scrittori non se n'avvalgono, come se queste vicende. questi particolari non abbiano valore e sieno inutili. L'oro, in natura, non si trova frammisto alla terra? Ebbene, gli scrittori buttano via la terra e presentano l'oro in zecchini nuovi, ben colato, ben fuso, ben pesato e con la loro marca e il loro stemma bene impressi. Ma le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita insomma, così varia e complessa, non contraddicono poi aspramente tutte queste semplificazioni ideali e artificiose? non costringono ad azioni, non ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori? E l'impreveduto che è nella vita? e l'abisso che è nelle anime? Perdio, non mi sento io guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili, come sorti da un'anima diversa da quella che normalmente mi riconosco? E quante occasioni imprevedute, imprevedibili occorrono nella vita, ganci improvvisi che arraffano le anime in un momento fugace, di grettezza o di generosità, in un momento nobile o vergognoso, e le tengon poi sospese o sull'altare o alla gogna per l'intera esistenza, come se questa fosse tutta assommata in quel momento solo, d'ebbrezza passeggera o d'incosciente abbandono?… L'arte, signori miei, ha l'ufficio di rendere immobili le anime, di fissar la vita in un momento o in varii momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo immutabile. Ma che tortura! E la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua in cui le anime si trovano?[265]

[265] Ivi, pp. 1474-1475.

La dichiarazione di rischio, che valeva la pena citare nella sua integralità, riprende e formula tutto il contrario di quello in cui consiste l'arte umoristica e tutto quello a cui quest'ultima aspira e tende: sorge, pertanto, spontanea la domanda sul che cosa effettivamente Pirandello stia consigliando a queste «ombre vane» e la risposta, consequenzialmente, è di rimanere tali. Quello che ne ottiene è dichiarato nell'espressione conclusiva dell'autore, il quale afferma: è «come se parlassi al muro». Ciò non toglie, anzi rafforza, la potenza del gesto autoriale, il quale, da umorista, scrivendo, creando ancora una volta, nel momento folle della poiesi, sta costituendo nel personaggio la coscienza della sua natura,[266] sta fornendo a ciò che per principio non dovrebbe averla gli strumenti della rivolta spirituale. Per ciò, nonostante il personaggio pirandelliano accetti la forma consapevole della sua finzionalità riducente, estende quella forma fornita dall'arte, organica, attraverso l'autocoscienza di sé. L'atto dissacratorio dell'autore, che denuncia la parzialità di una qualsiasi operazione artistica, è quanto permette al personaggio di «andare in giro per il mondo», uscire, teosoficamente, fuori dal «mondaccio di carta» e contraddire quindi, nell'unico modo possibile, ossia silentemente, a-verbalmente, la dichiarazione autoriale sull'arte. Fino a questo punto la teosofia resta in ombra nella novella e lascia intuire la sua presenza solo a chi conosca l'apporto di questa nell'estetica di Pirandello, ma chiaramente queste «ombre vane» paiono già le ombre confuse del Leadbeater – citato poco dopo – non ancora condensatesi in «forme-pensiero» autonome, cioè slegate dal proprio genitore e capaci di agire senza la sua autorizzazione. Il portavoce del dettato teosofico all'interno del testo è il dottor Leandro Scoto, «dottore in scienze fisiche e matematiche»,[267] il quale si presenta con un libro in mano; significativamente è l'autore, che gestisce il parto del personaggio, a chiedere la confessione sulla natura di quel libro, che «è inglese», risponde Scoto, *The astral plane* di Charles W. Leadbeater. Di fronte a quest'ultima dichiarazione l'autore, che aveva già descritto nel *Fu Mattia* la figura di Anselmo Paleari, va di fatto su tutte le furie:

> Il teosofo? – grido io. – Ah, non voglio saperne, sa! Via, via! Se lei viene per esser preso in considerazione con codesti titoli, se ne può pure andare. Ho già messo un teosofo in un mio romanzo, e basta. So io quanto ho dovuto faticare per non farlo parer nojoso! Basta, basta. […] Mi faccio meraviglia, che un dottore in

[266] Qui da intendersi come l'insieme di tutte quelle caratteristiche che si è provato a delineare poco sopra.

[267] La specifica del titolo è interessante, perché programmaticamente i teosofi si misero in contatto dialogico con le scienze loro contemporanee, come dimostrano, specialmente, i testi di Helena P. Blavatsky e lo statuto della Società del 1875. L'idea alla base delle ricerche teosofiche era quella di coincidenza tra religione e scienza, coincidenza nella quale i teosofi vedevano il punto di arrivo della loro attività speculativa.

> iscienze fisiche e matematiche, come lei pretende di essere, uomo serio dunque, si occupi di siffatte sciocchezze senza costrutto.[268]

Il meccanismo attivato dall'autore per sminuire la funzione della teosofia pare essere lo stesso che ha appena utilizzato nella sua formulazione anti-umoristica dell'arte: il giudizio negativo nei confronti di Leadbeater è fondato su due criteri che per definizione sono, agli occhi di Pirandello, motivi delle misconosciute estetica e retorica tradizionali, la noia e la coerenza logica. Non si tornerà sulle ragioni per cui l'affermazione dell'autore sulla validità implicita di questi due principi non debba essere presa alla lettera; è interessante, invece, che qui proprio questa affermazione svolga la stessa funzione che vi svolgeva la prima, ovvero fungere in qualche modo da gesto probante l'autenticità della forma vana Leandro Scoto, la sua capacità di concretarsi in personaggio, e da parola performante, ovvero realizzante questo passaggio da *persona* a personaggio. Infatti, Leandro Scoto, pur nella dimessa umiltà che lo caratterizza, risponde, e con convinzione, al suo autore – come fanno in generale i personaggi citati all'inizio, ai quali Pirandello parla come a un «muro» – così non solo difendendo la posizione teorica che rappresenta la sua natura, ma anche e proprio per questo, definendola:

> – Mi perdoni, – dice. – Se Lei non vuol sapere di me, io me ne posso anche andare: sparire! Ma non mi giudichi così superficialmente. Non sono un teosofo, io. Tutti, oggi, sentiamo un bisogno angoscioso di credere in qualche cosa. Un'illusione ci è assolutamente necessaria, e la scienza, Lei lo sa bene, non ce la può dare. Così, ho letto anch'io qualche libro di teosofia. Ne ho riso, creda. Oh, aberrazioni, aberrazioni… Pure, guardi: in questo libro ho trovato un passo curiosissimo, una certa idea che mi pare abbia un qualche fondamento di verità e possa interessarla moltissimo. Permette? Mi si pone a sedere accanto, apre il libro a pagina 104 e si mette a leggere, traducendo correntemente dall'inglese: – «Abbiamo detto che l'essenza *elementale* che ne circonda da ogni parte è singolarmente soggetta, in tutte le sue varietà, all'azione del pensiero umano. Abbiamo descritto ciò che produce su essa il passaggio del minimo pensiero errante, cioè a dire la formazione subitanea d'una nubecola diafana, dalle forme di continuo mobili e cangianti. Ora diremo ciò che avviene allorché lo spirito umano esprime positivamente un pensiero o un desiderio ben netto. Il pensiero assume essenza plastica, si tuffa per così dire in essa e vi si modera istantaneamente sotto forma d'un essere vivente, che ha un'apparenza che prende qualità dal pensiero stesso, e quest'essere, appena formato, non è più per nulla sotto il controllo del suo creatore, ma gode d'una vita propria la cui durata è relativa all'intensità del pensiero e del desiderio che l'han-

[268] Luigi Pirandello, *Personaggi*, cit., p. 1477.

> no generato: dura, infatti, a seconda della forza del pensiero che ne tiene aggruppate le parti». Il dottor Leandro Scoto chiude il libro e mi guarda: – Ebbene, soggiunge, – nessuno meglio di Lei può sapere che questo è vero. Ed io, per quanto ancora non sia libero e indipendente da Lei, ne sono la prova.[269]

Il personaggio principia con il confessare il «bisogno angoscioso di credere in qualche cosa», contrastivamente alla presa di consapevolezza tutta moderna sulla illusorietà di ogni fede: la teosofia è posta alla stessa stregua, sullo stesso piano, per quanto concerne la sua impostazione pseudo-religiosa, ma si lascia usare in chiave diversa nei possibili apporti alla formulazione estetica. Tuttavia, il primo motivo che avvicina Leandro Scoto ai testi teosofici non è, direttamente, la risoluzione di questioni estetiche, ma una tendenza verso l'assoluto che si è già detta nodale nella nascita e nella geminazione del personaggio, finora connotandola sempre come la romantica «tendence» di Schiller. Ora, questa verticalità insita al personaggio resta anche qui il dato incipitario, il punto di partenza della immediatamente successiva dichiarazione poetica, la quale, dato che comunque si è di fronte a un aspirante personaggio, è totalmente coincidente, per lui, con la vita *tout court*, con la sua condizione esistenziale ed essenziale: ci si trova, pertanto e nuovamente, davanti all'evidenza di una consequenzialità diretta dell'estetica dal sentimento «*ulteriore*» della vita, anche se stavolta demandato a una parte dell'io autoriale. Prima caratteristica basale, pertanto, dell'ombra vana è quella traslazione di coscienza *sentimentale* propria all'uomo in quanto *poietés*, e, quindi, propria a essa stessa in quanto proiezione dell'io e creatrice a sua volta: è qui il nodo fondamentale di passaggio che legittima, prima di ogni altra cosa, la natura di personaggio del personaggio o aspirante tale, il dato imprescindibile che lo autorizza a parlare di sé in termini estetici. La dichiarazione di Leandro Scoto riprende alla lettera e traduce perfettamente quella del Leadbeater:

> *Elementals formed unconsciously*. It has already been explained that the elemental essence which surrounds us on every side is in all its numberless varieties singularly susceptible to the influence of human thought. The action of the mere casual wandering thought upon it, causing it to burst into a cloud of rapidly-moving, evanescent forms, has already been described; we have now to note how it is affected when the human mind formulates a definite, purposeful thought or wish. The effect produced is of the most striking nature. The thought sizes upon the plastic essence, and moulds it instantly into a living being of appropriate form – a being which when once thus created is in no way under the control of its creator,

[269] Ivi, pp. 1477-1478.

but lives out a life of its own, the length of which called it into existence. It lasts, in fact, just as long as the thought-force holds it together.[270]

La teosofia fornisce i due snodi concettuali fondamentali alla definizione della teoria del personaggio: il primo di questi è quello di «elemental essence», ovvero di questa «plastic essence» che già si incontrava nel Pirandello ripetente il dettato herderiano, ma che qui si definisce nella sua derivazione teosofica. L'idea estetica che esista una materia a-formale, ma comunque densa, che si era detto afferire al mondo astrale qui viene specificata nella sua natura di elementale, ovvero di quel sostrato pranico, ma più denso del *Pranâ* propriamente detto, coincidente con il «flusso» materico su cui agisce la formazione intellettuale dell'artista in quanto uomo.[271] La seconda radice consiste nell'avvicinamento tra le «evanescent forms»

[270] Charles W. Leadbeater, *The astral plane*, cit., pp. 67-68.

[271] Helena P. Blavatsky, *Isis Science*, cit., pp. xxv – xvii: «The same as the sidereal light of Paracelsus and other Hermetic philosophers. Physically, it is the ether of modern science. Metaphysically, and in its spiritual, or occult sense, ether is a great deal more than is often imagined. In occult physics, and alchemy, it is well demonstrated to enclose within its shoreless waves not only Mr. Tyndall's "promise and potency of every quality of life", but also the realization of the potency of every quality of spirit. Alchemists and Hermetists believe that their astral, or sidereal ether, besides the above properties of sulphur, and white and red magnesia, or magnes, is the anima mundi, the workshop of Nature and of all the cosmos, spiritually, as well as physically. The "grand magisterium" asserts itself in the phenomenon of mesmerism, in the "levitation" of human and inert objects; and may be called the ether from its spiritual aspect. The designation astral is ancient, and was used by some of the Neoplatonists. Porphyry describes the celestial body which is always joined with the soul as "immortal, luminous, and star-like". The root of this word may be found, perhaps, in the Scythic aistaer – which means star, or the Assyrian Istar, which, according to Burnouf has the same sense. As the Rosicrucians regarded the real, as the direct opposite of the apparent, and taught that what seems light to matter, is darkness to spirit, they searched for the latter in the astral ocean of invisible fire which encompasses the world; and claim to have traced the equally invisible divine spirit, which overshadows every man and is erroneously called soul, to the very throne of the Invisible and Unknown God. As the great cause must always remain invisible and imponderable, they could prove their assertions merely by demonstration of its effects in this world of matter, by calling them forth from the unknowable down into the knowable universe of effects. That this astral light permeates the whole cosmos, lurking in its latent state even in the minutest particle of rock, they demonstrate by the phenomenon of the spark from flint and from every other stone, whose spirit when forcibly disturbed springs to sight spark-like, and immediately disappears in the realms of the unknowable. Paracelsus named it the sidereal light, taking the term from the Latin. He regarded the starry host (our earth included) as the condensed portions of the astral light which "fell down into generation and matter", but whose magnetic or spiritual emanations kept constantly a never – ceasing intercommunication between themselves and the parent-fount of all – the astral light. "The stars attract from us to themselves, and we again from them to us", he says. The body is wood and the life is fire, which comes like the light from the stars and from heaven". "Magic is the philosophy of alchemy?" he says again. "Everything pertaining to the spiritual world must come to us through the stars, and if we are in friend – ship with them, we

e le «ombre vane» del testo della novella, le quali vengono trasformate dall'attività pensante continuativa del loro genitore in entità definite, quando la concentrazione su di esse ne abbia sgrossato la natura al punto da rendere evidente in esse una intenzione o un desiderio precisi («purposeful thought or wish»). In accordo con quanto ripetutamente affermato finora queste «ombre» nascono già con un loro aspetto definito e trasparente che le costituisce in quanto forme «vere»: infatti, Leandro Scoto stesso nel sottotesto della novella si presenta all'autore con un nome di cui l'autore può dire «mi pare che il nome le quadri» e «ben vestito».[272] Anzi, il fatto che egli sia «ben vestito» diventa, invero, ragione dirimente per accettare la sua udienza, fatto in cui sembra simbolizzarsi la convinzione per la quale solo l'«ombra vana» chiara e uni-formale (priva di perversione formale) ha diritto a chiedere la sua eternizzazione. Questo stadio non è, tuttavia, ancora l'ultimo, perché chiedere all'autore la propria immortalità non è ottenerla, come lo stesso Scoto afferma dichiarandosi «prova» della veridicità della proposizione teosofica, ma allo stesso tempo «ancora non […] libero e indipendente da Lei». Quello che rende autonomo il personaggio, ovvero ciò che rende personaggio la «forma» altrimenti «vana», è il continuo lavorio della «volontà» dell'autore su di essa, la quale «agita», come dicono i saggi, lo «spirito» intorno all'«idea»; ma più ancora la libertà è data nel momento cruciale in cui la volontà, previa maturazione totale della coscienza, è demandata dall'autore al personaggio.[273] Il miracolo della creazione,

may attain the greatest magical effects". As fire passes through an iron stove, so do the stars pass through man with all their properties and go into him as the rain into the earth, which gives fruit out of that same rain. Now observe that the stars sur – round the whole earth, as a shell does the egg; through the shell comes the air, and penetrates to the centre of the world". The human body is subjected as well as the earth, and planets, and stars, to a double law; it attracts and repels, for it is saturated through with double magnetism, the influx of the astral light. Everything is double in nature; magnetism is positive and negative, active and passive, male and female. Night rests humanity from the day's activity, and restores the equilibrium of human as well as of cosmic nature. When the mesmerizer will have learned the grand secret of polarizing the action and endowing his fluid with a bisexual force he will have become the greatest magician living. Thus the astral light is androgyne, for equilibrium is the resultant of two opposing forces eternally reacting upon each other. The result of this is Life. When the two forces are expanded and remain so long inactive, as to equal one another and so come to a complete rest, the condition is Death. A human being can blow either a hot or a cold breath; and can absorb either cold or hot air. Every child knows how to regulate he temperature of his breath; but how to protect one's self from either hot or cold air, no physiologist has yet learned with certainty. The astral light alone, as the chief agent in magic, can discover to us all secrets of nature. The astral light is identical with the Hindu *akâsa*, a word which we will now explain».

[272] «The man was furnished by nature with "coats of skin" and the Lord God "clothed them"» scrive Helena P. Blavatsky, *Isis. Science*, cit., p. 2 ed è questo lo stesso principio su cui opera l'uomo nella creazione delle sue forme come piccolo demiurgo.

[273] Franz Hartmann, *Magic white and black*, cit., p. 90: «But if these unintelligent forms are infused with the principle of intelligence proceeding from man, they become intelligent and act

infatti, avviene quando l'autore domanda a Scoto «scusi, dove vuole arrivare con codesta dissertazione teosofico-estetica?» e Scoto risponde «alla vita! – esclama lui, allora, con un gesto melodrammatico. – Io voglio vivere, ho una gran voglia di vivere per la mia e per l'altrui felicità»: la richiesta esplicita dell'autore costringe la forma a dichiarare e definire nell'atto della dichiarazione la sua volontà, indipendentemente da quella dell'autore, e, così facendo, a dirsi e diventare padrone di una sua propria coscienza; da questo momento in poi, infatti, il personaggio, che prima si dimostrava remissivo e accondiscendente, umile al punto da essere ombra di sé stesso, si presenta come profondamente consapevole di sé: «mi dia, la prego, un'esistenza imperitura» dice e continua definendo l'aspetto di questa sua esistenza, sostituendosi di fatto ormai completamente all'autore

> Ecco, mi faccia commettere magari qualche grossa bestialità: affrontare la morte, putacaso, per salvare un mio simile, beneficare un amico per averne gratitudine, mi faccia financo prender moglie, che debbo dirle? con la lusinga di viver contento e in pace; ma non mi abbandoni, per carità! mi dia vita, si serva di me! Creda pure che in me, ad approfondirmi bene, Lei troverebbe la stoffa per un capolavoro.[274]

Il gesto possente del personaggio è quello che consiste nel suo evidente passare dall'essere disposto a tutto, pur di vivere eternamente, al contemporaneo dire di sé d'avere «la stoffa» per essere «un capolavoro». A questo punto, quando la «forma vana», resa via via più consistente dal dialogo intercorso fra di lui e l'autore, sostiene la sua essenza, egli diventa personaggio e essere vivente o forma viva: l'autore lo scaccia, perché *non si sa più reggere*, con la forza di un'espulsione dalla matrice uterina del suo spirito, come partorisse, con un solo risultato, ovvero che indipendentemente dalla sua volontà, Leandro Scoto ha ottenuto quello che voleva, ovvero essere il protagonista di un'opera d'arte, aver imposto all'autore il suo nome e la sua figura, nonché la sua riflessione, senza che quest'ultimo di fatto potesse declinarli. Ci si trova quindi, e stavolta con piena ed esaustiva coerenza, di fronte forse alla descrizione di come sia da intendersi la genesi di un personaggio e all'evidenza del fatto che, come nelle altre novelle critiche e poi, invero, nelle

in accordance with the dictates of the master from which they receive their will and intelligence, and who may employ them for good or for evil. Every emotion that arises in man may combine with the astral forces of nature and create a being, which may be perceived by persons possessing abnormal faculties of perception as an active and living entity. Every sentiment which finds expression in word or action may call into existence a living entity on the astral plane. Some of these forms maybe very enduring according to the intensity and duration of the thought that created them, while others are the creations of one moment and vanish in the next».

[274] Luigi Pirandello, *Personaggi*, cit., p. 1478.

restanti, la novella sembra lasciarsi leggere sempre come la messa in scena del parto e la sua realizzazione. Scrittura e realtà si confondono al punto da essere concretamente, matericamente, la stessa cosa.

Non meno presente, anche in questo caso, è il ruolo della morte, simbolizzato ancora una volta in quello che dovrebbe essere il suo opposto, ovvero la «servetta» «Fantasia»: «fa da usciere una mia servetta, la quale, quantunque vestita sempre di nero e legga – quando può – libri di filosofia (tutti i gusti son gusti!), ride spesso a scatti come una pazzerella» dice il testo e continua «oh, certe risate che paiono capriole di monellaccio innanzi alle fanfare. Per il caso che qualcuno volesse saperlo, la mia servetta si chiama Fantasia».[275] Anch'essa coerentemente fatta simbolo nella figura di un personaggio, è forza e volontà semoventi, facoltà individualizzata capace di agire nella sua forma pura o meglio purificata, senza che in essa intervengano mai impulsi estranei alla sua natura, anche discordemente e autonomamente rispetto alla progettualità autoriale («Ho il sospetto che, per farmi stizza, vada lei furtivamente a cercare, a scovare tutti questi bei messeri che si presentano alle mie udienze. E un'altra cosa. Le ho detto e ripetuto mille volte che me li introduca nello studio a uno a uno. Nossignori! Tutti insieme, a frotta; cosicché io non so a chi debba prima dare ascolto»). Fantasia, in quanto personaggio, rende forse evidente che il meccanismo di perfezionamento dell'io autoriale agisce su tutte le sfere di esso, anche su singole facoltà, le quali, dopo la morte simbolica dell'autore, vengono tutte coerentemente ricucite e sviluppate nella loro piena naturalità, senza che una forma loro estranea ne deformi la potenza: ogni facoltà agisce in seno alla coscienza vuota dell'umorista, la quale, forse ancora teosoficamente, non fa altro che adombrarne l'azione senza limitarla. La veste nera starebbe a indicare questo, come pure il fatto che compito della fantasia è di recuperare i personaggi a un funerale, ovvero di indirizzare la propria attenzione ai prodotti tutti della o delle morti simboliche. *Mutatis mutandis* essa è in parte quello che il dottor cimitero è per i suoi morti, nunzia di morte, latrice di essa, come dell'artistica resurrezione all'«imperituro» stato di personaggi. Dal punto di vista simbolico la novella introduce un'altra tecnica narrativa che poi si vedrà ricorrente nei testi pirandelliani, ovvero la numerologia simbolica. Citando Leadbeater, Pirandello rimanda a una pagina che non corrisponde in nessuna delle edizioni reperibili: questo lascia supporre o che l'inversione sia significativa o che il numero di pagina, centoquattro, sia casuale, il che sarebbe perlomeno strano data l'esattezza della traduzione. Se si prova, per assurdo, a ragionare anche da questo punto di vista in accordo con la dottrina teosofica, ci si accorge che la somma dell'uno e del quattro è altamente significativa in questo contesto, come l'uno e il quattro considerati di per sé. L'uno, infatti, rappresenta l'io individuale

[275] Ivi, p. 1475.

che Pirandello metterebbe in scena nell'autore umorista della novella, il quattro, invece, è il numero della forma o della personalità (del quaternario, appunto, inferiore): l'accostamento implica, simbolicamente, un completamento, che è quello che invero rappresenta la produzione «vera» dell'arte autentica. La somma dei due numeri, d'altra parte, è per i teosofi il numero simbolo della manifestazione, cosa che *mutatis mutandis* sarebbe rappresentata proprio dal personaggio protagonista del testo e dal suo pervenire a vita autonoma, come «simbolo per forza» di una realtà che è insieme oltresensoria e materica, «spirituale» e «materiale».

2.7. *Intermezzo fuori chiave: il caso singolare della novella I due giganti (1916)*

I limiti cronologici imposti a questa ricerca non permetterebbero di affrontare l'analisi di testi che vanno oltre il 1908-1909; tuttavia, una novella, su tutte le altre escluse, merita un affondo particolare, pur risalendo al 1916,[276] perché mette in scena la grande parte dei temi estetico-teosofici affrontati fino a questo momento e posti in azione, separatamente, nell'ermeneutica delle novelle analizzate.

Si tratta del racconto *I due giganti*, non incluso poi nella edizione definitiva delle *Novelle per un anno*: è un testo brevissimo, quasi una parabola per i modi della narrazione e per la puntualità che lo contraddistinguono, ma, forse, più che per altro, per il tema affrontato. Il testo presenta, fin da subito, infatti, un apparato simbolico significativo, espresso con una coerenza che ha dell'ossessivo e che non è riscontrabile nei testi più antichi: c'è da ipotizzare che il periodo intercorso fra la scrittura dei saggi e la composizione di questa novella abbia permesso a Pirandello non una maturazione ulteriore dei contenuti, quanto una presa di dimestichezza con essi.

Il testo principia su una descrizione, che ha del naturalistico, di «un antico muro scrostato»: «ma sì, lo vedo bene» aggiunge immediatamente l'autore, portando il discorso narrativo su un piano di realtà effettiva, condivisa, che se chiama in causa la vista lo fa soltanto per rafforzare l'evidenza cosale di quello che sta descrivendo.

Tuttavia, fin da subito – si è ancora alla prima riga del testo – la narrazione viene demandata, repentinamente, dopo un punto fermo, allo spazio della memoria probabile, del passato possibile, indiziario, soffermandosi su che cosa quel muro possa essere stato, rispetto a quello che è: «forse fu rosso cent'anni fa» scrive Pirandello e continua «sferzato dalle piogge alte invernali, argine ai polveroni turbinosi di tramontana, s'è fatto terroso, con appena una velatura sporca, tra le

[276] La novella fu edita ne «L'illustrazione italiana», il 4 giugno 1916, ed è ora reperibile in Luigi Pirandello, *I due giganti*, in Id., *Novelle per un anno*, III, cit., pp. 1154-1160.

crepe, di quell'antica mano di rosso».[277] La descrizione è così imperniata sul dettaglio concreto, mimetico, che scende fino a dichiarazioni che non è facile trovare nella narrativa dell'autore espresse così chiaramente: «dove le vestigia slavate e ingiallite dell'intonaco sussistono, i luridi monelli del viale hanno schizzato a punta di sasso o col carbone segnacci osceni, motti sconci, sgorbii di cani, di serve e di carabinieri».[278] Allo stesso tempo però l'indugio descrittivo si sofferma sulla ricerca e la ricostruzione del senso storico dell'immagine attualmente presente alla vista: i piani temporali, quello del forse demandato al passato, quello della memoria, quello del presente, si intrecciano, aprendo la pista a interpolazioni cronologiche che sono nodali per tutto l'arco del racconto.

Il muro «*sorvegliato* più giù» dal «barbuto guardiano gallonato, dalla mattina alla sera» – il quale «con le spalle appoggiate alla cancellata» *si mangia* «i sozzi mustacchi strinati al passaggio d'ogni solitario signore ben vestito» – «è il muro di cinta dell'ultimo lembo superstite d'un magnifico parco patrizio, ricco un tempo di pini e di cipressi»: esso

> seguiva prima, ininterrotto, quasi tutto il lato destro del lungo e vasto viale, dalla porta della città fino in fondo, per circa un miglio. Ora son case e vie ove il parco dominava selvaggio e maestoso: dadi di casette bianche, quasi di giuoco infantile, vialetti rassettati e piazzalini sterrati puliti, su cui incombe di tratto in tratto, come a schiacciarli, qua il tronco poderoso d'un pino dall'immensa cupola intramata di neri bronchi, di cielo chiaro e di fosco verde; là, isolato, escluso nell'azzurro, un notturno cipresso centenario, alla cui punta pare s'impiglino le nuvole.[279]

Il muro è il segno presente di un'epoca lontana, svanita nel tempo, a cui si oppone per conformazione del paesaggio urbano e per dichiarazione espressa dell'autore la nuova edificazione: all'occhio dello scrivente essa è un «giuoco infantile», sorto per caso senza accenno di volontarietà, se paragonata alla maestosità voluta di quel «parco patrizio» cui il muro faceva da argine. Il presente urbano dello spazio narrato avvilisce, nello sguardo dell'autore, il giganteggiare dell'immagine del ricordo, mischiandosi con essa, senza confondersi, nel racconto fino a dividere, come accade fisicamente, lo stesso spazio del paragrafo: le due immagini sono sapientemente accostate con una maestria simbolica fuori dal comune, tant'è che pare si incrocino e si accavallino l'una all'altra non solo esse, ma persino le parole e le frasi che le descrivono. Se il muro di cinta è avvilito dal passare del tempo, il

[277] Ivi, p. 1154.
[278] *Ibidem*.
[279] *Ibidem*.

pino e il cipresso dell'antico giardino «quasi *schiacciano*» il ridicolo delle moderne costruzioni, ergendo un autorevole monito di resistenza contro il presente. I due alberi, «rimasti l'uno e l'altro staccati, come in esilio, guardano da lontano con tristezza al folto dei compagni più giù, nel lembo superstite, cinto da quest'antico muro»: il pino e il cipresso, pertanto, afferivano al vecchio parco patrizio e ne sono stati esclusi perché esso è stato via via soffocato dal sopraggiungere della città contemporanea, quindi dallo scorrere inesorabile del tempo e dalle mutazioni che esso comporta.

La macchina simbolica del testo, che conferisce senso alla cornice, viene attivata subito dopo dall'autore, il quale aggiunge, in chiusura del primo paragrafo, che «fu qua che i due giganti m'apparvero, una notte di quest'inverno. Qua, nel punto del muro propriamente ove quel pino sorge come un grande O accanto a quel cipresso dritto come un grande I, che alti la notte nel cielo stellato possono, oh beati!, scrivere un IO in due».[280] L'associazione simbolica è esplicitata fin da subito e in maniera chiara dall'autore e attiva tutta una serie di richiami pertinenti alle semantiche dell'io già incontrate nell'estetica e nelle novelle precedenti: i due alberi – che già di per sé possiedono una forte e definita connotazione simbolica nell'opera pirandelliana[281] – stanno qui a indicare le due parti che s'è visto comporre anche teosoficamente l'io umano, l'individualità e la personalità. A confortare l'ipotesi concorre senza dubbio *in primis* il fatto che i due alberi abbiano forme differenti e, in particolare, che il cipresso si presenti lungo su una direzione di verticalità la quale sembra richiamare iconicamente la tendenza a muoversi verso l'alto dell'individualità teosofica. In esso si raffigurerebbe la parte dell'uomo custode del *Nous*, dell'intelligenza divina, ovvero, *mutatis mutandis*, quanto, nella novella precedente, era stato inquadrato nel Gran Me: come accade, negli stessi anni, in *All'uscita*, anche qui il cipresso indicherebbe la natura intrinsecamente

[280] *Ibidem*.

[281] L'albero in Pirandello sembra tendere sempre a indicare il movimento spirituale verso l'alto del personaggio che gli è vicino: spesso questa spinta ascensionale si decodifica in un momento di crisi (come ne *Il tabernacolo*, cfr. Giacomo Cucugliato, *Il tabernacolo*, cit.), altre volte, invece, indica una connotazione caratteriale del personaggio, come per il Filosofo di *All'uscita* (cfr. Giacomo Cucugliato, *All'uscita*, cit.). Una immagine simile a quella pirandelliana pare comparire anche nella poesia di Pascoli, specialmente nei *Poemetti*, dove la simbologia dell'albero è onnipresente (cfr. Mario Tropea, *Giovanni Pascoli. Tra simbolismo e problemi dell'Italia postunitaria*, Bonanno, Arcireale-Roma, 2012, pp. 57-82): stimolante, in questo contesto critico, in particolare, al componimento *Due alberi* dei *Nuovi poemetti*, dove, dice Bonanno, «scompaiono, agli occhi del poeta assorto e come rapito nella visione cosmica, l'uno e l'altro albero, e resta "una grande ombra", l'"albero solo": forse la proiezione della croce, forse l'albero assiale, l'albero centro dell'infinito della Cabala, ma anche di certa parte della tradizione cristiana, l'albero cosmico "cui sono appesi d'ogni parte i due mondi"».

divina dell'uomo.[282] In questo senso forse il cipresso viene detto «centenario», con un aggettivo che rimanda all'indefinito la vita fisica dell'albero e che pare richiamare, simbolicamente, la vita «oltre il secolo» attribuita al Gran Me; nello stesso palinsesto di semantemi è da intendere l'aggettivo «notturno» – che, affiancato a cipresso, compare nuovamente in *All'uscita* – il quale riprenderebbe la stessa simbologia dell'oscurità, del buio, del silenzio, o della notte di Brahma, in cui si è visto radicarsi e trovare sede metafisica proprio l'individualità teosofica e quanto la rappresenta ne *I dialoghi*. A completare l'immagine collaborano le espressioni «isolato» ed «escluso nell'azzurro»,[283] le quali si lasciano leggere come riferimenti, sempre simbolici, all'esclusione e incomunicabilità ontologiche della monade, la quale, pur essendo nel «flusso», vi resta costretta all'isolamento a causa del principio di individuazione. Il riferimento all'impigliarsi delle nuvole nella «punta» dell'albero riassume perfettamente questo insieme di simboli, coronandone ed esplicitandone la semantica del verticale e dell'altezza, chiaro riferimento alla tendenza «*ulteriore*» dell'uomo, o meglio di una parte di esso.

Il pino, al contrario, si imposta a simbolo dell'altro principio, quello formale, chiaramente non inteso nella sua dimensione manifestativa, ma di principio appunto: esso viene detto nel testo «poderoso», «immens*o*», connotato quindi iconicamente in maniera opposta rispetto al cipresso e sovraccaricato indirettamente, d'un senso di concretezza materica, densa, terrigna, capace di fare da controparte all'esilità dell'albero gemello: sempre in termini oppositivi si pone il *focus* dell'autore sulla chiarezza del cielo e sul fosco verde della «cupola» arborea,[284] che rimandano a una simbologia contraria rispetto a quella del buio attivata nella descrizione precedente; l'icona ricorrente è sempre quella della penombra associata alla parte transeunte dell'uomo, alla sua natura mista di ombra e di luce.

Ovviamente i due alberi non sono mai ripresi separatamente nel testo, ma collaborano a «scrivere un IO in due», «alti la notte nel cielo stellato», una notte che riporta alle notti già incontrate ripetutamente nell'estetica e che già forse sintetizza il momento della visione dei due giganti come quello della morte simbolica: il riferimento alle stelle e al cielo sembra completare questa lettura, perché pare rimandare, nuovamente, alla spinta «*ulteriore*» verso l'alto che si è detta forza motrice

[282] Nel caso del «mistero profano», il testo identifica il cipresso e il Filosofo, il quale pare rappresentare a sua volta proprio la parte immortale dell'essere umano. Cfr. Giacomo Cucugliato, *All'uscita*, cit.

[283] Giunti a questo punto bisogna forse ipotizzare che Pirandello conoscesse anche la simbologia dei colori elaborata dalla teosofia, e, infatti, «the different shades of blue», rappresentano, nel codice simbolico impostato dai teosofi, proprio il «religious feeling […]»: «the beautiful pale azure», in particolare, indiva «that highest form which implies self-renunciation and union with the divine». Cfr. Annie Besant e Charles W. Leadbeater, *The thought-forms*, cit., pp. 33-34.

[284] Il quale indica per i teosofi proprio la natura umana purificata. Cfr. ivi, p. 33.

sostanziale di qualsiasi processo di morte mistica. Per questo i due alberi sarebbero come «in esilio», esclusi rispetto alla compagine cui appartengono naturalmente, perché – se la filigrana di simboli usata è corretta – in essi consisterebbe proprio l'immagine dell'io che, manifestandosi nel tempo, karmicamente, si allontana dalla sinnettiana «chain», già citata, dei suoi fratelli immortali. Il tempo, infatti, è ciò che esclude i due giganti dalla loro compagine antica; il tempo che simbolicamente ha mutato la conformazione del terreno e che li ha costretti nella piccolezza della vita moderna, sproporzionata alle loro dimensioni[285] e opposta alla grandezza, ancora una volta simbolica, della natura incontaminata dell'«antico parco patrizio».

Infatti, continua il testo, «per parlare della vita maravigliosa di questi due giganti» è necessario uscire dalle vicissitudini stringenti del presente, spostarsi in una dimensione, ormai nota, priva del tempo e dello spazio; occorre risalire, insomma, oltre la china dei fatti per riattingere a una dimensione mitica dell'essere:

> bisogna rimontare a un'epoca favolosa, remotissima, quando l'ultima primavera brillò con tutte le sue foglie dagli alberi di questo viale. Lo scorso maggio? Sette, otto mesi fa? Sì. A contare il tempo ad anni, a mesi, a giorni, non più di otto mesi fa. Ma io pensavo – scusate – che quando una cosa è accaduta, jeri, un minuto fa, non accadrà mai più; e che il minuto che segna una fine possiamo contarlo da quelli che seguono; dire: cinque, dieci, venti minuti fa; poi, assommandosi e facendosi troppi, non li contiamo più, e diciamo jeri, diciamo l'altro jeri; poi, una settimana, un mese, due mesi fa; e poi, se era la fine d'una piccola cosa, non ci pensiamo più, ed eccola svanita quella piccola cosa, una vita, un oggetto che c'era caro, nel vuoto dell'eternità. Otto mesi, dal giorno che queste foglie ora sparse qua per terra lungo il muro, secche accartocciate sfrante, spuntarono verdi e brillarono fresche dai rami alti degli alberi di questo viale, in un azzurro che non è più, che non sarà mai più; otto mesi, credete, son pure un'epoca favolosa, remotissima.[286]

L'«epoca favolosa, remotissima» è chiaramente un tempo estraneo alle impalcature logiche e razionali del vivere; è un tempo che si staglia e definisce «oltre» la consuetudine umana con la materia e la sua quantificabilità: tutto il passo collabora a pensare la «primavera» citata come un periodo di piena risorgenza, tale per le sue caratteristiche essenziali più che per ogni possibile inquadramento cronologico. La primavera in questione è pertanto uno stato dell'essere, un tempo astorico di cui i due alberi sono un retaggio, una traccia, una rimanenza con il loro statuto –

[285] La stessa immagine ricorre nella novella *Alberi cittadini*, pubblicata su «Il Marzocco» il 4 marzo 1900, cfr. Luigi Pirandello, *Alberi cittadini*, in *Novelle per un anno*, III, cit., pp. 1038-1042.

[286] Luigi Pirandello, *I due giganti*, cit., p. 1155.

scelto chiaramente non a caso, ma carico di significato – di alberi sempreverdi: la primavera è un aspetto del paesaggio che connota i due giganti – come pure tutti gli alberi, pini e cipressi del parco signorile – quali forme dell'eternità rispetto a un *locus* fisico e metafisico dove invece può sopraggiungere l'inverno e interessato dal passare delle stagioni. Questa primavera, pertanto, deve leggersi come il momento fuori dal tempo perché essente prima del tempo e dello spazio, in cui lo stato di eternità dei sempreverdi è uno stato dell'essere condiviso da tutta la manifestazione che essi rappresentano: è da leggersi, quindi, come un momento aurorale che, forse non a caso, viene collocato nel tempo simbolico dell'otto, il numero che, per i teosofi, rappresenta il punto zero di ogni grado della settemplice manifestazione. Per i teosofi i piani in cui l'essere informale si mostra sono sette, dal più alto al più basso, il fisico, e l'otto è, quindi, l'attimo incomputabile dell'oltre e del silenzio, la morte prima che sorga il binomio morte e vita, la pura potenza precedente l'atto: primavera e silenzio si lasciano leggere qui, simbolicamente s'intende, come la stessa cosa. L'aurora hartmanniana da cui gemina ogni forma dell'esistenza: il fatto che Pirandello la connoti come primavera non deve stranire, perché questo *status* essenziale coincide con la «vita» *tout court*, avamposto di ogni formalizzazione necessariamente successiva.

La possibilità di «un'altra primavera», infatti, viene demandata nel *range* delle cose incerte, non assolute o scontate («chi vi dice poi, che riavranno un'altra primavera tutti quanti gli alberi di questo viale») perché è certo che, se la primavera in questione è una condizione dell'essere e gli alberi sono simbolo delle monadi, non è ovvio che essi riescano a riattingere «vita» da quello stato aurorale rappresentato dal tempo mitico, o a ricrearlo: vantano essi, infatti, una condizione di contatto perpetua con la loro essenza e con l'essenza fluidica che li anima e questo non soltanto perché simboli dell'umano non ancora generato, ma anche nella loro fattualità di enti della natura, di alberi propriamente tali. A causa dell'assenza in essi del «falso lume dell'intelligenza», «son note a loro, forse, quelle oscure necessità della vita e della morte, che a noi» non è dato di «vedere», compresa la possibilità di una eventuale ricreazione aurorale del cosmo, ovvero del ritorno di un'altra primavera: si inciampa, per l'ennesima volta, nelle dinamiche e nelle semantiche che sono proprie all'*Umorismo*, alla condizione già sviscerata dell'ente naturale come cosa in contatto perenne con la verità del flusso, non negatagli dalla razionalizzazione escludente che pertiene solo all'umano. È stimolante la specifica ulteriore espressa in questo testo per cui a questi esseri è data una conoscenza, specifica che non compare negli elaborati saggistici precedenti: una conoscenza vera e propria, ma chiaramente non razionale, che li accomuna allo stato ottenuto dall'uomo simbolicamente morto; e, infatti, poco dopo, la voce autoriale riprende la scena e si mette sullo stesso piano di coscienza degli alberi che ha appena descritto: «forse il lume vero è dove è bujo per noi, in queste necessità che ci restano oscure, nelle quali le cose, la pianta e la pietra, vivono assorte e immemori» dice e

continua «del resto, che sapete voi di ciò che poteva essere accaduto nel mio spirito in quella notte d'inverno, per cui l'ultima primavera gli appariva come un'epoca favolosa, remotissima?».[287] Il dettato è chiaramente sempre lo stesso, espresso nello stesso modo attraverso le simbologie del buio e della non applicabilità a esso dei principi di leggibilità che rendono chiara alla mente la costituzione del mondo entico: la natura viene posta come quella trama risolta nell'essere in cui l'uomo, anche nell'immanenza, può inserirsi e proliferare spiritualmente, a patto che abbia vissuto l'evento distinguente che lo separa dalla sua razza per farne la punta di diamante, il culmine della evoluzione. L'impossibilità per chi non ha vissuto la morte simbolica di comprendere le «necessità» della vita e della morte in cui «la pianta, la pietra vivono assorti, immemori» è posta sullo stesso piano dell'impossibilità di capire «ciò che poteva essere accaduto nel mio spirito in quella notte d'inverno» durante la quale il tempo e lo spazio vengono cancellati e lo sguardo vede l'«ultima primavera», ovvero riattinge alla dimensione in cui la natura del pino e del cipresso può essere compresa.

Quella che la voce narrante sta descrivendo è una visione, a tutti gli effetti una rivelazione,[288] ottenuta a costo di un «combattimento […] sostenuto con me stesso per ricacciare indietro il tempo», tempo che vuole riaffermare la sua storicità contro la stasi atemporale di una primavera mitica e non storicizzabile: il tempo si rifà «presente e vivo» alla coscienza del narratore attraverso «una sua immagine di primavera», non la primavera, pertanto, a cui il narratore si sente naturalmente spinto, ma una primavera, una delle tante, una visione singolare, vissuta singolarmente, collocabile nel tempo di una vita determinata. Il conflitto che il narratore vive è una oscillazione tra una dimensione temporizzata e una atemporale a cui la mente oppone – analogicamente – una immagine specifica, tentando di attribuire connotati e dettagli a ciò che invece non deve averne. Pirandello sembra stare mettendo in scena, per la prima volta concretamente e distesamente, come si svolge la lotta tra il Gran Me che vuole, nel momento di silenzio, toccare direttamente la dimensione del «flusso» e il piccolo me che gli si oppone: se lo «spirito» cerca di fare

[287] Ivi, p. 1156.

[288] La pragmatica della visione-rivelazione pirandelliana, specialmente nei suoi ultimi sviluppi e nelle implicazioni che essa ebbe nell'avvicinarsi dell'autore al cinema è descritta in Claudia Sebastiana Nobili, *«La materia del sogno». Pirandello tra racconto e visione*, Giardini editori e stampatori, Pisa-Roma, 2007. Cfr. anche Beatrice Alfonzetti, *Sogni e favole: Pirandello corale*, in «La Modernità Letteraria», 11, 2018, pp. 85-96. Sulla possibilità di «ricostruire le linee di una […] riflessione» pirandelliana sulle semantiche del sogno e della visione, anche in ambito saggistico, «partendo dall'esame concreto degli stati onirici come vengono rappresentati sulla pagina» è intervenuto Giuseppe Savoca, *Pirandello, la realtà del sogno e Pascal*, in Id., *Sogni fatti in Sicilia. Pirandello, Brancati, Sciascia*, Leo. S. Olschki, Firenze, 2022, pp. 1-14; sul tema del sogno cfr. anche Giancarlo Guercio, *Limen e Meta*, cit., pp. 61-82 e Valentino Baldi, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 65-94.

propria una immagine parabolica, una visione appunto e un simbolo, l'«anima» richiama alla mente ricordi, memorie terrene, vestendo la tensione verso l'oltre di una esperienza masticabile dall'io incarnato, di una forma conosciuta anche a esso perché da esso direttamente vista e vissuta: l'«immagine tentatrice di primavera» che cerca di sopraffare lo spirito del narratore è quella di «due giovanili occhi intenti da un viso chiaro, di rosea freschezza, tra un vivido lampeggìo festoso di specchi, di lumi, di gemme» che «m'avevano fissato con una pena che ardeva di cangiarsi subito in gioja, se per poco i duri miei occhi che li fuggivano si fossero arrestati a dir sì». La scena descrive una festa mondana, vissuta dal narratore durante la sua giovinezza e l'incontro è evidentemente quello con una ragazza che lo desidera, ottenendone però una risposta fortemente schermata: «volevano esser fascino, quegli occhi; furono stupore triste in prima per me; poi cupo sdegno». Non è facile capire se la scena sia descritta come effettivamente è accaduta o se il ricordo venga rivissuto e edulcorato nell'attimo in cui viene rivisto: è molto probabile, infatti, che il «combattimento» di cui parla il narratore si attualizzi in questa operazione di riscrittura del passato, in base alla quale la memoria viene modificata nell'ottica di una consapevolezza esperita nel momento stesso del ricordare. In un caso e nell'altro i piani si sovrappongono, il tempo diventa circolare e il fatto che manchi, da parte del narratore, una precisazione sulla realtà del fatto descritto collabora a corroborarne il valore di verità. Gli «occhi» del narratore vogliono fungere da «specchio» per quell'«immagine di giovinezza» (la «tentatrice immagine di primavera» di cui prima) al fine di «allontanar*la* di almeno cent'anni, di almeno trent'anni per indurla pietosamente a riconoscersi così da lontano, come in uno specchio, con quei suoi occhi intenti, nel mio vero aspetto – vecchia»: «vecchia, sì, come di qui a trent'anni si sarebbe ella stessa veduta in un ritratto che l'avesse rappresentata a sé con l'immagine d'ora; vecchia come quando, nel mirar questo ritratto, avrebbe potuto dire: – Oh, guarda! Ero così…».[289]

Il gioco di riflessione umoristica mira a decostruire l'immagine spogliandola delle sue connotazioni storiche, sovraccaricandola di un eccesso di connotazioni storiche: ciò che non dovrebbe mai vivere contemporaneamente viene proiettato dal narratore, significativamente attraverso lo sguardo, su un piano di contemporaneità dove simili immagini non possono coesistere e si distruggono quindi a vicenda; non le immagini in sé, invero, subiscono il processo di annichilimento, ma il tempo che le sostiene – esattamente come avveniva nella disquisizione teorica sull'«oltre» – con la conseguenza che, una volta annichilito il tempo, le immagini si rivelano nella loro vera natura essenziale, quella di forme e, in quanto tali, transeunti.

Il gioco è di una potenza disarmante perché parte dal presente del racconto, per proiettarsi in un ricordo che, nel suo essere «presente», viene a sua volta cata-

[289] Luigi Pirandello, *I due giganti*, cit., p. 1156

pultato nel futuro, il quale, nuovamente, coincide con il presente della narrazione: ma, affinché questo possa avvenire, l'«immagine di giovinezza» deve riflettersi, dice il testo, «nel mio vero aspetto», ossia in quell'io autoriale macrocosmico in cui consiste il solo principio degno della qualifica di «vero». In questi passaggi pare essere messa in azione tutta la fenomenologia della visione pirandelliana, con una maturità che chiaramente le novelle critiche non potevano ancora possedere. Il fatto che il ricordo, al di là della sua natura, sia concretamente esperito come accadente e non sia il prodotto di un processo intellettuale viene confermato immediatamente dopo:

> Ti vedo lontana lontana… Sì, con codesti occhi stessi. E il tuo piedino, ricordi? premeva sul mio piede. Non ti risuonano fievoli con angosciosa dolcezza le note di quelle musiche lontane, nell'affollato passeggio delle balsamiche sere estive, al mare, con tutte quelle lampade e i guizzi fuggevoli dei cocchi signorili, l'odore delle alghe che viene dalle banchine, la fragranza inebriante dei gelsomini e delle zagare che viene dai giardini? Se tu ti alzi, io lo so, il tuo piedino zoppica un poco… Ma com'è, dimmi, che sei ancora così fresca? Ti dai certo il belletto su le guance, cara, e ti ritingi i capelli… Non vedi che i miei su le tempie sono già bianchi? S'ostinavano a dir no, quegli occhi, che non era vero. M'invitavano a respirare da presso la fragrante freschezza dei capelli e delle carni, e dicevano ch'io farneticavo a immaginare che uno dei piedini di lei zoppicasse. Dove? Quando? O che era forse il diavolo? Perché non andavo a invitarla a danzare? Avrei subito veduto che i suoi piedini, altro che zoppicare! volavano, reggendo su le elastiche punte tutta la leggiadra persona come una piuma. – Trent'anni fa… – No, qua, ora, – dicevano quegli occhi; insistevano: – Ora, ora! – con cupida intensità. – Ora? Ma che dici? Tu sei pazza; o tu vuoi riderti di me. Via! via! Non di trent'anni solamente, ma d'un incommensurabile tempo, tu e queste luci di festa e quanti ti girano attorno mi siete lontani. – Lontani? Ma io sono qua! Ora, sì, ora… Non vedi? Perché non vieni? Non ti son più lontana d'otto o dieci passi…[290]

I piani si confondono perché il presente-passato viene rivissuto come se non fosse una memoria, senza tuttavia alternarne lo stato di ricordo: quel «ricordi?» ad esempio, è espresso dal narratore che sta vivendo un fatto, per cui stranisce l'altra immagine del ricordo, quella della ragazza, che, infatti, non comprende le parole dell'interlocutore; «ma com'è, dimmi, che sei ancora così fresca?» incalza il narratore, con una domanda che è l'icastica messa in scena del luogo abitato dalla sua coscienza, insieme alla consapevolezza del «piedino» che «zoppica un poco» o dei «miei» capelli «già bianchi» «su le tempie»: l'immagine reale viene continua-

[290] Ivi, p. 1157.

mente destituita del suo valore di verità e un altro valore di verità si erge come l'unico affidabile, quello, sotteso a tutto il discorso, della mortalità delle immagini messe in scena. In risposta a questo tentativo di destituzione di verità il ricordo stesso, nella figura della ragazza, risponde opponendo la sua verità «relativa» che è effettivamente tale perché la ragazza rappresenta la coscienza di quel presente senza alcuna idea del futuro da cui parla invece l'immagine del narratore, che è vissuta e viva nello stesso istante: è in lui, nell'io, che si mischiano i tempi. Il fatto che la cosa sia esperita come reale al punto che è difficile per il lettore star dietro allo sfasamento dei piani di realtà e di temporalità permette di comprendere il suo valore di visione e, quindi, il senso dell'allontanamento ulteriore su cui si chiude la citazione appena riportata, allontanamento «non di trent'anni solamente, ma d'un incommensurabile tempo» per cui anche se, continua il narratore, «venissi ad abbracciarti, resterebbe in me quest'infinita lontananza da cui ora ti guardo»: è la risposta alla «immagine tentatrice» che dalla sua falsità, dalla sua convinzione falsa di essere vera, continua a tentare appunto il narratore dicendogli «perché non vieni? Non ti son più lontana d'otto o dieci passi…». È tutto qui il senso e lo sforzo del combattimento di cui prima: è un combattimento dell'io tra il piano falso di verità storica e il tentativo estenuante di vincere la storicità del fatto e trovare la veridicità dell'evento, fino alla prima di tutte le primavere, alla primavera archetipica, all'«idea-madre» da cui tutte le forme di primavera derivano, alla primavera insomma noumenica accaduta, lei sì realmente e veramente, prima di ogni altra:

> Posso, come niente, spogliarti di codesta veste verde di seta che t'inguaina, e vederti uscir nuda da una corteccia di querce, ninfa di bosco, alla luna che t'invoglia insieme con le tue ninfe compagne a una danza coi satiri procaci. Questo rumor di festa, che nei tuoi occhi s'è incantato in un silenzio di sogno tentatore, è per me il frusciare di quel bosco favoloso, dove tu sei ninfa ignuda con prolissi capelli di viola. Anche tu, così incantata nel silenzio, non sei più qua, ora. Che vedi? Me, giovine? In un tempo immemorabile, cara. Giovine io fui in quell'epoca favolosa che tu eri ninfa di bosco; e fui allora gigante di tale prodigiosa statura, che mi bastava alzare appena una mano per prendere in cielo la falce della luna a falciare le selve sempre rinascenti dei miei sogni misteriosi. Credi, credi pure che un tuo piedino, cara, zoppica un poco, da quando quel rovo maligno te lo punse nel bosco. Io lo so.[291]

In questa scena sarebbe descritto il momento in cui la battaglia viene vinta dall'io e lo sforzo sostenuto per ottenere la vittoria dona libero spazio alla visione, tant'è che dopo questa dichiarazione la ragazza non risponde più: si è di fronte alla

[291] Ivi, p. 1158.

stessa tecnica di scrittura performativa che si è vista agire anche nelle altre novelle critiche, ma qui messa in scena con una forza simbolizzante e una consapevolezza che il giovane Pirandello ancora non possiede. La vittoria contro il tempo e l'immagine storica che ne è il simbolo passa attraverso la discussione e si realizza nella presa di contatto con l'immagine archetipa, capace, essa sì, di risemantizzare il presente appena rivissuto, di riattualizzarlo nella sua specificità simbolica: la giovinezza del narratore nell'istante della visione è tutta la sua giovinezza possibile, non le giovinezze storiche di volta in volta vissute, ma la giovinezza spirituale, quella stessa degli alberi «in un tempo immemorabile», etimologicamente, perché precedente alla possibilità stessa della memoria. In quella immagine favolosa, unica vera, il dettaglio storico trova la sua verità, della quale in questo senso è un simbolo, trova la sua «causa» e si rivela «effetto»: è il caso specifico del piedino che zoppica, da sempre e per sempre, perché nell'«oltre», matrice dei fatti, «un rovo maligno te lo punse nel bosco». Ecco svelata, in ultimo, forse la fenomenologia del simbolo pirandelliano e che cosa si debba intendere per «causa vera». La causa è, in questo senso e secondo queste modalità, sempre metafisica. Se ogni giovinezza vissuta è l'effetto particolare di una giovinezza causale per cui le cose si ripetono in maniera fenotipicamente sempre diversa, ma ontogeneticamente sempre uguali, allora ogni vita particolare è una attualizzazione, un'espressione formale particolare dell'«Essere» e ogni evento la messa in scena di una memoria archetipica, secondo l'«idea» teosofica alla base della quale l'evento si verifica continuamente, fino al momento annichilente in cui la sua vera natura viene riattinta dall'io.

Mai come in questo passaggio narrativo Pirandello offrirà spunti per ritenere la sua narrazione sostenuta dall'idea del karma: lo si è ripetuto molte volte, cercando di rintracciare tracce e motivi teorici della riproposizione pirandelliana del concetto di karma, ma è attraverso l'espediente della narrazione che esso si appalesa nella sua effettiva sostanzialità e diventa trasparente in natura e modi. Per i teosofi la monade immortale, l'io superiore, il cipresso, contiene già in sé tutto quello che deve avvenire in ogni singola esistenza e nella serie complessiva di esse, attraverso la fattualizzazione sempre diversa di una stessa «idea» di per sé informale, operata nel tramite del particolare «vêtement», il «coath of skin», il pino, la personalità, scelto dall'io individuale per ogni sua incarnazione, per ogni sua concreta esperienza di vita sulla terra. Ogni formalizzazione, ogni accadere nel tempo, dell'idea atemporale è falsa se paragonata alla sua matrice informale e lo scopo del karma e del ciclo di reincarnazioni è scoprire questo: vivere talmente tante volte la stessa cosa da raggiungere la sapienza della sua natura vera, l'«io lo so», su cui si chiude la citazione pirandelliana e la lotta tra la mortalità e l'immortalità, di cui la mortalità si dimostra alla fine soltanto un'immagine. Un simbolo appunto.

È a questo punto che si apre dentro di noi la voragine per cui non possiamo più prestar fede alla «fantasmagoria meccanica» della vita, è questo il momento in cui l'io vede sé stesso nella vita, nel flusso della vita e quindi, contemporaneamente

e necessariamente, fuori dalla vita intesa come esistenza: «fuori, la tramontana, urlando come per spasimi ignoti e spaventevoli dello spazio tenebroso, aveva spento tutti i fanali di questo lungo e vasto viale, a cui io m'affacciai quasi impaurito, varcata la scura porta solenne della città ancora tutta illuminata, sebbene deserta»; tutto è ora «nella tenebra un silenzio e un gelo, un silenzio che dopo il sogno mi parve la fine di tutte le cose, un gelo che dava alle apparenze superstiti di esse, come s'intravedevano appena, spettrali, a un vano raro barlume ch'era quasi un brulichio della tenebra stessa, un disperato irremovibile avvilimento»: il ritorno alla manifestazione dopo la visione dell'essere assoluto non può che presentarsi agli occhi del narratore come una variazione nella morte, una sfumatura del buio, cioè un gioco di cose tutte ontologicamente nulle e finite. «Resta a lungo in noi l'impressione» della visione, diceva il saggio, e con essa la consapevolezza di non potere più aggrapparsi alla vita, la quale non può che presentarsi come un «deserto» di «apparenze». Nel momento della illuminazione, secondo la teosofia, l'io vede realmente con lessico pirandelliano sé stesso nella vita, cioè ricorda, appunto, tutte le sue incarnazioni precedenti, ed è questo che gli permette di cogliere il nucleo ultimo e la verità di ogni esistenza particolare: chiaramente, questo non può che produrre anche la fine dell'illusione che la vita che stiamo vivendo in questo istante abbia uno scopo, perché lo scopo era proprio questo, cogliere la natura illusoria del mondo manifesto. Nel momento stesso in cui la visione si compie, vivere smette di avere senso e della vita stessa si diventa «forestieri», almeno fino al giorno della morte fisica e della liberazione finale da ogni prigione.

Quanto rimane all'io liberato dall'illusione della forma è la coscienza della verità assoluta sulla sua natura, la riacquisizione quindi della consapevolezza di sé; è infatti dopo la comprensione della natura del tempo, la ripresa delle perle esistenziali che costituiscono la catena della vita della monade, che il narratore ha l'ultima maestosa visione: «quand'ecco, in quella tenebra, in quel silenzio, in quel gelo, rovente, squillante fiammeggiò a incendiare tutta la notte, rosso e nuovo, quest'antico muro di cinta, come del riverbero d'una prodigiosa aurora, e su esso», dice, «così tutto fiammeggiante i due giganti maravigliosi apparvero e mossero tra lo stupore immoto degli alberi e delle case i loro terribili gesti. Restai atterrito a mirarli da lontano, dalla profondità gelida della mia notte».[292] Dal deserto e dal vuoto dove lo spirito è sgombro da tutte le «finzioni abituali», fino alle sostanziali del tempo e dello spazio, si attiva il culminante processo umoristico di visione del sé, si realizza la portentosa visione riflessa della terza coscienza silente: così come nella novella *I dialoghi* anche qui l'io che sta nel «gelo», nella «tenebra», nella «notte», finalmente vede le parti che lo compongono, non più esiliate e lontane, ma nuove nell'eterna giovinezza dell'immortalità; non più separate dal passare del tempo simbolizzato

[292] Ivi, p. 1159.

dal muro di cinta rotto, ma incluse in esso «rosso e nuovo», acceso dello stesso colore dello «Spirito», del *Logos* divino dei testi teosofici. La «prodigiosa aurora» è questo eterno e intoccabile stato sempre geminale in cui l'io assoluto non può che continuamente e senza soluzione permanere e la fiamma che brucia «i due giganti meravigliosi» è il divino fuoco pentecostale che rinnova e battezza, in un certo senso purifica dalla macchia delle illusioni. Proprio quel *Logos* divino di cui i due giganti, entrambi, formale e informale, si vedono accesi è la scintilla prometeica del saggio, il potere creatore dell'uomo, ma stavolta, come dopo la morte simbolica, rinnovato e riposto nella sua naturale dimensione creazionista, attraverso la quale il Grande Io vuole e può, come si diceva, ricreare il mondo, riplasmare il macrocosmo attraverso l'operazione demiurgica sul microcosmo, portando così avanti l'evoluzione del mondo e migliorando la natura; come nell'*Umorismo* Pirandello affermava che tutti i dettagli inutili, tutti gli aspetti del reale che contrariano la grande opera di creazione, vengono cassati nella narrazione e il senso vero viene restituito all'arte sgravato del reale, allo stesso modo:

> Neri, enormi, in quella fiamma prodigiosa, scrollavano a ogni minimo gesto tutta la notte, come se dalla tenebra volessero ricreare il mondo, ridargli forze, abolendo il tempo, una sempiterna giovinezza e davvero la falce della luna e le selve dei misteriosi sogni da falciare. Eh via, via le città dalla faccia della terra, vile ingombro da mandar con un calcio per aria, rotolio di minuscoli mondi grotteschi, con cieli di tegole e travi e lumini da notte per stelle; e restituire gli uomini all'altezza dei cieli veri e delle montagne e dei boschi; all'ampiezza dei mari senza più gusci di navi; restituirli alla loro statura di giganti, da prendere in cielo, sollevando appena un braccio, la falce della luna; da scavalcar con un passo le montagne; da traversare a piedi a livello della cintola i mari; e tentare, tentar di nuovo la scalata dei cieli; poggiare su un'altra più degna stella e far con un calcio rotolare negli abissi degli spazii infiniti questa vile pallottola della terra. Ecco, alzava il piede possente uno dei giganti; l'altro levava fino al cielo le braccia in attesa del crollo della terra, quando tutt'a un tratto la fiamma prodigiosa mancò.[293]

In questo senso è da intendere tutto quanto si è detto relativamente al potere demiurgico in grado di cassare il superfluo dal vero, di reindirizzare la, pur naturale e congenita, capacità creazionistica dell'uomo attraverso un'opera d'arte che non è la piccola scrittura di una piccola opera, ma un tentativo «titanico», come scriveva Pirandello nell'epistolario, di rettificare la storia, partendo da una creazione consapevole delle sue radici mitiche e della sua essenza atemporale. La gigantesca emanazione di sé, presentata in queste pagine, illumina la proporzione

[293] *Ibidem*.

che, almeno nelle intenzioni estetiche, ha la proposizione pirandelliana, la quale vuole di fatto restituire l'uomo alla sua essenziale grandezza prometeica, ma solo dopo averlo fatto passare attraverso la consapevolezza della finzionalità ontologica della piccolezza delle sue creazioni, solo dopo avergli fatto esperire e comprendere la necessità dell'operazione purgatoriale del karma e teosoficamente averlo ricondotto all'autocoscienza di sé la quale, per Pirandello come per la teosofia, è consapevolezza di essere un dio che ha smarrito la strada nella sua stessa creazione o meglio che ha creato così tante strade da smarrire quella maestra.

La chiusa della novella è altrettanto interessante perché sembra inscenare come tecnicamente si produce l'immagine mitica e la visione artistica: essa parte da un dettaglio comune, qualsiasi, di questa realtà fenomenica e lo eleva al punto da scoprirlo «nudo» nella sua natura essenziale, da vederlo nel suo nucleo archetipico che produce poi le immagini singolari (da ricrearlo, detto altrimenti, come esso di vuole: secondo il potere divino soggettivo e oggettivo del «will»). Così la visione della fiamma, il vero, nasce dal reale – Pirandello descriveva già il processo nella polemica umoristica col Croce – d'un «focherello» acceso da «un mucchietto di foglie secche raccolte presso quest'antico muro di cinta» e verso il quale «tendevano un piede e le mani» «due luridi straccioni del viale»: un'immagine comune quindi, come quella del muro che è «tutto crepe, lo vedo, e con appena una velatura sporca della sua antica mano di rosso», diventa stimolo della visione in cui si manifesta come simbolo di altro, una volta che sia passato nella coscienza silente dell'umorista; miticamente poi questa coscienza – non si sa quanto causa o figlia delle visioni, perché è eluso il principio di non contraddizione e con esso la consequenzialità ordinaria di causa ed effetto – per analogia associa le immagini e nell'associazione trova la verità, esattamente come farebbe il «critico fantastico»: «anche però il vostro volto, s'io vedo bene, è tutto crepe e solchi di rughe, e anche i vostri capelli hanno appena appena un vestigio del loro primo color biondo d'oro»; il testo termina con il monito: «vorrei pregarvi di ricordare, se non sono importuno, che cosa vi sembrava codesta miserabile vecchiaia mezzo gobba che ancora vi strascinate accanto e tutto il mondo e la vostra stessa persona, quando vi ardevano dentro in belle fiammate illusioni, speranze e desiderii».[294] La dichiarazione finale conferma l'identificazione tra il muro di cinta e i confini dell'io che occludono il flusso in una personalità soggetta allo scorrere del tempo, ma aggiunge anche una morale, quasi parabolica, sulla valenza della memoria come potere metafisico in grado di condurre l'essere umano all'identificazione della verità, alla natura stessa e al valore delle illusioni: la riconduzione alla giovinezza nelle ultime parole della novella è un invito ad avvedersi dello scopo ingannatore della forma, a riconoscere la menzogna contenuta nelle «belle fiammate illusioni,

[294] Ivi, p. 1160.

speranze e desiderii» costituenti la catena che vincola l'uomo alla sua periodica reincarnazione e a non sortire mai da quella che altrove, con un lessico al solito significativo, Pirandello chiama la «trappola»:

> A poco a poco la vecchiaia rilascia tutto ciò che la giovinezza si era preso del mondo. Giovani, crediamo infatti che sia nostra ogni cosa, nostro o fatto per noi tutto il mondo: vecchi, lasciamo che il mondo se lo prendano gli altri, o credano di prenderselo; e ridiamo di questo inganno, d'un riso però che non può non essere amaro, pensando che fu anche nostro, e che ne fummo lieti. Ma lieti di che cosa? Lieti di nulla! Ce ne accorgiamo adesso… Se lo prendano pure gli altri, questo mondo, questo vano e beffardo fantasma di nebbia! Chi dentro vi si travaglia, chi lo ama, chi ne ha paura, non può sapere quel che esso valga. Eppure, dallo sdegno non possono disgiungersi l'invidia e il rammarico. Dal passato, che pur si riconosce vano, si levano voci che attirano e seducono: e il cuore, che pur si sente affogato di tristezza infinita, richiama le parvenze vaghe del tempo lontano, per riempire il vuoto angoscioso e terribile degli ultimi giorni. Per quanto alla paura si voglia opporre il riso, la paura rimane, la paura dell'ignoto, la minaccia imminente della morte. Per non sentire il silenzio attonito, che ci avvolge, si parla a vanvera, si sfrottola, si motteggia. Ci accorgiamo noi stessi che il nostro discorso non ha senso. Ma che cosa ha senso nel mondo?[295]

La novella appena analizzata e tutta l'analisi finora svolta dovrebbero stare a dimostrare che in luogo della paura, della tristezza, di tutte le sensazioni negative che legano al passato e alla finzione, l'uomo, per ritrovare la sua grandezza di creatore dovrebbe, per Pirandello, accettare la sua piccolezza, accettare la morte, se possibile prima del tempo, perché è nella morte il segreto che permette di fare il vuoto e, artisticamente o meno, ricreare il mondo dal principio, ovvero da sé stessi, secondo un moto puro e libero di volontà non soggetto ad alcuna costrizione finzionale. È questa una traccia che, come si è visto, è possibile seguire fin dalle prime prove scrittorie di Pirandello, una traccia che, certamente, matura e acquista aspetti diversi e problematici, ma che si presenta comunque come il frutto di una lenta maturazione e variazione sul tema, la quale, piuttosto che ridimensionarsi, estende la sua semantica: si è voluto citare un testo del 1906 per chiudere questa analisi proprio per ricondurla al suo *range* temporale e accennare, fra le altre cose, alla possibilità che uno studio di questo tipo possa, invero, forse, trovare risposte proficue anche al di là dei limiti temporali che ci si è imposti.

[295] Luigi Pirandello, *Le rime della selva*, in «La Nuova Antologia», 16 novembre 1906, ora in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 533.

III. LA NARRAZIONE È SIMBOLO ESPANSO: IL PROTAGONISTA E L'AUTO-SCRITTURA DEL MITO INIZIATICO NELLE NOVELLE METAFISICHE

3.1. *Fondamenti teorici*

In Pirandello la tendenza e l'attenzione al sacro[1] sono forze ramificate, pervadenti, che lasciano, quindi, tracce consistenti non solo nell'estetica, ma in tutta la prima parte della sua produzione. Estetica mitogenica e mitografica,[2] teoresi e prassi della narrazione, riflessione filosofica e gnoseologia sono i fondamenti espansi[3] di ogni prassi scrittoria, sempre, quest'ultima, basata sul travaso di un'e-

[1] Qui per «sacro» non si vuole intendere altro che una generale, non facilmente precisabile, tensione spirituale, non dissimile da quella che Pirandello dimostra di avere nei confronti di un altrettanto generico «oltre», ma maggiormente specificata in termini di una codificazione simbolica e mitica e attenta a una tradizione secolare e non secolarizzata: si tratta, insomma, di un termine utilizzato come una declinazione di «oltre». Per definire i due poli della semantica ibrida del termine ci si è avvalsi di Jürgen Habermas, V*erbalizzare il sacro. Sul lascito religioso della filosofia*, Laterza, Bari, 2015 e di Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.

[2] I due termini vanno usati assieme perché implicanti l'uno l'altro: come si è visto la positura dottrinale estetica per Pirandello è sia descrittrice che fondatrice del mito, ed essa va intesa come una parte della produzione letteraria (in senso lato poietica) essendo il frutto della visione dell'oltre che genera sia estetica che letteratura. Per Pirandello, più che mai, la distinzione tra i generi è funzionale, ma non esistenzialmente sostanziale, perché ogni operazione di poiesi è una operazione auto-coscienziale, cosa che ne determina la sostanza.

[3] L'aggettivo espanso è qui usato come sinonimo di complesso e organico (secondo la definizione ormai canonica di Edgar Morin), quindi per indicare la natura intrecciata e multiforme degli scritti pirandelliani, i quali, pur mirando a costituire un tutto unico, lo metamorfizzano di volta in volta in maniera differente: già Giovanni Macchia aveva intuito questa natura del fare arte di Pirandello, individuando i continui travasi e auto-travasi presenti nella sua opera, quasi a puntel-

sperienza biografica in cui il senso del «mistero» e il titanico tentativo di svelarlo sembrano così intensi da innervare fino al midollo, e sostanziare, l'aspetto del personaggio. Come i protagonisti di *All'uscita*, i primi personaggi pirandelliani si lasciano, con una certa attendibilità, leggere quali «aspetti» (gnosticamente manifestazioni e formalizzazioni)[4] di un «mistero profano».[5] Che cosa sia questo «mistero» che coincide con l'«oltre» Pirandello non ha difficoltà a dirlo, attraverso le parole-evento della scrittura, del *Φαίνομαι* in cui arte e natura sono il *monstrum* latino, il *mysterium horrendum* di cui parlava Von Otto.[6] Ripetutamente, quando Pirandello interviene, più o meno subliminalmente, sul concetto dio, all'interno dei saggi, lascia intendere la presenza in lui, fitta e potente, di una poliforme e prolifica motilità del sacro che non può essere definita fede, non può inquadrarsi in un credo, non si lascia incanalare in nessuna dottrina, sia essa ortodossa o eterodossa, religiosa o esoterica. È questo il motivo per cui, quando si parla di religiosità pirandelliana, bisognerebbe piuttosto forse rintracciare nell'autore l'attività e la possanza del sacro, più che del religioso,[7] e circoscrivere quindi la tendenza alla verticalità di Pirandello secondo schemi archetipali più che sovrastrutturali. Ogni possibilità di una canonizzazione della religiosità pirandelliana è esclusa *a priori* per le basi teoriche su cui dovrebbe istallarsi: il dogma, l'idea fissa, il culto continuativamente osservato attraverso una prassi rituale fissata sono, nella prospettiva dell'autore, ulteriori formalizzazioni del «flusso», fatti che rientrano e si concludono

larla; prendendo in prestito questa osservazione da Macchia, qui si aggiunge che ogni travaso è una conseguenza della natura essenzialmente organica dell'operazione di Pirandello, in cui ogni cosa deve necessariamente richiamarne un'altra sia evidentemente (come accade per i travasi testuali appunto) sia in maniera tacita. Cfr. Edgar Morin, *Science et conscience de la complexité*, Librairie de l'Université, Aix-en-Provence, 1984; Id., *La Connaissance de la connaissance*, Seuil, Paris, 1986 ; Id., *Introduction à la pensée complexe*, E.S.F., Paris, 1990. Notevole influsso, nella strutturazione di questo paradigma critico ha avuto anche Aldo Giorgio Gargani, *Il sapere senza fondamenti. La condotta intellettuale come strutturazione dell'esperienza comune*, Mimesis, Milano, 2009.

[4] Il tema della presenza della gnosi, in Pirandello, è stato già affrontato, anche se mai nei suoi pieni sviluppi e fino alle sue ultime conseguenze possibili (Umberto Artioli, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, cit., e Id., *L'officina segreta di Pirandello*, cit.): la complessità del problema lo rende di difficile soluzione (anche per via della non trasparente natura delle dottrine che si fanno rientrare sotto il nome di gnosticismo: cfr., Aldo Magris, *La logica del pensiero gnostico*, Morcelliana, Brescia, 2011, pp. 13-64) anche perché Pirandello dimostra di avere coscienza e conoscenza, almeno parziale, delle dottrine dello gnosticismo; lo dimostra ad esempio la novella *L'eresia catara*: non è impossibile supporre che alcune tracce di gnosticismo siano individuabili in Pirandello come indice del suo contatto, invece certo, con la teosofia, la quale si nutrì ampiamente della concettualizzazione gnostica, in specie nelle prime operazioni intellettuali blavatskyane e in quelle più tarde di Rudolf Steiner.

[5] La questione è stata affrontata in Giacomo Cucugliato, *All'uscita. Trame teosofiche*, cit.

[6] Cfr. Rudolf Von Otto, *Il sacro*, Morcelliana, Brescia, 2011 [1917].

[7] La distinzione è quella che interviene tra un istinto religioso, naturale, e la sua secolarizzazione e formalizzazione.

nel loro statuto di cose appartenenti al mondo fenomenico. Nulla, pertanto, che possa essere inquadrato come religioso in senso stresso può competere alla religiosità pirandelliana che, se esiste, sembra invece dover essere, anche teoreticamente, organabile con il principio primo già espresso nell'estetica dall'autore, ovvero che la verità coincide con l'informale.

Risiede primariamente qui la ragione in base alla quale per parlare del primo Pirandello nel suo rapporto con il divino si utilizzerà, volutamente, il termine generico di sacro, onde indicare una spinta spirituale, una libido imprescindibile che non ha nulla a che vedere con l'idea canonica di dio: «mi fa meraviglia», scrive l'autore, «che si chiami Dio quel che in fondo è buio pesto».[8] L'affermazione dell'autore pare far riferimento a una concezione nuovamente simbolica di Dio, per cui la divinità viene presentata come un simbolo societario, verbalizzazione di una tendenza che, per quanto profondamente umana, tende a canonizzarsi in una serie di strutture istituzionali o istituzionalizzate, come tali, non esenti dalla smania nichilista di fine secolo e dalla crisi dei valori identitari in cui, a cavallo tra i due secoli, incorrono i principi veritativi tradizionali.[9] In un articolo noto, edito con il titolo *Rinunzia*, sul numero dell'8 febbraio 1896 de «La Critica», il giovane Pirandello scriveva che

> la scienza e la filosofia moderna implicano una rinunzia suprema di fronte al mistero della vita. Spiegano l'universo come formazione naturale, come evoluzione; lo considerano come una vivente macchina, di cui s'ingegnano di precisar la conoscenza, quasi pezzo per pezzo. Ma non si chiama oggi in fondo natura quel che prima con più poesia si chiamò Dio? Come di definisce oggi infatti scientificamente la natura? Un simbolo di gruppi meccanici, i quali, spostando continua-

[8] Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, cit. p. 187.

[9] Il ruolo di rappresentatività di questo clima che ebbe l'opera pirandelliana è noto ed è stato ampiamente indagato, come pure latamente studiato è stato l'impatto della crisi identitaria e societaria di fine secolo nella formazione dell'immaginario di Pirandello; cfr. a questo proposito, almeno, Giovanna Querci, *Pirandello. L'inconsistenza dell'oggettività*, Laterza, Bari, 1992; Enzo Lauretta, *Pirandello o la crisi*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1994; Raffaele Cavalluzzi, *Pirandello. La soglia del nulla*, Dedalo, Bari, 2003; Maria Teresa Defazio, *Il mito dell'io impossibile. Allucinazioni e identità mancate in Guy De Maupassant, Henry James, Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 2004; Fausto De Michele, *L'io, il personaggio, la maschera e la crisi d'identità*, in *Attualità di Pirandello*, a cura di Paolo Puppa, Metauro, Pesaro, 2008, pp. 161-182. A questo proposito cfr. anche l'apporto della cultura tedesca precedente e contemporanea in Manuela Maiello, *Pirandello e il mondo tedesco*, Universitalia, Roma, 2009. Cfr. anche *Pirandello e l'identità europea. Atti del convegno internazionale di studi pirandelliani, Graz, 18-20 ottobre 2007*, a cura di Michael Rössner, Metauro, Pesaro, 2007 e François Orsini, *Pirandello e l'Europa*, Pellegrini, Cosenza, 2001. Cfr. ora anche Nicola Merola, *Pirandello e l'immaginazione. Con un prologo verghiano*, Ets, Pisa, 2023, pp. 82-91.

> mente le loro relazioni, ascendono a forme più vaste di moto, portando la propria legge in sé. Ma come e per qual virtù? È inconoscibile! Or bene, questo prima si chiamava Dio, simbolo anche lui che portava in sé la propria legge, ma che pure, bene o male, era un'affermazione etica, non una dimostrazione di determinismo fatale.[10]

La semantica del termine Dio all'interno della citazione riportata si precisa appunto nella sua valenza simbolica, come uno «spontaneo» tentativo societario di dare un nome al principio di casualità; essa viene, pertanto, equiparata alla «natura» della scienza e della filosofia moderne: al di là della verbalizzazione propria e delle connotazioni specifiche, Dio è, per Pirandello, un termine deittico, il cui valore originario e più caratteristico risiede nell'espressione di un sentimento comunitario e di una tendenza dell'uomo a ricondurre la realtà a un principio unico che ne sia il nucleo geminante. Questo aspetto del termine e di quanto rappresenta, o meglio simbolizza, non viene mai messo in discussione dall'autore nella sua veridicità; al contrario più volte, all'interno dei saggi, egli accusa l'uomo moderno di avere ridotto l'ampiezza semantica del termine Dio a una sola dimensione, quella meccanicistica appunto, espressa anche con il termine natura: Dio comprende con maggiore esattezza la tendenza universalizzante dell'uomo e non si limita, come fa «natura», a indicare una serie di cause ed effetti fenomenologici; al contrario contiene il perché e il come della manifestazione, risultando di fatto più capace di appagare la viscerale «sete» umana di conoscenza:

> Così noi siamo rimasti nel mistero e senza Dio, viglio dir, senza guida. Abbiamo, negando, distrutto; e quindi dichiarato la nostra impotenza d'affermare, rinunziando a quel problema che è in fondo della più alta importanza per noi. La filosofia moderna ha voluto quasi esprimer la terra dal vuoto che la circonda, popolato di deliziose fantasie e di paure, per considerarla come per se stessa esistente, piccola patria di piccoli enti, i quali dovrebbero intendere a procacciarsi quaggiù la possibile felicità, poggiando non più in cielo, ma in terra i propri ideali, senz'altro dimandare. Ma è possibile che la domanda non sorga, se la terra rimane pur sempre circondata dal cielo? E ora noi, nella nostra cecità, ci lasciamo trascinare a vivere dalla natura stessa, dall'ambiente, dall'innato costume e chi sa da quanti

[10] Luigi Pirandello, *Rinunzia*, cit., p. 127. La semantica di questo passo è molto antica, tant'è che le coordinate della domanda sul perché religioso delle cose da contrapporsi al come della scienza sono da rintracciare già in una nota a margine del giovane Pirandello al volume *La formazione dell'universo studiata nello sviluppo storico e nei risultati sperimentali dell'astronomia moderna* (1887) di Raffaele Schiattarella, oggi conservato nella biblioteca museo di Via Bosio. Cfr. Monica Venturini, *Tra le righe*, cit., p. 66 e Maria Collevecchio, *Luigi Pirandello a Palermo*, cit., p. 63.

> pregiudizi per imitazione altrui o per insindacata abitudine, da forze non riflesse mai su la coscienza e imponderate, 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. La nostra sete rimane tuttavia insaziata, e noi chiederemo sempre: «E poi?».[11]

Inutile ribadire che l'attacco di Pirandello è rivolto alle decostruzioni operate dalle filosofie nichiliste e, forse più ancora, dalle filosofie materialiste (prima tra tutte quella dello Spencer, più volte citata dall'autore): il discorso pirandelliano si inserisce all'interno della più generale e massiva sfiducia nei confronti dei valori tradizionali in cui il relativismo, scientifico e psicologico, stava via via traslando i pilastri concettuali della civiltà occidentale. Tuttavia, quello che si lascia leggere come un violento e capillare scontro con la società moderna («degenerata» dirà altrove Pirandello, come si è visto, citando Nordau),[12] se da una parte è motivato, dall'altra lascia perplessi: i meccanismi di relativizzazione, che Pirandello sembra in questo passo considerare la causa del malessere sociale, sono di fatto gli stessi di cui si avvale per produrre il suo proprio ragionamento relativista. È anzi, di fatto, proprio grazie alla messa in atto dei processi mentali relativizzanti che Pirandello giungerà alla presa di consapevolezza sul valore attivo del concetto di verità. A questa altezza della produzione e della riflessione, l'autore non ha ancora maturato in maniera coerente e in parte sistematica l'organismo del suo discorso sul «vero» e sul «falso» e ha solo iniziato, pertanto, a mettere in accordo la relativizzazione del mondo con la consapevolezza dell'esistenza di una realtà altra che si colloca, essenzialmente, al di là del fenomeno: nel passo citato, tuttavia, è evidente che questa consapevolezza ha già iniziato a farsi strada in lui e che la si possa ritracciare proprio nella «sete» che resta «insaziata», sintomo di una domanda ontologicamente radicata nell'uomo a cui la scienza moderna non riesce a dare risposta. Questa «sete» riconduce il discorso di Pirandello già alla convinzione che esista qualcosa di assolutamente reale e vero nell'essere umano, qualcosa che non è una concettualizzazione, ma una «tendence», appunto, una spinta verso un'altra dimensione metafisica, che è quanto, di lì a poco, si codificherà per sempre forse proprio nel

[11] Luigi Pirandello, *Rinunzia*, cit., p. 129.

[12] Da tenere a mente in questo palinsesto di cose il coefficiente di apporto nella teorizzazione pirandelliana che ebbero anche le teorie lombrosiane e le teorizzazioni psicanalitiche contemporanee; cfr. su tutti Elio Gioanola, *Pirandello. La follia*, Jaka Book, Milano, 1997. Cfr. anche Silvia Acocella, *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 2012.

noto «sentimento della vita». Ora, lo scontro con la scienza moderna, allora, è da leggersi forse come un attacco al fatto che la contemporaneità ha smesso di inseguire l'appagamento di questa sete, ha rinunziato, detto altrimenti, a indagare la dimensione oltresensoria propria all'umano. È inevitabile, dati i presupposti del ragionamento pirandelliano e data la statura che concettualmente egli già attribuiva al fatto artistico, che una delle sfere dell'umano a risentire maggiormente di questa condizione di cose sia la letteratura, la quale, al contrario della scienza moderna, vive tutta in quella dimensione altra che l'uomo ha smesso di voler conoscere.

Ciò non toglie che Pirandello sia consapevole della falsità intrinseca a ogni sistema sociale (religioso, in generale di credenze, umano) e quindi cosciente del valore veritativo prodotto dalle filosofie a lui contemporanee: in un passo molto noto della seconda sezione di *Arte e coscienza d'oggi* (1893), l'autore scrive che

> La filosofia moderna ha mirato a spiegar l'universo come una vivente macchina, e s'è ingegnata di precisar la conoscenza che ne abbiamo. È poi passata a stabilire il posto dell'uomo nella natura, a interpretar la vita e a dedurne gli scopi. La verità certamente non fu mai ladra: la frode a noi venne sempre dal troppo immaginare. Malinconico posto però questo che la scienza ha assegnato all'uomo nella natura, in confronto almeno a quello ch'egli s'immaginava in altri tempi di tenervi. Un poeta umorista potrebbe trovare in ciò motivo a qualche suo canto. Era un giorno la terra l'ombelico d'una sconfinata creazione. Tutto il cielo, il sole, gli astri s'aggiravan continuamente intorno a lei quasi per offrirle uno spettacolo e farle lume dì e notte. Poteva ogni onesto mortale con le mani intrecciate sul ventre godersi beatamente quest'immenso spettacolo e lodarne in cuor suo il Signore Iddio, che aveva creato per lui tante cose belle, e il bue per dargli la carne, e l'uva pel vino, e il cavallo per la groppa, e così via di seguito. La luna a quei tempi scendeva lentamente sul mare agitato, il mare se la sorbiva come un grosso torlo d'uovo, e l'onesto mortale batteva le mani ed esclamava: «Sì, questa scena è fatta bene!». Poi quando finalmente moriva, cielo e inferno si mettevano in moto, angeli e diavoli si disputavano la sua anima, come si legge anche in un poema di Vincenzo Monti; e l'anima se ne saliva in cielo con gli angeli. […] Soffrire? Ma soffrir sulla terra era men che niente! Si chiedeva anzi di soffrire a pro dell'altra vita. Anzi la vita vera era il morire. E c'era stato più innanzi un altro tempo, in cui la terra era stata creduta patria di numi e certi uomini la passeggiavano per lungo e per largo, ritenendosi semidei, o armati o avvolti in ampie toghe.[13]

Tutto è prodotto dell'immaginazione umana, finanche il sistema di conoscenze, la gnoseologia, basati sulla moderna presa di consapevolezza del valore relativo di

[13] Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, cit., pp. 189-190.

ogni cosa sono, in quanto sistemi, il frutto del «troppo immaginare»: la venerazione contemporanea per la scienza naturale, come quella per il dio dei tempi passati, si concretano come la forma particolare (simbolo) acquisita dall'unica cosa realmente vera e perdurante, ovvero l'immaginazione, appunto; tutti i processi di spiegazione, di teoresi, ogni visione generale del mondo e ogni dettaglio che in essa rientri non sono altro che la forma particolare, l'aspetto, preso da un «sentimento del tempo»: la differenza, ancora una volta, degna di essere considerata, tra i sistemi antichi e quelli moderni, risiede nel fatto che i sistemi antichi – indipendentemente dalla loro nucleare ragion d'essere e dal loro *visus* specifico – performavano tutto l'uomo, quindi sia la sua creaturalità che la sua tendenza all'assoluto, in un prodotto dell'immaginazione totalizzante che, in quanto tale, formalizzava completamente il «sentimento della vita» e permetteva l'organizzazione del sé nel mondo e del mondo in sé, senza tralasciare l'importanza fisiologica di quel «triste privilegio» divino, gioviano, che non può essere trascurato come invece fa la scienza contemporanea. È imprescindibile, data la costituzione umana, che il «triste privilegio» venga rappresentato, in qualsiasi forma sia, come tale, ovvero come elemento che distingue la razza e la eleva sopra tutte le altre: solo questa rappresentazione è una rappresentazione societaria «sincera» perché aderente al «vero», indipendentemente dalla forma specifica, storica, che esso acquisisce. Poco dopo sempre nello stesso saggio, Pirandello ritorna, come ritornerà su questa questione, ponendo di nuovo al centro di tutto, in quanto cosa realmente esistente tra le altre inesistenti, proprio il «sentimento della vita»:

> Chi mai, se non fu Dio, aveva creato tutte le cose? – Nessuno, gli risposero – l'universo si spiega come formazione naturale, come evoluzione: «voi non potete intenderlo se non restaurate in voi stesso la corrispondenza fra l'intelletto e il vero». – E che cosa è il vero? – Quel che è! – E che ne sapete voi di quel che è, se non sapete neppure come si formino le vostre idee, in qual maniera dalla decomposizione delle sostanze derivino idee, in qual modo un processo chimico si tramuti in conoscenza delle cose? Nessuna conoscenza, nessuna nozione precisa possiamo aver noi della vita; ma un sentimento soltanto e quindi mutabile e vario. Ma che sentimento! Nella poesia, il sentimento – non nella scienza.[14]

Dio è nuovamente riproposto come l'immagine «poetica» di quel sentimento geminale di ricerca di cause oltremondane insito nell'uomo, quindi come simbolo della consapevolezza radicale umana di essere intrinsecamente anche al di là della materia. L'ultima frase della citazione riportata riassume in maniera esatta questo principio: la scienza non è valevole a istituire coerenza sociale, quindi etica, quindi

[14] Ivi, p. 192.

dirittura societaria, perché, a differenza degli altri sistemi precedenti, cassa da sé stessa il valore metafisico del sentimento, costringendolo in una dimensione, quella della poesia, che essa considera fuori di sé, al contrario delle altre immagini di mondo che la includevano come parte sostanziale e forse primaria del loro essere, quindi anche della loro forma. Inevitabilmente, continua Pirandello, la ricaduta primaria e più spiacevole di questo disfunzionale sistema scientifico è etica e morale: la scienza non può stabilire norme di condotta valide e realmente agenti societariamente perché depriva di validità il nucleo essenziale dell'essere umano e il suo valore trascendentale. Il principio cardine del discorso pirandelliano è che, poiché la scienza non riconosce il sentimento dell'uomo nel suo aspetto metafisico, non può fondare un organismo civile in cui trovi spazio coerente una caratteristica umana che, intrinsecamente, non ha nulla di scientifico, una caratteristica umana che Pirandello fa derivare esclusivamente dalla realtà non materica dell'uomo, ma spirituale, l'etica, appunto: se alle domande, essenzialmente umane, «a quale scopo vivo io?» o «che si aspetta qui nel dubbio della sorte?» si risponde, come fa la scienza contemporanea, «la vita non ha scopo; la vita ha cause che la determinano, giacché anche noi, come tutto il creato visibile, siamo soggetti alla legge universale di causalità» in base alla quale «la vita è il risultato necessario della funzione di forze meccaniche», la conclusione è che viene creato un sistema che delegittima, non formalizza, non attualizza, l'unica cosa che è veramente propria solo dell'uomo – come si è detto – ossia la sua schilleriana «tendence» all'infinito. L'etica che ne deriva è un'etica a gambe mozze: «quali azioni saranno reputate buone e quali cattive, giuste o ingiuste? Qui è il vero nodo; qui è la parte più essenziale del problema. I credenti in Dio lo sapevano e traevano le norme dalla teologia e dall'etica cristiana».[15] Non Dio, pertanto, ma l'uomo è escluso dal vivere sociale moderno.[16] Le conseguenze di questa situazione sembrano per Pirandello essenzialmente tre: da una parte «i vecchi», dopo una vita dedita alla ricerca scientifica, «tornano a Dio», oppure «vedendo che le loro ricerche e le loro indagini non approdano a nulla; da credenti, che erano, si son ridotti a non veder altro che un volgar fenomenismo». Mentre «i giovani», scrive l'autore, «dan di sé uno spettacolo ancor più triste»:

[15] Ivi, p. 193.

[16] Lungi dall'essere inquadrabile solo nelle coordinate qui esposte, la riflessione pirandelliana sul rapporto tra etica e arte si abbozza già in un articolo apparso il 9 novembre 1884 su la «Repubblica Letteraria» con il titolo *Masuzo*, dedicato a Eliodoro Lombardi, che prende a oggetto il *Novellino* (da poco ritornato all'attenzione del pubblico, grazie alla pubblicazione nel 1874 a Napoli de *Il Novellino di Masuccio Salernitano restituito alla sua antica lezione da Luigi Settembrini*). Cfr. Maria Collevecchio, *Luigi Pirandello a Palermo*, cit., pp. 76-79 per un inquadramento dell'articolo e 234-237 per la riproposizione integrale dello stesso.

> Nati in un momento febbrile, quando i padri più che all'amore intendevano a far la guerra per le ricostruzioni civili […] tra l'urto di opposte correnti politiche e filosofiche; educati senza un criterio direttivo e in difetto di un'ingenita forza vitale, costretti troppo presto a procacciarsene una artificiale distruttiva però dell'organismo; fisicamente son tutti o per la massima parte affetti di neurastenia, moralmente inani. 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? L'insistenza d'un consiglio vince per un momento la voce d'ogni altro; e noi ci abbandoniamo a un tratto a lui con la morbosa impulsività di chi vuol trovare uno scampo e non sa dove. Ostentiamo intanto quasi tutti disprezzo per ogni opinione tradizionale, come per mascherare il sordo incoraggiamento che è in fondo a noi tutti, e il presentimento d'oscuri timori. Simuliamo con certa boria discreta indifferenza per tutto ciò che non sappiamo, e che pure in fondo vorremmo sapere, e ci sentiamo come smarriti, anzi perduti in un cieco, immenso labirinto, circondato tutt'intorno da un mistero impenetrabile. Di vie, ce ne son tante: quale sarà la vera? […] Crollate le vecchie norme, non ancora sorte o bene stabilite le nuove; è naturale che il concetto della relatività d'ogni cosa si sia talmente allargato in noi, da farci quasi del tutto perdere l'estimativa. Il campo è libero ad ogni supposizione. L'intelletto ha acquistato una straordinaria mobilità. Nessuno più riesce a stabilirsi un punto di vista fermo e incrollabile. I termini astratti han perduto il loro valore, mancando la comune intesa, che li rende comprensibili. Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata. Slegata senza alcun principio di dottrina e di fede, i nostri pensieri turbinano entro i fati attuosi, che stan come nembi sopra una rovina. Da ciò, a parer mio, deriva per la massima parte il nostro malessere intellettuale. Aspettiamo, e invano, purtroppo! Che sorga finalmente qualcuno ad annunziarci il *verbo nuovo*. E intanto ci volgiamo ora a questo, ora a quel banditore, che berciando con enfasi molta, promette mari e monti, e nulla ottiene naturalmente.[17]

La dizione pirandelliana è chiaramente quella di Max Nordau, che, ancora una volta, sconfina fin da subito e sensibilmente nelle solite pratiche discorsive dell'autore. Partendo dal lessico psichiatrico di *Dégénération*, Pirandello quasi devia verso la scrittura sociale di Turgenev nella seconda parte del passo, per tornare poi a una semantica più propria a lui stesso attraverso il rimando all'«immenso labirinto» e al «mistero impenetrabile» che quasi ricordano alcuni stralci della sua

[17] Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, cit., pp. 195-196.

versificazione.[18] La «confusione» in cui la mente dei giovani naufraga è infatti animata da un desiderio di verità spronato in ogni direzione da un insano e disperato tentativo di raggiungere la «vi*a*» «vera» nella quale stabilire una prassi di vita e di concetti: questa stabilità mancata è dovuta all'assenza di un processo societario di simbolizzazione, in base al quale le «parole» che dovrebbero essere «simbolo delle cose in noi» non si uniformano in un organismo concettuale comune e condiviso. Il problema, pertanto, dal punto di vista pirandelliano è gnoseologico, il caos è dovuto a un problema di linguaggio per cui le parole (com'è il caso dell'aggettivo «vero» della citazione precedente) non hanno più un unico significato: esse sono rimaste «forme vuote» che, per essere risemantizzate, han bisogno di un nuovo «sentimento» che le ridesti, che le renda, appunto, simboli trasparenti. Si tratta della tesi, già indagata, che l'autore sosteneva ne *La menzogna del sentimento nell'arte*, e in base alla quale la parola acquista valore semantico quando una società riprende l'involucro ereditato dalle generazioni o società precedenti e lo riattualizza fornendogli una nuova significazione, carica delle implicazioni emotive che la comunità le attribuisce e organata nel sistema di credenze generali che permette di riempirla del suo valore relativo. Perché questo avvenga, quindi perché si attivi un comune processo simbolizzante è necessario un «principio di dottrina e di fede» ovvero quel «*verbo nuovo*» che sostanziando le cose dia una spinta ermeneutica incanalante. Il corsivo utilizzato da Pirandello pare in questo senso ampiamente significativo perché rimanda alla dizione latina dell'espressione utilizzata e, quindi, alla radicale caratura religiosa che essa possiede: ricca di rimandi biblici l'espressione non sembra fare, evidentemente, riferimento a questa o quella dottrina ecclesiale, ma al *Verbum*, al *Logos*, a quel principio spirituale e oltre-semantico che si è ripetutamente detto essere il solo in grado di subire un

[18] Cfr. a questo proposito, Vincenzo Cupri, *L'altra faccia della luna. Assoluto e mistero nell'opera di Luigi Pirandello*, Rubbettino, Roma, 1997, pp. 9-62 dove, con una analisi a più riprese sulla novellistica e la poesia, l'autore rintraccia «fin dalle origini» in Pirandello quel «sentimento di un mistero che sovrasta l'universo sensibile e che non può essere raggiunto» in cui si concreta «il modo peculiare in cui si affaccia a Pirandello il senso religioso». Cfr. anche Riccardo Scrivano, *Pirandello tra irrealtà della storia e concretezza del mistero*, in Id., *La vocazione contesa. Note su Pirandello e il teatro*, Bulzoni, Roma, 1995, pp. 183-220. Sulla poetica pirandelliana cfr. Selene Gagliardi, *Pirandello poeta. Il verso come "serio comento a questa fantocciata della vita"*, Augh edizioni, Viterbo, 2016. Cfr. anche Vittoriano Esposito, *Pirandello, poeta lirico. Monografia su tutte le opere in versi*, Magalini, Brescia, 1968; *Pirandello poeta*. *Atti del Convegno internazionale del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani*, a cura di Paola D. Giovanelli, Vallecchi, Firenze, 1981; Enrico Elli, *Una scheda per Pirandello poeta: le «Elegie della città»*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di Mario Barenghi, Giuseppe Langella, Gianni Turchetta, III, Ets, Pisa, 2012, pp. 189-199; Valentina Gallo, *La «lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato»: Pirandello traduttore delle Römische Elegien*, in *Tra Weltliteratur e parole bugiarde*, a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli, University Press, Padova, 2021, pp. 225-243.

processo di incarnazione sostanziante e significante di cui i singoli *verba* siano poi una manifestazione; Pirandello sta nuovamente forse parlando, anche qui, del «sentimento della vita». Egli, infatti, riprendendo il passo evangelico sui falsi profeti, sta discutendo dell'arrivo di un messia, un «*annunziatore*» in grado di restituire legittimità e valore alla forma singolare delle parole, istituire un principio concorde di verità, ossia un principio in base al quale le cose dette siano uniformemente comprese come eventi linguistici trasparenti e simboli. Si chiude il cerchio sul discorso portato avanti finora, perché quello che Pirandello si auspica è che sorga un genio capace di rivitalizzare la forma, un «mago», secondo il lessico dei *Dialoghi*, che possa rendere tangibile il «mistero», attraverso parole-traccia su cui esso diventi perseguibile e appagabile la «sete» di verità e di conoscenza più volte ritornante in questi passi. Quanto si diceva sull'arte vera, latrice di un principio istitutore di coincidenza tra microcosmo e macrocosmo, sembra espresso qui a chiare lettere: il sogno pirandelliano è quello di un artista folle che sia in grado di ricreare un sistema etico e societario univoco in cui, come nei rimpianti sistemi antichi, il mito sia una «forme» comunitaria «vivante».

Il fatto che il discorso pirandelliano sia da ricondurre all'arte e alla pratica artistica è espresso nel modo pare più evidente all'interno del saggio; egli, infatti, chiude il discorso appena citato affermando: «da ciò il sorgere improvviso delle più bizzarre baracche in questa internazionale fiera della follia; castelli di sabbia, cui il menomo soffio atterra; glorie improvvisate, che durano un giorno come i giornali; mode, scuole, combriccole, sorte travolte e scomparse in un momento. Ieri il realismo e il naturalismo, oggi il simbolismo e il misticismo, domani chi sa che cosa». Il verbo di cui parla Pirandello, quindi, è un verbo espresso artisticamente, se i falsi profeti di cui si diceva sono quegli «ismi contemporanei» in cui la vera arte non può mai essere incasellata; il discorso del saggio, infatti, si conclude delineando a chiare lettere l'artisticità della profezia pirandelliana:

> A me la coscienza moderna dà l'immagine di un sogno angoscioso attraversato da rapide larve or tristi or minacciose, d'una battaglia notturna, d'una mischia disperata, in cui s'agitino per un momento e subito scompaiano, per riapparire delle altre, mille bandiere, in cui le parti avversarie si sian confuse e mischiate, e ognuno lotti per sé, per la sua difesa, contro all'amico e contro al nemico. È in lei un continuo cozzo di voci discordi, un'agitazione continua. Mi par che tutto in lei tremi e tentenni. Alla calma fiduciosa di certa gente serena non credo. Che avverrà domani? E sorgerà forse anche adesso il genio che stendendo l'anima alla tempesta che appressa, al mare che dilagherà rompendo ogni argine e ingoiando le rovine, creerà il libro unico, secolare, come in altri tempi è avvenuto.[19]

[19] Luigi Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, cit., pp. 202-203.

Quasi memore di un, ancora una volta titanico, dettato archetipico, Pirandello propone l'artista come un ordinatore del caos che mette le mani all'interno di un brodo primordiale orrorifico dal quale è capace di trarre l'ordine di una nuova creazione. Riecheggiano le parole che si è avuto modo di ascoltare nelle lettere e nella novella *I due giganti*, parole con le quali l'artista è quasi paragonato a un demiurgo: come il genio, romantico, egli appare come colui che si lascia vessare dal caos, estendendo la sua anima al punto da contenerlo e farlo nascere in una forma nuova, «unic*a*», è colui che sa ri-partorire il mondo. Questa opera insieme macrocosmica e microcosmica di generazione sembra la stessa che in sottotraccia si è vista concettualmente agire in più luoghi, finora, della produzione saggistica e novellistica di Pirandello, ma qui per la prima volta in termini espliciti l'artista geniale ha un aspetto messianico e il *Logos* che egli è in grado di pronunciare diventa trasparentemente la voce plasmante dai profondi echi religiosi. L'artista è per Pirandello il fondatore dei miti, nel senso più greco del termine, il legislatore o creatore dell'*ethos*: il problema centrale, infatti, di *Arte e coscienza d'oggi*, è questo della legge e della sua assenza attuale, della legge intesa come escrescenza naturale di una ricostruzione del «principio» della «fede» e della «dottrina», come conseguenza meccanica, quasi, ovvia, necessaria della fondazione di una verità assoluta che sia il simbolo espresso dei «tempi». L'arte per Pirandello, quindi, è, in ultima analisi, la creazione della verità, ma non solo di una verità soggettiva, ma di una verità che proprio in quanto soggettiva e potente può e deve diventare mito comunitario. Per quanto Pirandello sia e resti uno scrittore «impolitico»,[20] la sua arte sembra essenzialmente un fatto etico e, in quanto etico, sociale.[21] Ora, per appurare il valore sociale dell'arte pirandelliana, bisogna certo rimontare al principio in base al quale, in un mondo ontologicamente finzionale, ciò che è vero è anche etico, perché vero per Pirandello significa prodotto in accordo con le leggi dell'armonia e sviluppato sulla coincidenza di soggettivo e oggettivo, microcosmico e macrocosmico, ottenuta attraverso la morte simbolica. Se, infatti, il soggetto che produce verità non può che farlo in consonanza con le leggi manifestative «*uniche*», il prodotto d'arte vera è etico strutturalmente, perché è traccia di una o più

[20] La definizione è quella di Elio Providenti, *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo*, Salerno, Roma, 2000. Proprio perché impolitico, nella prospettiva pirandelliana, il fatto artistico è un fatto sociale, non ricadendo nei vizi di forma della politica e quindi della finzione, ma facendo evidente il nucleo veritativo insito al fondo delle cose e dell'uomo. Per quanto complessa la questione del rapporto di Pirandello con la realtà politica contemporanea e per quanto trattasi di questioni perlopiù estranee al *range* di date qui scelto per l'analisi, cfr. anche Carlo Ghisalberti, *Un impolitico di fronte alla società*, in *Attualità di Pirandello*, cit., pp. 57-68; Pietro Milone, *Pirandello accademico d'Italia e il «volontario esilio». Fascismo, vinti, giganti*, Metauro, Pesaro, 2017 e Ada Fichera, *Luigi Pirandello. Una biografia politica*, Polistampa, Firenze, 2017.

[21] Per una panoramica sul concetto di moralità in Pirandello, cfr. Daria Farafonova, *Pirandello e i moralisti classici. Erasmo, Montaigne, Pascal*, Leo S. Olschki, Firenze, 2017.

leggi universali. Come si è detto l'arte è una rivelazione, in quanto testimonianza del primo potere creazionistico umano e della possibilità di ridurre l'entropia del formale al principio ordinatore della «volontà». Il valore etico di questo processo consiste già nel suo aspetto testimoniale di una verità assoluta, ma non è solo questo il punto: l'arte per Pirandello, infatti, non è «icona»,[22] essa insegna e trasmette un «criterio direttivo», dimostra che cosa significa produrre verità e come farlo, essa è, detto altrimenti, il segno tangibile di una prassi sacralizzante.

Si è detto ripetutamente che il momento centrale attraverso cui l'essere umano deve passare per diventare consapevole di sé e creatore volontario delle sue «forme» e «finzioni» è il momento della morte simbolica e che in esso consiste la discriminante tra un essere umano cosciente solo della sua dimensione fisica e uno, invece, cosciente della sua natura gioviana e prometeica. L'autore umorista, che è l'esempio esatto di questo essere umano riuscito, si pone, nei confronti della società, come il custode di una conoscenza che lo ha condotto a uno stato dell'essere ulteriore rispetto a quello condiviso; la società stessa, in quanto dato storico di realtà, è il caos primordiale sul quale egli agisce per operare una redenzione massiva delle cose, dei fatti, delle *persone* e riportarli al loro stadio originario di autenticità trasparente. Se l'umorista ha, come si è detto, questo statuto ibrido di io superiore al sociale, ma allo stesso tempo agente sul sociale e se la letteratura umoristica «vera» è un fatto e un atto societario, uno strumento attraverso cui l'autore compie la sua opera di idealizzazione macro e microcosmica, allora l'io autoriale è contemporaneamente prodotto riuscito e fautore della *Kultur* di matrice romantica.

Egli, infatti, non è soltanto colui che indirizza e crea il *cosmos*, ma anche chi avendo subito il *caos* sociale e storico sulla propria pelle lo purifica e lo rende arte: egli è prodotto e producente l'ordine sociale che soggettivamente rappresenta. Pirandello è perfettamente consapevole che ogni arte, compresa la sua, è la risultante di una serie di stimoli storici, culturali, familiari, allo stesso modo in cui è convinto sostenitore del valore e dello statuto soggettivi di ogni creazione: per l'autore l'io autoriale è un ponte, un ibrido, un'«anima irrequieta» che, proprio perché sente il malessere quasi demonico dei tempi in cui vive, può agire su di esso spogliandolo dell'irreale, riconducendolo a uno *status* essenziale, per creare l'opera unica che non è *mimesis* del reale, ma ne è comunque la «libera» rifondazione.

Non bisogna quindi, forse, smarrire questa caratura societaria dell'io autoriale di Pirandello, né della morte simbolica che lo genera, se si vuole inquadrare nei

[22] Qui «icona» è da intendersi secondo la sua definizione greca e la struttura di pensiero tradizionale, bizantino e ortodosso, che vi sta dietro: «icona» è il momento di rivelazione attivato dal rapporto di sguardo tra l'oggetto della rappresentazione e il suo interlocutore; per gli ortodossi – e ci si rifà esattamente a questa idea – l'immagine estetica non è una rappresentazione della divinità, ma la divinità stessa, o meglio una parte di essa, esistendo una perfetta coincidenza sottesa tra la cosa e la sua visibilità; cfr. Viktor V. Bychon, *L'estetica bizantina*, Galatina, Lecce, 1983.

giusti parametri il fatto letterario che esso produce. Questa espansione societaria, comunitaria, pertiene all'autore e alla sua creatura, programmaticamente. Quando Pirandello descrive il malessere dei tempi, infatti, non si esclude mai dal novero di coloro che ne sono afflitti, al contrario si ha spesse volte quasi l'impressione – fin dal dettato epistolare giovanile – che egli ritenga di soffrire più acutamente degli altri di questo male del secolo. In un passo significativo di *La menzogna del sentimento nell'arte* (1890) egli afferma chiaramente quanto appena detto: «mi trovavo in una di quelle condizioni di spirito non singolari oggidì e pienissime di miseria, in cui un freddo e calmo disamor d'ogni cosa pigramente c'invade; e il senso del buono e del bello è come inaridito, e tutto ci par vuoto, insulso, e senza scopo».[23]

È questo uno di quei famosi «segni dei tempi» di cui parlava Gaetano Negri sulla scorta sempre del Nordau ed è quello che si potrebbe definire, con lessico pirandelliano, il «sentimento» della società contemporanea, quell'unico che, se si vuole fare «opera d'arte autentica», deve essere incarnato dall'artista. Sempre sulla scorta della *dictio* romantica e di una rimodulazione del concetto di *Kultur*, Pirandello sostiene che

> l'astrazione di un'idea comune da un comune sentimento è opera dell'intelligenza: è opera di sintesi, che ha però valore temporaneo e non mai assoluto per tutti. L'idea può assorgere a valor generale, finché l'accordo dei sentimenti, da cui l'intelligenza l'ha tratta, è stabile e completo. Se infatti l'accordo viene a mancare, l'astrazione perde il suo valore e non può più vivere. Vive tuttavia la parola che ne è il simbolo, ma il suo valore si modifica a seconda del vario determinarsi dell'accordo dei sentimenti. Per questo processo, l'idea chiusa in un termine astratto, come il bello, il buono, l'onesto, ecc., generata prima dal sentimento, genera a sua volta, man mano quel ch'io chiamo il sentimento dell'idea. Mi spiego. La parola, che prima era segno di un'entità reale, divenuta simbolo di un'astrazione, vive come idea comune, di cui ognuno può avere più o meno un particolar sentimento. Ben per questo l'originalità non consiste nell'idea che è comune, bensì nel sentimento concreto e particolare che noi abbiamo di questa idea: sentimento che può anche trasformar l'idea, farle acquistare un nuovo valore e impregnarla tanto di sé da farle partorire una nuova idea, che diverrà comune, se il sentimento nostro generatore avrà virtù di destare un accordo di sentimenti, una comune intesa.[24]

Compito dell'arte è proprio questo di creare «un accordo di sentimenti, una comune intesa», lavorando sul materiale informe nel quale le è dato di operare; questo materiale, che è materiale sociale, attraverso l'arte, solidificato in una forma

[23] Luigi Pirandello, *La menzogna del sentimento nell'arte*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 66.
[24] Luigi Pirandello, *«Il vecchio». Romanzo di Ugo Ojetti*, cit., p. 267.

viva, riacquista vita a sua volta e, da idea che era, produce un sentimento societario; allo stesso tempo la materia culturale, nei suoi aspetti verbali, concettuali, dottrinali, e via dicendo, non è estranea a chi la plasma con tecnica autoriale, ma interna ed esterna insieme perché «l'arte non è un assoluto che possa bastare a se stesso»,

> non è qualcosa che stia fuori della vita, campata in aria, o meglio, in una sua aria particolare, in un suo clima ideale. Ogni vera opera d'arte racchiude in sé la concezione particolare che l'artista ha della vita, espressa in un modo proprio e particolare; ma questa concezione dipende dal temperamento naturale dell'artista, dalla speciale educazione, dal sentimento che varia secondo i tempi, i casi e la fortuna, dall'ambiente in cui l'artista vive o ha vissuto, dagli elementi ch'egli ha tratto da esso, la cui scelta non è già ad arbitrio di lui, ma secondo la sua naturale disposizione a cogliere e ad assimilare gli uni anziché gli altri.[25]

È per questo che l'arte è un fatto sociale in due termini, sia perché si colloca e agisce all'interno di una società e da essa deriva, sia perché è il prodotto del riflesso che il fatto sociale imprime sull'io dell'artista.

La figura dell'artista si lascia forse coerentemente leggere come quella di un perfezionatore, il luogo metafisico all'interno del quale una *Kultur* si realizza nei suoi aspetti essenziali e più veritativi, nonché come il momento umano particolare, l'evento antropico, in cui un hegeliano e impersonale spirito del tempo si personalizza e diventa conscio di sé: è per questo che verosimilmente si può affermare che per Pirandello il prodotto artistico riuscito è il fenomeno in cui l'*ethos* e l'*ethnos* si realizzano per quello che sono. È quindi in questo senso che va forse letta l'aspirazione pirandelliana alla creazione del «libro unico», ovvero di quell'opera che è contemporaneamente scoperta e invenzione della verità, opera in grado di sussumere l'epoca e il popolo e di imprimere loro la direzione soggettiva del genio. È evidente che anche in questo senso il pensiero e il linguaggio pirandelliani si muovano sui binari tracciati genericamente dal romanticismo: la figura stessa dell'autore geniale riporta il discorso di Pirandello su parametri propri alle estetiche ottocentesche e ben lontani, ancora, dai presupposti novecenteschi dell'assenza dell'autore, che pure egli contribuisce a stabilire. Sotto questo aspetto, come sotto molti altri, il dettato pirandelliano prepara il terreno al modernismo, ma lo attua più nella prassi scrittoria di quanto non lo imposti nella riflessione estetica: è all'interno della concezione del genio, come evento centrale dell'accadere artistico, che Pirandello pare sviluppare il principio cardine della sua modernità, ovvero l'autonomia del personaggio, quindi è all'interno e per approfondimento di un concetto romantico che egli permette la geminazione novecentesca.

[25] Luigi Pirandello, *Per un libro di novelle*, in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 571-572.

Pirandello sembra leggere ancora l'arte come il momento epifanico in cui l'io geniale dell'autore sussume, sintetizza e idealizza il «sentimento» epocale e se questo sentimento poi, anche nella prassi scrittoria, si mostra scomposto, rotto, disordinato non è perché concretamente e fattivamente lo sia, ma perché, come Pirandello più volte ripete, «mai più disgregata fu la coscienza nostra». Nell'opera d'arte, pertanto, la storia, come ogni fatto della mondanità, del mondo sensorio, è cardinale, innerva e sostanzia tutta la narrazione; ma, allo stesso tempo, questa narrazione non è storia, perché, concentrata e idealizzata artisticamente, ha acquisito valori assoluti, che, in quanto assoluti, hanno nel fatto singolo e particolare soltanto una loro minuta, parziale, invero, manifestazione. Sulla base di queste coordinate, su cui si avrà modo di ritornare successivamente in maniera più distesa, si imposta forse la possibilità ermeneutica di leggere la sovrapposizione tra biografia, narrativa ed estetica, come il prodotto, spontaneo, di una coazione a ripetere dei fondamenti antropologici del mito, più che dell'accadere evenemenziale della storia.

Al centro di tutta la distensione estetica di Pirandello si poneva il momento significativo della morte simbolica, la quale, si è detto, è anche il fenomeno imprescindibile e il fondamento di qualsiasi reale e vera produzione artistica, ma non solo: la morte simbolica era anche l'evento significativo attraverso il quale l'autore, uscendo dalla storia, diventava in grado di modularla come materia plastica; diventava, detto altrimenti, almeno potenzialmente, quella punta di diamante attraverso cui l'*ethnos* e l'*ethos* possono rilucere e irradiarsi artisticamente nella loro più pura essenza.[26]

[26] Oltre che l'influenza di Herder, Pirandello avrebbe potuto qui subire quella di Bachofen, o, comunque, aver ereditato dalla generale temperie del romanticismo di Heidelberg l'attenzione al rapporto tra storia e mito, nonché tra storia e letteratura. Si azzarda in nota l'ipotesi di un possibile prestito concettuale da Müller, Hamann e Schleiermacher, i cui dettati spesso consuonano stranamente con quello estetico di Pirandello e ci si riserva la possibilità di ritornarci in seguito in altra sede. Resta tuttavia da sottolineare che, specialmente a partire dalla poesia sepolcrale del XVIII secolo, italiana ed europea, la riflessione sulla morte – anche come fatto rituale – assume una centralità e una importanza di fatto vitali: prova ne siano, nell'ambito della nostra tradizione, le dizioni poetiche e saggistiche, di Foscolo, Leopardi, Pascoli e D'Annunzio, per citare soltanto esempi in cui la dimensione del funebre acquista (o tende ad acquisire) connotazioni macrocosmiche profondamente colluse con il concetto, esplicitato o non esplicitato, del *regressus ad uterum* e del ritorno alla madre. Non è estraneo a questo genere di riflessione sulla morte il risvolto etico che essa sembra avere anche per Pirandello. Su questi temi cfr. Mario Tropea, *Giovanni Pascoli*, cit., pp. 35-56. Per un inquadramento più generale sulla persistenza del tema e sull'aspetto specifico che acquista tra Ottocento e Novecento, cfr. Michel Vovelle, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Gallimard, Paris, 2000, pp. 673-761. L'ossessione pascoliana per la morte potrebbe avere assunto per Pirandello i termini di un modello da rielaborare in senso proprio, specialmente per la radicale connotazione luttuosa che l'evento funebre acquista in Pascoli: per entrambi gli autori esso si pone al centro di una esperienza esistenziale, biograficamente tracciabile, ma egualmente per entrambi e con il passare del tempo, esso pare acquisire la fisionomia di ponte tra questo e l'altro

Era, inoltre, la morte simbolica a permettere che quanto appena detto avvenisse attraverso la presa di posizione e l'imposizione di personaggi divenuti coscienti di sé e quindi autonomi. La morte simbolica e la visione dell'«oltre» sembrano quindi i momenti nodali in cui i piani di realtà nelle loro rigide divisioni si spezzano e fisico e metafisico, sociale e individuale, reale e vero, si incrociano; è, pertanto, dall'esaminare la morte simbolica che è necessario forse partire per attribuire senso a questa sovrapposizione, con attenzione particolare proprio al suo valore etnologico. Per farlo ci si servirà di un concetto elaborato da Arnold Van Gennep nel suo famoso *Les rites de passage* e poi ampiamente ripreso e sviluppato da Mircea Eliade, quello di iniziazione e morte e rinascita mistica.

Si è già avuto modo di discorrere sull'azione che questi concetti hanno avuto nella composizione di alcune novelle pirandelliane e si è avuto modo di suggerire che essi non derivano forse a Pirandello dalla conoscenza della letteratura, invero aurorale, antropologica a lui contemporanea;[27] Pirandello sembra trarre questi concetti in maniera indiretta proprio dallo studio e dalla conoscenza dei testi teosofici e dalla lettura, non è facile dire quanto approfondita, di alcune produzioni accademiche circolanti nell'ambiente di Bonn e in quello romano durante le sue prime permanenze. Il concetto di iniziazione, infatti, fu proprio alla riflessione teosofica di riflesso, perché essa lo riprese e sviluppò a partire dalle ri-elaborazioni esoteriche dei miti antichi, in particolare cristiani, caldaici, mitraici e più genericamente egizi e orientali: l'attenzione fu volta dai teosofi particolarmente alla struttura dei miti solari, i quali prevedevano che l'eroe morisse, cristicamente, prima di rinascere a vita nuova e immortale. L'impalcatura teosofica non è, invero, l'unica che si avvalse di questo modello, e probabilmente non la prima: l'interesse risvegliatosi negli ambienti accademici d'Europa per i miti e i riti antichi aveva prodotto una riscoperta di modelli iniziatici presso le associazioni misteriche eleusine e in quelle mitraiche: è impossibile attualmente dimostrare la lettura diretta di queste opere da parte di Pirandello, ma sembra indubbio che il modello della storia iniziatica gli sia stato presente e che esso agisca nella strutturazione delle trame di alcune novelle.

Prima di procedere all'analisi di alcune di esse, è d'uopo chiarire che quello che si ha intenzione di fare non è tanto o solo provare a rintracciare alcune fonti significative che accertino la presenza e l'azione della narrazione iniziatica in Pirandello, quanto evidenziarne l'influsso concreto, nella prassi scrittoria, di delineamento della trama ed è per questo motivo che, prima di ogni altra cosa, è bene forse tenere presente che cosa l'iniziazione sia teoricamente e idealmente,

mondo, nonché caricarsi di un profondo valore etico e ritualistico: cfr. Marinella Cantelmo, *Pascoli. Lo sguardo di Thanatos*, Longo, Ravenna, 2006, pp. 73-133.

[27] Cfr. Giacomo Cucugliato, *Tracce di simbologia esoterica*, cit.

come categoria ermeneutica e indipendentemente da ogni applicabilità critica o storico-critica. In un testo incentrato sul tema della iniziazione *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, pubblicato da Gallimard a Parigi nel 1959, Mircea Eliade definiva l'iniziazione come «un ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier» e continuava dicendo che «philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une modification ontologique du régime existentiel. A la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une toute autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un *autre*».[28] Evidentemente il concetto di iniziazione elaborato da Eliade si inserisce nello studio più ampio di riti e miti dei popoli premoderni, com'egli li definisce, quindi nello studio di un sistema di tradizioni, perlopiù orali, basate su una codificata visione di mondo: all'interno di questa visione si colloca anche l'iniziazione premoderna, il che rende evidentemente impossibile applicare il concetto all'ermeneutica di un fatto sociale letterario moderno; tuttavia, l'idea di una «modification radicale» e «ontologique» seguita all'evento iniziatico, il fatto che l'iniziato, «devenu un autre», goda di «toute autre existence» avvicinano l'evento iniziatico eliadiano alla visione dell'«oltre» inquadrata per Pirandello. Così come quest'ultima, infatti, esso provoca un cambiamento dello statuto esistenziale e ontologico che coincide, indirettamente, con un fatto sociale: l'iniziazione eliadiana è prodotta attraverso una serie di riti e la trasmissione orale di insegnamenti e trova in questo il suo radicamento etnico; quella pirandelliana, al contrario, ha la sua radice sociale nell'essere l'evento culminante di un senso di collasso socialmente e universalmente avvertito, la «fin de race» di cui Pirandello scrive; ma, allo stesso tempo, così come l'iniziazione eliadiana produce la riuscita sociale dell'individuo, in maniera forse sovrapponibile la visione pirandelliana dell'«oltre» crea l'uomo in grado di sussumere il racconto sociale. Scopo, infatti, della iniziazione descritta da Eliade è il reinserimento in altra veste dell'iniziando in un gruppo societario: «là où ils existent, les rites de passage sont obligatoires pour tous les jeunes de la tribu. Pour avoir le droit d'être admis pami les adultes, l'adolescent doit affronter une série d'éprouves initiatiques», egli scrive «c'est grâce à ces rites, et aux révélations qu'ils comportent, qu'il sera reconnu comme un membre responsable de la société. L'initiation introduit le novice à la fois dans la communauté humaine et dans le monde des valeurs spirituelles».[29] Il passo specifico appena citato parla dei riti di passaggio dall'età puberale a quella adulta e concerne quindi una tipologia particolare di riti di passaggio il cui valore è generale, nel senso che da essi ne risultano un uomo o una donna atti a far parte di tutta la comunità; molti riti di

[28] Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Gallimard, Paris, 1959, p. 10.

[29] *Ibidem*.

passaggio riguardano, invece, l'ingresso specifico all'interno di un sotto gruppo societario, di una comunità ridotta all'interno della società, che può essere quella dei guerrieri, dei sacerdoti, e via discorrendo: il punto significativo è che questo reinserimento descritto da Eliade e susseguente il rito di passaggio è una costante della struttura del rito, indipendentemente dal suo scopo specifico. La visione dell'«oltre» in Pirandello provoca un effetto opposto, nel senso che produce nell'io la consapevolezza della falsità intrinseca a ogni valore comunitario condiviso: tuttavia, a ben guardare, il sistema discorsivo appare forse sovrapponibile.

Se nelle società premoderne eliadiane la «visione di mondo» comportava e si basava su una decodificazione univoca della realtà, imperniata su una idea di verità la cui conformazione era societariamente condivisa, nel contesto comunitario percepito e descritto da Pirandello, il *quid* esteso, il credo comune all'epoca e alla società al collasso, o meglio ancora, il «sentimento» onnipresente, è quello della relatività concettuale e della dispersione etica e mentale che ne deriva. Se da una parte è certamente vero che la visione «*ulteriore*» conduce l'uomo moderno al di là di ogni ontologia della forma, al di là della possibilità esistenziale ed essenziale stessa della verità unica, dall'altra, tuttavia, è pur vero che egli, «forestiero della vita», diventa il rappresentante eletto della sola realtà emotivamente condivisa dalla modernità. Anche per Pirandello, quindi, la visione dell'«oltre» produce un reinserimento societario, che certo non può essere paragonato a quello prodotto dalle iniziazioni antiche, ma che *mutatis mutandis* consiste comunque nel rendere l'iniziato colui che, avendo esperito sulla propria pelle l'*ethnos*, è in grado di incarnarlo e simbolizzarlo. Per i popoli antichi un ingresso in senso ordinario nel sistema societario era garantito dal fatto che il «sentimento» si formalizzava in una serie di veritative impalcature teoriche, mentre il «sentimento» moderno è informalizzabile per definizione, anzi ha il suo *quid* nell'essere repellente alla forma: «toute société primitive possède un ensemble cohérent de traditions mystiques, une « conception du monde », et c'est cette conception qui est graduellement révélée au novice au cours de son initiation», scrive Eliade, e in questo contesto d'analisi bisogna tener presente che il proprio della «conception» moderna «du monde» è il fatto di non poter sussistere. Nonostante questa lampante differenza d'esito, entrambi gli eventi, quello eliadiano e quello pirandelliano, hanno in comune un tratto che, se è congruo nei sistemi premoderni, rende, invece, quasi reazionaria la visione di Pirandello:

> Il ne s'agit pas uniquement d'une instruction dans le sens moderne du terme. Le néophyte ne devient digne de l'enseignement sacré, qu'au terme d'une préparation spirituelle. Car tout ce qu'il apprend sur le monde et sur l'existence humaine, ne constitue pas des « connaissances » au sens que notre temps donne à ce mot, des informations objectives, susceptible d'être indéfiniment rectifiées et enrichies. Le monde est l'œuvre d'un Être surnaturel ; œuvre divine et, par conséquent, sacrée

> dans sa structure même. L'homme vit dans un Univers qui, surnaturel d'origine, est également sacré dans sa « forme », parfois même dans sa substance. Le Monde a une « histoire » : sa création par les Êtres surnaturels et tout ce qui a suivi, savoir, l'arrivée du Héros civilisateur ou de l'Ancêtre mythique, leurs activités culturelles, leurs aventures démiurgiques, enfin leur disparition.[30]

Così come le acquisizioni precedenti e successive alla visione «*ulteriore*» pirandelliana si ponevano su un piano che non è quello della conoscenza oggettiva, della nozione, della dottrina, allo stesso modo causa e conseguenza della iniziazione eliadiana sono l'attingimento a un sapere oltremondano, non categoriale o discorsivo, proprio all'«Être surnaturel» e «divine» capace di reinserire l'uomo nella «structure» e nella «forme» «*sacrées*» in cui la divinità si manifesta mondanamente. Entrambe le iniziazioni, pertanto, hanno per effetto una riconduzione dell'uomo al nucleo e alla radice dell'essenza manifesta: se per Pirandello questa radice è quella «naturale», nel senso che coincide con quello zoccolo duro del mondo rappresentato dalle leggi manifestative spontanee, per Eliade sarà quella di volta in volta codificata dal sistema-mondo elaborato dalle singole comunità. Attraverso l'iniziazione dunque, pirandelliana ed eliadiana, l'iniziato acquisisce la capacità di leggere il mondo e il fenomeno *tout court*, perché ne svela il principio prima dell'apparizione: detto altrimenti, la legge causativa e il modello alla base della creazione e di tutte le creazioni possibili.

Sulla base di una affine sovrapposizione concettuale tra microcosmo e macrocosmo, entrambi i dettati elaborano l'idea che il processo iniziatico produca all'interno di chi lo vive l'insorgere di una conoscenza sacra per cui la creazione demiurgica macrocosmica è il primo incipit, l'*input* iniziale e il modello di ogni altra successiva creazione «vera», compresa quella umana:

> Le mythe cosmogonique sert de modèle exemplaire pour toute espèce de « faire ». Rien n'assure mieux la réussite d'une « création » quelconque […] que la copier sur la création par excellence, la cosmogonie. Mieux : parce que la cosmogonie représente avant tout, aux yeux des primitifs, la manifestation de la puissance créatrice des dieux et, par conséquent, une prodigieuse irruption du sacré, elle est périodiquement réitérée afin de régénérer le monde et la société humaine. Car la répétition symbolique de la création implique une réactualisation de l'événement primordial, donc la présence des dieux et de leurs énergies créatrices. Le retour au commencement se traduit par une réactivation des forces sacrées qui s'étaient manifestées alors pour la première fois.[31]

[30] Ivi, p. 11.
[31] Ivi, p. 15.

Il contatto con la dimensione del sacro, esperito attraverso l'iniziazione, rende il mito cosmogonico trasparente nella sua effettiva natura e, pertanto, passibile di attualizzazione individuale: solo l'operazione creativa prodotta come calco di questa conoscenza – non dogmatica, non nozionale – è una creazione «viva e vera», ovvero sia carica di quelle «énergies créatrices» capaci di rendere attivo e agente fenomenicamente il simbolo ripetuto. La capacità demiurgica ottenuta tramite l'iniziazione permette di tangere direttamente quella che Pirandello chiama «vita» o «flusso», quindi di acquisire la «puissance créatrice» che pur manifestando l'essere non lo depotenzia della sua natura aformale. La corrispondenza tra i due dettati diventa ancora più significativa per via del fatto che le iniziazioni coincidono per Pirandello ed Eliade con l'evento funebre e la morte mistica: «la majorité des épreuves initiatiques impliquent» scrive Eliade «d'une façon plus ou moins transparente, une mort rituelle suivie d'une résurrection ou d'une nouvelle naissance» ragion per cui «le moment central de toute initiation est représenté par la cérémonie qui symbolise la mort du néophyte et son retour parmi les vivantes». È attraverso la morte simbolica che «il revient à la vie» come «un homme nouveau, assumant un autre mode d'être» differente da quello che «la mort initiatique» conclude e rappresenta, «à la fois la fin de l'enfance, de l'ignorance et de la condition profane», in base al rito di passaggio in questione. Questa morte, simbolica perché avviene all'interno del contesto protetto del rito e poiché provoca uno stato mentale – e spesso fisiologico – assimilabile a quello della morte fisica effettiva,[32] coincide con il raggiungimento di uno stato primordiale di vuoto, in cui ogni cosa è priva di ordine e nel quale non agisce alcuno schema gnoseologico noto: si tratta di uno stato di contatto diretto con il caos, scrive Eliade, ossia di uno stato aurorale in cui si viene riportati al grado zero dell'esistenza, per rinascere una seconda volta e da lì farsi capaci di rileggere epifanicamente il reale, coglierlo nella sua dimensione simbolica;

> dans le scénario des rites initiatiques, la « mort » correspond au retour provisoire au « Chaos » ; elle est donc l'expression exemplaire de la *fin d'un mode d'être* : celui de l'ignorance et de l'irresponsabilité enfantine. La mort initiatique rend possible la tabula rasa sur laquelle viendront s'inscrire les révélations successives, destinées à former un homme nouveau. […] cette vie nouvelle est conçue comme la véritable existence humaine, car elle est ouverte aux valeurs de l'esprit. […] la participation à la vie spirituelle est rendue possible grâce aux expériences religieuses déclenchées pendant l'initiation. Tous les sites de re-naissance ou de résurrection,

[32] Spesso durante i rituali iniziatici, l'iniziando subisce, grazie all'effetto psicotropo, ad esempio, di alcune sostanze, uno stato effettivamente simile a quello della morte propriamente detta.

> indiquent que le novice a accédé à un autre mode d'existence, inaccessible à ceux qui n'ont pas affronté les épreuves initiatiques, qui n'ont pas connu la mort.[33]

La differenza focale tra lo stadio pre-funebre dell'esistenza e quello post-funebre è, anche in questo caso, il grado di verità che pertiene all'uno e all'altro e la condizione veritativa minore del primo rispetto al secondo: la seconda esistenza è vera perché è suscettibile di un contatto esperito e concreto con lo spirito ovvero con la sola natura cui si possa effettivamente attribuire un valore di verità assoluto. L'attimo rivelativo in Pirandello consisteva essenzialmente in questo: la morte uccideva la finzione di limitazione e spogliava di credibilità la tendenza assolutizzante delle maschere, dei singoli io minori generati dall'io maggiore. Ancora una volta la seconda vita, per Pirandello come per Eliade, è intesa in termini di «participation à la vie spirituelle» la quale, invero, si mostra fulmineamente nella sua essenza aformale, ma gradualmente nella sua dimensione formalizzata e simbolica. Questo re-inserimento nell'essenza delle cose coincide con la maturazione di una condizione di estraneità, perché l'uomo e la donna morti simbolicamente raggiungono un gradino dell'essere sconosciuto a tutti gli altri, quindi sono al tempo stesso maggiormente dentro e maggiormente fuori all'organismo societario che ne ha, di fatto, permesso la rinascita. L'immagine di Eliade sembra aderente a quella pirandelliana, anche perché pare porre la morte simbolica sugli stessi semantemi su cui Pirandello poneva la visione dell'«oltre»: il buio pirandelliano, il silenzio, il caos, il vuoto, la tenebra, sono semantizzazioni immaginifiche e iconiche del «niente» e dell'«annientamento» coincidenti con il «tutto» non ancora formalizzato, così come la eliadiana «mort initiatique est souvent symbolisée par la matrice tellurique, la cabane, le ventre d'un monstre, etc.» che altro non sono, a loro volta, che «images expriment plutôt la régression à un état pré-formel, à une modalité latente (complémentaire du « chaos » pré-cosmogonique), que l'anéantissement total (au sens où, par exemple, un membre des sociétés modernes conçoit la mort)». Anche per Pirandello la morte simbolica che permetteva il contatto con il tutto passava attraverso una forma esperienziale assimilabile all'annichilimento totale, almeno se si osservava quest'ultimo tramite le categorie esistenziali proprie al mondo entico; quel contatto, invece, nella saggistica pirandelliana coincide con un ritorno alla fonte oltresensoria delle cose e dei fatti, in cui il nero è tale non perché è assenza di colore (le «lenti» di cui Pirandello scrive), ma perché è il caotico insieme di ogni colore possibile, tale perché non guardato ancora da nessun io.

Questa immagine della regressione è per Pirandello rappresentata da una reimmersione nella placenta natale della natura, non intesa come insieme di fatti e cose naturali, ma nella sua natura anch'essa principiale e non formalizzata, che è

[33] Mircea Eliade, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, cit., pp. 15-16.

espressamente quanto Eliade rintraccia nelle iniziazioni antiche e chiama *regressus ad uterum* ovvero «l'idée de la gestation et de l'enfantement» coincidente con la «pénétration dans le ventre de la Grande Mère (Terre Mère)»: «le retour à la Mère signifie, dans tous ces contextes, le retour à la Grande Mère chtonienne. L'initié est né une seconde fois du sein de la Terra Mater». Questa rinascita indica l'evento della presa di contatto con il primo essenziale nucleo creazionistico, ossia con la natura effettiva della materia plasmabile, con la forma: sembra quanto si è detto prodotto per Pirandello dalla visione «*ulteriore*», la presa di consapevolezza dello spirito, della coscienza noumenica, sulla essenza propria della finzione materica, la presa di consapevolezza dell'io sul principio limitante e sulla conformazione ontologica della forma. Se nei miti e riti puberali la regressione alla matrice uterina della forma avviene con la perdita totale della coscienza da parte dell'iniziato, nei miti eroici il *regressus* si manifesta in piena coscienza, ove chiaramente per coscienza non si intenda neppure in questo caso la coscienza discorsiva ma quella noumenica, quella che si è detto appartenere alla scintilla prometeica. In questo aspetto particolare del rito e del percorso di iniziazione la rinascita avviene attraverso il superamento di prove dolorose che permettono all'io dell'iniziato di risalire la china dell'iniziazione appunto senza perdere coscienza di sé: «le héros pénètre dans le ventre de la Grande Mère chtonienne sans régresse à l'état d'embryon», ma «cette entreprise est particulièrement dangereuse»;

> Le ventre du monstre marin, comme le corps de la Déesse chtonienne, figure les entrailles de la Terre, le royaume des morts, les Enfers. Dans la littérature visionnaire médiévale, les Enfers sont fréquemment imaginés sous la forme d'un énorme monstre, ayant probablement son prototype dans le Léviathan biblique. Nous avons donc une série d'images parallèles : ventre d'une Géante, d'une Déesse, d'un monstre marin, symbolisant la matrice chtonienne, la Nuit cosmique, la royaume des morts. Pénétrer vivant dans ce corps gigantesque équivaut à descendre aux Enfers, à affronter les épreuves réservées aux morts. Le sens initiatique de ce type de descente aux Enfers est clair : celui qui a réussi un tel exploit, ne craint plus la mort, il a conquis une sorte d'immortalité du corps, but de toutes les initiations héroïques depuis Gilgamesh. Mais il faut encore tenir compte d'un autre élément : l'au-delà est également le lieu de la science et de la sagesse. Le Signeur des Enfers est omniscient, les morts connaissent l'avenir. Dans certains mythes et sagas, le héros descend aux Enfers pour acquérir la sagesse ou obtenir des connaissances secrètes.[34]

Restando fermi, per il momento, all'immagine della «Nuit cosmique» e degli «Enfers», si ritrova, nel passaggio della morte simbolica dell'eroe, la semantica

[34] Ivi, pp. 130-131.

dell'«oltre»-passamento in una dimensione buia, ma demonica, che si è reiteratamente vista presente sia nell'esperienza biografica pirandelliana, descritta nelle lettere, sia nel dettato saggistico, quando il travaso nell'«oltre» era detto sempre permesso e accompagnato da una «esperienza amara della vita» che, gradualmente, progressivamente, metteva l'io in contatto con la finitudine dolorosa della finzione, prima che egli giungesse al momento culminante della fine. Era, per Pirandello, la presa diretta con l'inferno – rappresentato dalla funzione diabolica della «forma pervertita» – a permettere, in coscienza, l'attrito da cui derivava la autoconsapevolezza del sé: la discesa negli inferi concretizzandosi in una discesa nel sé finzionale e nei sé finzionali permetteva all'autore di consapevolizzarsi, di acquisire quindi «la sagesse» sulla natura delle cose e la «science» da cui gli derivava la conoscenza del formale e la possibilità di utilizzarlo secondo la sua «volontà»; come per l'eroe eliadiano la riuscita eroica della morte mistica rende l'io «Signeur des Enfers», allo stesso modo la visione «*ulteriore*» di Pirandello rende l'autore padrone delle forme e loro dominatore, immagine personalizzata dell'attività macrocosmica.

Neppure, pertanto, l'idea topica del percorso che conduce l'io all'«oltre» è estranea all'elaborazione teorica di Eliade, al contrario il mito eroico eliadiano sembra poter fungere da supporto teorico significativo per inquadrare la nascita dell'io autoriale pirandelliano al «nulla o tutto» da cui gemina, per Eliade come per Pirandello, la rigenerazione ciclica del mondo.

Tratto l'apparato teorico di Eliade dal suo contesto disciplinare di provenienza diventa ermeneuticamente possibile forse pensare la narrazione del sé operata da Pirandello come una iniziazione moderna e, in quanto tale, una iniziazione spontanea all'essere, raggiunta senza l'ausilio di una istituzione iniziatica che funga da supporto, ma ottenuta grazie alla progressiva presa di consapevolezza di una storia personale vissuta e romanticamente orientata verso il raggiungimento tendenziale di una schilleriana e macrocosmica «idée maîtresse»: è a questo punto del racconto critico che sembra cadere la distinzione fra biografia e letteratura, fra arte e vita, e l'insieme dei fatti vissuti, riletti dall'«oltre», si lascia forse vedere come un percorso d'avanzamento personale la cui ricaduta fattuale è una gigantesca opera d'arte rifondatrice dell'ordine, conservatrice del caos. Rileggendo in questa ottica la produzione saggistica di Pirandello si ha l'impressione che essa possa fungere da riscrittura teorica del sé e della sua storia, una legittimazione a posteriori di un'«esperienza vissuta» e non digerita se non attraverso una minuziosa ricucitura critica in cui l'arte venga ricompresa nel suo ruolo etico, etnico e personale e la biografia nella sua funzione matrice di significazione simbolica: il fatto critico e l'evento vissuto sembrano tracce di un macro-racconto coordinato, emergenze di una idea unica, maturata in età giovanile, e via via agganciata organicamente alla vita per agire su di essa come su ogni altro dato di realtà, ossia artisticamente. Inglobata all'interno di un macro-racconto l'esperienza biografica viene legittimata mentre accade, esteticamente e, per conseguenza, l'elaborazione estetica formalizza

e semantizza il fatto biografico: viene a crearsi così un racconto continuamente *in fieri* in cui ogni evento acquisisce significato simbolico e, legandosi al precedente e al successivo, non solo li organa, deprivandoli della loro natura straniante, anzi naturalizzandola, ma alimenta la narrazione. Quella del caos, del disordine, è allora forse solo un'«apparenza»: nell'universo mentale pirandelliano – almeno a questa data – tutto pare tenersi, caos compreso, e perfettamente. La visione-mondo del primo Pirandello viene estesa così tanto che, di fatto, ogni cosa viene deprivata della facoltà di produrre disordine: tutto appare quasi come una titanica opera di depotenziamento del dolore. Ora, la presenza del mito nella rilettura del sé operata dal primo Pirandello nell'atto stesso del suo accadere, chiaramente non poteva avere matrici concettuali di natura antropologica,[35] nonostante, sempre in seno al romanticismo, esperienze di sublimazione di questo tipo non fossero mancate (noto è il caso di Herder e della simbolizzazione a cui fece assurgere la sua esperienza triennale di contatto amoroso con Maria Caroline Flachsland).

Tuttavia, forse più che altrove le matrici di questa concezione del mito auto-generantesi, della vita come fatto rituale e dell'evento singolare come momento di rinnovamento del mito trovano la loro radice, prima e fievole, nel contatto di Pirandello con la teosofia: si deve parlare di una radice fievolissima, perché in essa può al più esser consistito il primo impulso di una idea poi totalmente trasfigurata, personalizzata e interpretata. Il motivo per cui la teosofia potrebbe essere stato il nucleo d'origine di questo impulso all'auto-narrazione risiede nel fatto che essa, essendo una scienza iniziatica, si pose, fin dalle prime prove teoriche, sugli stessi schemi eliadiani finora citati.[36] La matrice di partenza della narrazione teosofica furono, fin da *Isis Unveiled* della Blavatsky (quindi fin dal 1877), i miti solari, in particolare di origine orientale da una parte, cristiana dall'altra: l'operazione dei teosofi fu quella di riprendere i miti antichi e riattualizzarli, per costruire una via moderna all'iniziazione. La società teosofica stessa si pose come nucleo accentratore, istituzionalizzato e direttivo di tutta una serie di ricerche storiche, filosofiche, psicanalitiche ed esoteriche,[37] orientata alla elaborazione di un percorso spirituale

[35] L'antropologia della storia delle religioni era appena nata al tempo di Pirandello e non sono accertati interessi in questo senso da parte dell'autore. Per una panoramica storica, compresa della derivazione romantica di questa scienza antropologica, cfr. Giovanni Filoramo, *Religione e Ragione tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1985; Id., *Che cos'è la religione. Temi metodi problemi*, Einaudi, Torino, 2004; Id., *Religione e religioni*, Egea, Milano, 2014.

[36] Cfr. per una panoramica della questione, Annie Besant, *Le sentiere du disciple*, Publications Theosophiques, Paris, 1900.

[37] Helena P. Blavatsky, *The key to theosophy,* cit., pp. 19-20: «The members of the Theosophical Society at large are free to profess whatever religion or philosophy they like, or none if they so prefer, provided they are in sympathy with, and ready to carry out one or more of the three objects of the Association. The Society is a philanthropic and scientific body for the propagation of the idea of brotherhood on *practical* instead of *theoretical* lines. The Fellows may be Christians

che, compatibilmente con le esigenze e le scoperte della modernità, si presentasse come una strada percorribile anche alla coscienza ipercritica dell'Europa di fine Ottocento, senza con ciò sacrificare (anzi esaltandoli) i nuclei di quello che i teosofi ritenevano un sapere tradizionale e imperituro seppellito proprio nelle tracce lasciate da quei miti iniziatici riemersi in Occidente grazie ai romantici.

Quando si parla di miti solari si intende quell'insieme di mitologie basate proprio sulla centralità della figura eroica eliadiana, per cui un eroe, appunto, affronta una serie di prove che ne testino la forza spirituale, prima di andare incontro al processo di morte e di rinascita da cui egli torna trasmutato in una nuova dimensione dell'essere divina. Sono miti di questo tipo tutti quelli che, prevedendo appunto una morte e una resurrezione, includono una discesa negli inferi, riassunta dall'immagine tipica e topica del percorso compiuto dal sole attorno alla terra: i miti vengono detti solari perché in essi l'eroe, prima di risorgere dalle tenebre notturne, vi si immerge completamente. L'idea della ciclicità sottesa a questa icona riassume perfettamente il principio, certo teosofico ma non solo, in base al quale il sole, e ciò che esso rappresenta simbolicamente, non tramonta e non risorge una volta sola nella storia, ma ogni volta, al contrario, in cui qualcuno ne incarna il simbolo e ne ripete il mito: alla fine dell'Ottocento, in specie grazie alla diffusione proprio delle dottrine esoteriche, divenne vulgata comune l'idea, ampiamente elaborata e ispessita dalla teosofia, per cui i protagonisti delle grandi religioni, orientali e occidentali, altro non fossero che alcune delle periodiche reincarnazioni del simbolo solare; contribuì notevolmente al ricrearsi moderno di questa immagine la fitta tiratura a cui fu soggetto un *cult* dell'epoca, già menzionato, *Les Grands Initiés* di Édouard Schuré, testo che, come prima aveva pure fatto un altro *best seller* ovvero *Il mondo secreto* di Giovanni De Castro,[38] rileggendo le figure dei fondatori delle grandi religioni come iniziati al mito solare, permise di diffondere l'idea di una linea comune che unisse aspetti culturali apparentemente distanti: il testo di Schuré considerava Cristo, Buddha, Krishna, Pitagora, Platone e altri fondatori di religione, quali rappresentati incarnati dello stesso mito solare di morte e di resurrezione. Quello di Schuré è soltanto un esempio dirompente di un fenomeno diffuso che aveva preso le mosse già con le riscoperte, anche acca-

or Mussulmen, Jews or Parsees, Buddhists or Brahmins, Spiritualists or Materialists, il does not matter; but every member must be either a philanthropist, or a scholar, a searcher into Aryan and other old literature, or a psychic student. In short, he has to help, if he can, in the carrying out of at least one of the objects of the programme. Other-wise he has no reason for becoming a "Fellow". Such are the majority of the exoteric Society, composed of "attached" and "unattached" members. These may, or may to, become Theosophists *de facto*. Members they are, by virtue of their having joined the Society; but the latter cannot make a Theosophist of one who understands Theosophy in his own – if the expression may be used – *sectarian* and egoistic way».

[38] Giovanni De Castro, *Il mondo secreto. Le iniziazioni antiche*, Daelli, Milano, 1864.

demiche, dei misteri antichi, greci specialmente,[39] i quali raccontavano la storia dei loro fondatori proprio come miti solari di morte e di rinascita: dal punto di vista della ripresa moderna di queste narrazioni, la cosa più importante e quella poi che contribuì all'attecchimento endemico della letteratura teosofica, fu il concetto per cui l'iniziato potesse, anche in epoca contemporanea, ripercorrere ed esperire sulla propria pelle i passaggi rituali e spirituali di questi miti antichi e pervenire, egli per primo e in prima persona, alla medesima conoscenza cui erano pervenuti gli iniziati antichi.

Per i teosofi la storia personale, biografica, dei fondatori delle grandi religioni come degli iniziati di tutti i tempi, ripeteva gli stessi passaggi dell'*héros conditor* del mito, del rito e del mistero antico:[40] ogni tappa della vita dell'iniziato poteva essere riletta come la manifestazione simbolica e particolare di una sola narrazione matrice, quella appunto del mito solare. Ogni fatto singolare, pertanto, ogni evento biografico, poteva essere riletto sulla base di una codificazione unica, essere reinterpretato come la parola di un discorso ripetuto molte volte dalla manifestazione del mondo in poi: la biografia, ma in generale la storia, diventavano passibili di essere soggette a una ermeneutica risemantizzante che, senza sacrificare il loro valore storico appunto, gliene attribuisse contemporaneamente un altro mitico. Alla base di questo processo di risemantizzazione operava una legge ermeneutica chiaramente analogica, in base alla quale all'interno di un fatto specifico venivano rinvenuti elementi di similarità con il mito, elementi che, a loro volta, permettevano di vedere in quel fatto appunto una manifestazione del mito stesso. Alla base di questa concezione teosofica era la convinzione per cui il mito non poteva modificarsi, poteva attualizzarsi, ma non alterare il suo nucleo semantico: il nucleo

[39] Per una panoramica generale della cultura misterica ottocentesca e primo-novecentesca, cfr. almeno, testi capisaldo quali: Adolphe Cattaui, *Les mystères égyptiens et les associations secrètes*, Weil, Paris, 1889; Démétrios Philios, *Éleusis: ses mystères, ses ruines et son musée,* Constantinidès, Athènes, 1896; Leo Bloch, *Der Kult und die Mysterien von Eleusis*, Verlagsanstalt A. G., Hamburg, 1896; Alphonse Constant, *La clef des grands mystères: suivant Hénoch, Abraham, Hermès Trismégiste et Salomon*, Alcan, Paris, 1897; Ernest Bosc, *Isis dévoilée, ou L'égyptologie sacrée*, Perrin, Paris, 1897; Marie Burlen, *Les mystères de la création et la fin du monde dévoilés: la métempsycose*, Paris, 1897; Amédée Gasquet, *Essai sur le culte et les mystères de Mithra*, A. Colin et Cie, Paris, 1898; Théophile Ortolan, *La fausse science contemporaine et les mystères d'outre-tombe*, Bloud et Barral, Paris, 1898; Isidore Bertrand, *L'occultisme ancien et moderne : les mystères religieux de l'antiquité païenne, la kabbale maçonnique, magie et magiciens fin de siècle*, Bloud et Barral, Paris, 1899; Paul Foucart, *Les Grands mystères d'Éleusis : personnel, cérémonies*, C. Klincksieck, Paris, 1900; Eugène Goblet d'Alviella, *Eleusinia: de quelques problèmes relatifs aux mystères d'Éleusis*, E. Leroux, Paris, 1903; François Picavet, *Plotin et les mystères d'Éleusis*, E. Leroux, Paris, 1903.

[40] Quella teosofica è una ripresa, reinterpretata, di una traccia invero generalmente riconosciuta; cfr. il concetto di «monomito» in Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino, 2020, in particolare le pp. 11-60; cfr. anche Julien Ries, *Mito e rito. Le costanti del sacro*, Jaka Books, Milano, 2008.

semantico era sempre lo stesso, ovvero la sovrapposizione tra la figura dell'iniziato e l'immagine solare e a sua volta, come si è avuto modo di dire, l'idea che l'immagine del sole fosse manifestazione e rappresentazione del *Logos* cosmico; Cristo e tutti gli iniziati ai misteri solari, Osiride, Mitra e via dicendo, venivano letti come la personificazione simbolica e vera di un unico *Logos*, di un unico discorso capace di entrare nella enticità della storia e ontologizzarla attraverso una metamorfosi simbolica. L'azione mitica operata sulla storia, propria e altrui, dal *Logos* incarnato, piegava il fatto storico a esprimere significanza, lo obbligava, senza perdere la sua storicità, a produrre senso anche su un piano altro che trascendesse la storia: è per questo che una rinarrazione del sé operata da Pirandello poteva avere radici, subliminali e chiaramente non esplicitate, in concezioni di questo tipo con cui egli certamente era venuto in contatto e per la loro diffusione ampia, e perché espresse come trama onnipresente nei testi teosofici e perché facilmente rinvenibili nella tipologia di studi che egli portò avanti durante gli anni della formazione.

La traccia è flebile, ed evidentemente deve rimanere tale, ma permette di aprire forse una finestra all'assurdo di un'ermeneutica orientata in questo senso e valutare la possibilità effettiva che una rinarrazione del sé di questo tipo possa avere agito nella strutturazione di alcune trame novellistiche pirandelliane. Se quello della scrittura è un atto-evento che permette di dipanare il risultato del percorso di auto-narrazione mitica e di metamorfizzarlo in pratica di ricreazione cosmica, il momento della scrittura è un gesto rituale che va inteso come frangente a-storico e a-temporale in cui forze universali e leggi universali vengono messe in azione dall'autore-mago: essendo queste leggi la formalizzazione evenemenziale dell'unica fenomenologia manifestativa, sarà da chiedersi se esse non si sviluppino sempre lungo una linea discorsiva simile che, in quanto tale, può essere rintracciata e seguita nei testi i quali, a loro volta, altro non sono che una sua simbolizzazione. Per procedere in questa direzione bisogna partire dal primo *dictat* pirandelliano, quello che identifica arte e vita, e porlo, quindi, al vaglio e sotto la lente dell'unico momento in cui una sovrapposizione dei due atti creativi è possibile ed effettiva, il frangente atomico della scrittura.

3.2. *La positura del centro: la scrittura come atto rituale di fondazione mitica*

Pirandello ripete più volte, come si è avuto modo di vedere, che il gesto della scrittura e il momento che le compete rappresentano spazi circoscritti, in cui l'io dell'artista penetra all'interno di una dimensione altra profondamente connotata, pare, in senso metafisico: nella saggistica sono numerose le espressioni che rimandano alla scrittura come frangente esistenziale di piena identificazione dell'io dell'autore con la «creatura viva» o personaggio. Coscienti del fatto che questa creatura viva, in cui l'io autoriale si trova e vede, sembra una creatura cosmica

relata ontologicamente allo spazio-tempo del nulla-tutto, se ne deduce che l'atto scrittorio è per Pirandello un atto scritturale, ovvero un momento di installazione del sé in una dimensione priva delle coordinate ordinarie dello spazio e del tempo e in diretto contatto con l'essenza nucleare dell'«Essere». D'altra parte, la narrativizzazione del frangente quotidiano in cui l'autore compone, che è stata indagata attraverso l'analisi della novella *Personaggi*, è anch'essa una di quelle costanti su cui Pirandello tornerà più volte e in varie sedi, permettendo di entrare nella sua «stanza della tortura» e capire che quanto descritto nella novella del 1906 fu realmente la sua prassi lavorativa: «dalle 9.00 alle 12.00», scriveva il personaggio autore, è aperta l'«udienza» ai personaggi e, di fatto, concretamente così si modulò l'esperienza autoriale di Pirandello nella quotidianità. La pratica scrittoria non è, pertanto, per Pirandello, il momento incontrollabile di rapimento estatico in cui il flusso della verità invade l'anima di lui artista e se ne serve, quasi senza il menomo controllo della coscienza; a differenza di quanto avveniva per i suoi modelli (in parte compreso anche il maestro verista Capuana), per Pirandello la scrittura sembra sì uno spazio catalizzatore in cui l'io si inerpica lungo un asse verticale capace di portarlo contemporaneamente nel profondo abisso dell'io e dentro la sublimità eccelsa del flusso «*ulteriore*», ma anche uno spazio controllato, voluto e cercato, costretto in limiti fissi al di là dei quali si conclude la libertà del flusso e inizia l'azione cosciente della «volontà». Quella che Pirandello inquadra è, pertanto, una dimensione a doppio traino in cui l'estasi creativa è concessa e non subita, o meglio subita solo fintanto che concessa. È per questa ragione e su queste coordinate, che il momento della scrittura pirandelliano si rende suscettibile di essere inquadrato come un atto e un gesto rituale, ancora una volta avvalendosi della connotazione antropologica della categoria: nuovamente, per poter sviluppare una linea discorsiva orientata in questo senso, occorre tenere fede alla flebile validità della distinzione tra arte e biografia caratterizzante l'esperienza esistenziale di Pirandello. Il gesto scrittorio e il momento che lo contiene sono un fatto biografico, ma pertinente, contemporaneamente, alla biografia dell'artista e a quella dell'uomo; è legato, pertanto, a due dimensioni ontologicamente opposte, una propria, la prima, all'esistenza come accadere metafisico, la seconda, all'esistenza come accadere fisico e biologico: il gesto scrittorio è un fatto «*ulteriore*» che agisce di riflesso sul vivere biologico e sulla biografia, nonché sull'esistenza come fatto individuale e sociale. Si tratta, quindi, di un frangente particolare in cui due mondi e modi di vivere entrano in relazione non soltanto momentanea, ma duratura: certamente nel momento della scrittura, per quanto circoscritto nel tempo e nello spazio, prende «vita» uno stato d'essere e d'esistere senza tempo e senza spazio e questo non può che costituire, di per sé, il primo motivo di intreccio e di fusione tra due dimensioni solitamente separate l'una dall'altra. Il secondo motivo di unione tra queste due dimensioni scisse, realizzata attraverso la scrittura, consiste nel fatto che, avendo essa capacità demiurgica sul reale e possedendo la possibilità ontologica di realizzare fattivamente il *nomos* di

un cosmo sociale, la sua azione si storicizza, diventa spazializzata e temporale, e, con essa, la dimensione «*ulteriore*» che rappresenta si performa in fatto logico e discorsivo, quindi in evento «reale». La natura ibrida del fatto scrittorio è il primo potentissimo effetto della caratura rituale di quest'ultimo. Il rito, infatti, è l'atto sacro concluso in uno spazio e in un tempo egualmente sacri all'interno dei quali si produce un movimento di discesa della realtà metafisica nella realtà materica, con un successivo e necessario cambiamento di stato di quest'ultima: il tempo e lo spazio del rito non sono il tempo e lo spazio ordinari, sono, invece, tempi e spazi «performati» dall'«oltre» e connotati dalla e sulla base della verità macrocosmica che nel rito particolare si attualizza attraverso le operazioni dell'officiante. Detto in termini altri, il tempo e lo spazio del rito sono simbolici, essi consistono in una rappresentazione simbolica e in una incarnazione di una realtà in cui il tempo e lo spazio come categorie ordinarie esistono solo in relazione a questa realtà che li determina. La stessa cosa vale per qualsiasi altro *quid* oggettuale o soggettivo del rito, per qualsiasi elemento che vi partecipa: ogni cosa nello spazio tutelato e voluto del rito è il simbolo attivo di qualcos'altro che nella sua essenza non possiede una forma manifestabile. L'atto rituale, in quanto tale, quindi il movimento nello spazio sacro, la scena, i tempi della rappresentazione sono la particolarizzazione e l'attualizzazione di una idea mitica soggiacente: il rito, scrive Eliade, è tale e agente nel momento in cui ripete l'azione dell'eroe mitico o della divinità, quindi quando si pone come la rivitalizzazione di un gesto o di un atto o di una storia archetipale che in quanto tale ne è l'idea informatrice. Anche da questo punto di vista l'atto scrittorio pirandelliano è da ritenersi rituale, perché sembra incarnare e ripetere, di volta in volta in maniera diversa, ma analogicamente affine, la prima e più grande opera di creazione e manifestazione, di cui la poiesi microcosmica è solo una delle varie derivazioni.

Il secondo aspetto interessante e stimolante, che fa in qualche modo apparire questa categoria valida per intendere la concezione pirandelliana del momento della prassi scrittoria, consiste nell'idea in base alla quale il rito, in quanto attualizzazione di un'azione, di un gesto, di un fatto archetipale, ne rappresenta il rinnovamento, ovvero il momento cardine in cui le stesse energie cosmiche vengono richiamate, messe nuovamente in moto e lasciate agire di modo che producano risultati analogicamente affini a quelli aurorali: si è detto che l'atto della scrittura è per Pirandello un atto nomico che dipana l'azione di leggi manifestative universali e che il «genio» è tale perché «sorge» ciclicamente a rinomare il caos e a redigere uno statuto esistenziale, potenziare un sentimento, in accordo con la fisionomia particolare dei tempi, ma in accordo con e sulla base di una fenomenologia dell'apparizione atemporale e a-spaziale perché matrice stessa del tempo e dello spazio. L'idea, quindi, di una azione performante che modifica il reale plasmandolo, propria al rito e propria alla concezione pirandelliana della poiesi, pare riportare entrambi i fenomeni creazionistici sulla stessa dimensione concet-

tuale: un gesto «voluto» operato su un piano ibrido dell'essere, contemporaneamente fisico e metafisico, genera una ripercussione a catena, una forza viva, in grado di ricreare il cosmo fornendogli ordine. Questi eventi, sia nella concezione eliadiana che in quella pirandelliana, sono fatti di natura, nel senso che in altro non consistono che nella ripetizione libera, nella attualizzazione appunto, di leggi che non sono metafisiche nel senso di ultraterrene, ma iper-naturali, costituendo e rappresentando la matrice stessa della natura: la corrispondenza forse più stimolante tra i due dettati è che l'atto rituale serve espressamente a questo, ovvero sia a riporre la natura nei binari esistenziali ed essenziali che le competono in quanto produzione della divinità, prima ancora che essa diventi fatto materializzato e rientri quindi nel *range* di dominio della materia e della manifestazione fisica; il rito, detto altrimenti, è più naturale della natura, perché, agito secondo le leggi che sono alla base della conformazione di quest'ultima, permette di ricondurre la creazione alla sua verità metafisica e di riadattarvi anche la forma esteriore. I riti di fondazione, in particolare, di cui parla Mircea Eliade, consistono espressamente in questo: attraverso di essi l'ordine cosmico viene rifondato, periodicamente risacralizzato, tolto al dominio delle forze non divine e restituito all'originalità del progetto creazionistico. Quando Eliade parla di rituali di fondazione chiaramente si riferisce alla fondazione di una città, di un tempio, di un villaggio, ovvero a fenomeni di sacralizzazione di uno spazio effettivo, di un luogo fisico. Ciò non toglie, tuttavia, che la categoria eliadiana di rito di fondazione possa fungere da lente ermeneutica per comprendere e codificare un processo mentale che, *mutatis mutandis*, sembra agire anche in Pirandello. Il punto focale del rituale di fondazione eliadiano è la «positura del centro» cioè il momento in cui, nel corso del rito, viene spazialmente fissato il centro fisico della ricreazione: il centro è il luogo iper-sacro del rituale e dello spazio che ne deriva, perché in esso (sovente un elemento verticale o verticalizzato) si simbolizza il punto da cui origina e verso cui si orienta tutta la creazione e la ricreazione macro e microcosmica. Il centro e l'elemento che lo identifica sono il simbolo dell'utero emanativo, origine, meta e direzione di qualsiasi elemento pertenga allo spazio sacro. Eliade specifica che, per comprendere valori, simbologie, geometrie di un qualsiasi spazio sacro è necessario rapportarne gli elementi al punto centrale.[41] Ora, affinché questo discorso sia applicabile a un processo che, a differenza di quello dei miti e dei riti di fondazione, non è di fatto spazializzato e fisico, occorre provare a spazializzare una dimensione solo concettuale, com'è quella appunto della scrittura letteraria. L'astrazione pare possibile perché Pirandello per primo pone un centro alle sue creazioni artistiche, un centro che come quello eliadiano si

[41] Cfr. Mircea Eliade, *Psychologie et histoire des religions. A propos du symbolisme du «centre»*, Rhein-Verlag, Zurich, 1951; Id., *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965.

lascerebbe leggere come un fulcro emanativo: questo fulcro, questo nucleo dell'essere non è l'autore, ma il suo primo rappresentante, per così dire, il personaggio o, per essere più esatti, il personaggio protagonista. Nel protagonista consiste quella parte essenziale del sé dell'autore che egli ha «voluto» lasciar «libera» di svilupparsi «com'essa si vuole», perpetrando quell'opera di ricreazione e di miglioria sulla natura finzionale del sé che è l'altra faccia, quella propria, specifica artisticamente, della rigenerazione naturale dell'ordine nel rito eliadiano e pirandelliano. Il protagonista è un simbolo perfetto, una esplicitazione spontanea, di una delimitazione che attraverso la sua facoltà noumenica l'autore opera sul «flusso indistinto» della sua «anima»: si è detto, oltre a questo, che, proprio in quanto proiezione «autonoma», il personaggio protagonista non agisce da personaggio, in senso stretto, ma da autore, emanando la storia che ne è, a sua volta, il simbolo. È questo il motivo per cui nel protagonista è forse ravvisabile il centro eliadiano dello spazio narrativo. In quanto diretta espressione del flusso egli è un elemento, certo formalizzato, ma metafisico, «vivente», in senso pirandelliano; egli è la forma che pur essendo tale agisce operativamente e attivamente nello spazio-tempo della narrazione, al punto che è il suo movimento nella forma che genera la storia.[42] I fondamenti concettuali di questa elaborazione estetica sono stati ampiamente discussi e se ne è vista una prima forma di narrativizzazione, ancora, nella novella *Personaggi*, dove la voce autoriale era lo strumento noumenico sgrossante, il principio riflessivo attraverso il quale al personaggio veniva fornita auto-

[42] A supporto di questa visione, si citano, ancora una volta, le osservazioni di Roberto Salsano, *Pirandello. Scrittura e alterità*, cit., pp. 92-93: «bisogna dire che in Pirandello, stando a certi nuclei sensibili della sua *Weltanschauung*, l'eventuale ingresso nella trascendenza, qualora di trascendenza si possa parlare, non certo bloccata in un essere staticamente parmenideo, sarebbe propiziato da un sentimento dell'esistere come infinita e nuda possibilità, sentimento inibito a ogni mediazione categoriale, sospeso tra una impraticabile autosoppressione ed una inesorabile «superfluità» (l'uomo, per questo suo «superfluo» non sarà mai albero o animale o cosa). Ora scendendo a specificare determinazioni, una volta riconosciuto che un'intuizione di mistero sottende oltrepassamenti della visione esteriore della realtà, sorgono quesiti sul grado di trascendenza di questo "oltre" e sui suoi modi di esplicazione tenendo conto che si può verificare un vedere "altro" il quale se non è ancora un vedere "oltre" è pure sulla sua strada. Il personaggio pirandelliano può scoprire, all'improvviso, la vanità del tutto, superando quasi in conversione ascetica la propria cronaca privata […] o può accostarsi gradualmente a un'*imago archetipica* ripetendo i moduli tipici dell'ascensionalità mistica bonaventuriana e, in caso contrario, viceversa, quelli della discensionalità verso il suo doppio demoniaco, come ha notato Artioli, ma può anche essere colpito da una luce di verità improvvisa e accecante senza elevarsi spiritualmente, rimanendo immerso nella propria contingente situazione pratica». Sui lessemi della fluidità specialmente nella novellistica è intervenuto Remo Cesarani, *How Much Liquidity or Solidity, Fluidity or Firmness, or Evanescence, Can We Find in Pirandello's Imaginary World?* in *Finzioni & Finzioni. Illusione e affabulazione in Pirandello e nel modernismo europeo. Atti del Convegno Internazionale Lovanio/Anversa, 19-21 maggio 2010*, a cura di Bart Van den Bossche, Monica Jansen, Natalie Dupré, Cesati, Firenze, 2013, pp. 49-65.

coscienza di sé e quindi autonomia rispetto all'autore; ora, invece, è opportuno focalizzarsi sul passo successivo della storia, quello in cui il personaggio è già nato a sé stesso e si accinge a generare quell'insieme di forze in cui consiste, di fatto, l'opera letteraria. L'inversione autoriale, concettualizzata da Pirandello, infatti, non sembra leggibile soltanto come un aspetto della sua elaborazione estetica, ma anche, anzi *in primis* e soprattutto, come un passaggio fondamentale della fenomenologia del fatto artistico pirandelliano: la storia narrata sembra sempre il momento in cui il personaggio nasce a sé stesso, così come avveniva per le novelle critiche allo stesso modo pare accadere per tutte le altre novelle metafisiche. Essendo la storia il frangente in cui il personaggio viene alla luce, è anche quello in cui egli «si vede», progressivamente: consisterebbe in questo la radice teorica del fatto che ogni narrazione pirandelliana è, in tutti i suoi elementi, un aspetto del «destino» e della «forma» con cui gemina il personaggio e, quindi, un simbolo materiato di quest'ultimo.[43] Per provare a dimostrare questo – sempre consapevoli della natura ipotetica dell'argomentazione – occorre procedere su un *corpus* novellistico limitato e gestibile, composto da testi che più di altri immediatamente denunziano una certa apertura metafisica. I testi in questione sono i seguenti, tutti anteriori al 1909 e tutti, quindi, analizzati nella loro prima edizione: *Se…* (1894), *Sole e ombra* (1896), *Chi fu?* (1896), *Sogno di Natale* (1896), *Padron Dio* (1898), *Il vecchio Dio* (1901), *Strigi* (1901), *La levata del sole* (1901),[44] *Quand'ero matto* (1902), *Amicissimi* (1902), *Il tabernacolo* (1903), *La disdetta di Pitagora* (1903),[45] *Fuoco alla paglia* (1905), *La casa del Granella* (1905). Tutte queste novelle paiono avere tra di loro in comune il fatto di mettere in scena, con modalità di volta in volta parzialmente differenti, la morte effettiva o simbolica – o insieme effettiva e simbolica – del loro protagonista attraverso un percorso di iniziazione.

Nella prima novella – a cui qui ci si limiterà ad accennare per averne discusso altrove –, *Se…*, impostata di fatto nella forma di un dialogo, uno dei due protagonisti, Enzo Valdoggi, incontra per caso un vecchio compagno di leva militare, Lao Griffi: l'incontro dà il via a un confronto tra i due sulla natura del tempo e del destino e permette al Griffi di esporre la propria concezione della vita come serie di

[43] Sulla sistematicità dei travasi dalla riflessione estetica alla scrittura novellistica è intervenuto Roberto Salsano, *Intertestualità in Pirandello. Tra L'umorismo e la novellistica* in Id., *Pirandello. Scrittura e alterità*, cit., pp. 113-127. Sulla questione, partendo dall'impostazione ermeneutica di Macchia, aveva già scritto Giovanna Cerina, *Pirandello o la scienza della fantasia*, cit., pp. 7-47.

[44] La novella è stata già analizzata in termini simbolici in Bruno Porcelli, *Per una lettura simbolica della novella* La levata del sole, in Id., *In principio o in fine il nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, Pisa, 2005, pp. 135-145.

[45] Cfr. Beatrice Laghezza, *La disdetta di Pitagora. Un caso di somiglianza perturbante nella declinazione pirandelliana del doppio*, in «Pirandelliana», 5, 2011, pp. 41-54.

fatti ordinati karmicamente dalla volontà conscia o inconscia del singolo e dalla sua inovviabile capacità di produrre forme-pensiero mobili condizionanti e performanti la fattualità apparentemente rigida dell'esistenza. Quello che qui importa, tuttavia, maggiormente, è che il Griffi ha ottenuto la conoscenza karmica che sembra di possedere, proprio passando attraverso una morte, o meglio provocando ad altri una morte che si è poi ripercossa simbolicamente su di lui: nel momento dell'incontro, infatti, il Griffi ha appena concluso «cinque mesi di carcere […] preventivo» a cui è stato condannato per l'omicidio della moglie adultera. Quello dell'uccisione della moglie è per il Griffi un momento catalizzatore, in cui un «odio» a lungo «*covato*» trova esplicitazione in un atto pratico, culmine di una serie di vicende avviata molto tempo prima: «immagina un uomo, per esempio, che è costretto a vivere, incatenato con un'altra creatura, contro la quale cova un intenso odio, soffocato, ora per ora, dalle più amare riflessioni, in fondo al cuore, come in fondo a un vaso la posatura d'un liquido», sostiene il Griffi generalizzando una condizione caratteristica del suo rapporto matrimoniale. Il momento dell'omicidio, pertanto, viene presentato come l'ultima conseguenza, l'atto finale, di una lunga serie di fatti, atti, forze agiti su un vasto lasso di tempo e spesso, ma solo apparentemente, senza alcuna connessione con la vicenda conclusiva:

> Una mosca ostinata che ti molesti, un movimento che tu fai per scacciarla possono, da qui a sei, a dieci, a quindici anni, diventar causa per te di chi sa quale sciagura! Noi, vivendo, guarda, esplichiamo lateralmente, così delle forze imponderate e inconsiderate, oh! – premetti questo. Da per sé poi, queste forze, si svolgono latenti, e ti tendono una rete, un'insidia, che tu non puoi vedere, ma che alla fine ti stringe, e tu allora ti ritrovi avviluppato, e non sai spiegarti come e perché. È così. I piaceri d'un momento, i desiderii fuggevoli ti s'impongono è inutile! la natura dell'uomo, tutti i suoi sensi te li reclamano così spontaneamente e imperiosamente, che tu non puoi loro resistere. I danni, i patimenti che possono derivare non ti s'affacciano al pensiero con tale precisione, né la tua immaginazione può presentir questi danni e questi patimenti così fortemente e chiaramente, che la tua inclinazione irresistibile a soddisfar quei desiderii, e prenderti quei piaceri, ne è frenata. Se talvolta, buon Dio!, neppur la coscienza precisa dei mali immediati è ritegno che basti contro ai desiderii! Non destino, dunque, né fatalità! Tu puoi sempre risalire alla causa razionale dei tuoi danni e delle tue fortune; spesso, magari, non la scorgerai; ma nondimeno la causa c'è: o tu o altri, o questa cosa o quella; ma razionalmente, razionalissimamente![46]

[46] Luigi Pirandello, *Se…* in Id., *Novelle per un anno*, I, «Meridiani» Mondadori, Milano, 1989, p. 1166.

Quella espressa dal Griffi è una proposizione propria alla dottrina del karma nella sua relazione concettuale con l'idea di «forma-pensiero» teosofica: ogni uomo, a causa della sua natura creativa, della sua facoltà desiderativa, a causa di una certa attività immaginativa provoca quella rete teosofica, quella tela di ragno in cui, di fatto, consiste la linea destinale teosofica;[47] il punto focale della questione è che questa linea destinale si genera e diventa possibile, solo perché nell'uomo opera continuativamente quella scintilla prometeica in cui consiste la forza creazionistica umana in grado di performare la materia. La differenza tra il Griffi e il Valdoggi (e, in vero, anche tra il Griffi e il personaggio della madre, sommessamente presente nel testo), come tra il Griffi e qualsiasi altro essere umano pare riassumibile nel fatto che egli è divenuto consapevole di questa forza creativa, al punto che può addirittura concettualizzarla, come fa durante tutto il corso della novella: ciò che ha reso consapevole il Griffi di questa forza e quindi di una legge manifestativa universale sembra esser stato proprio l'evento culminante, l'aver provocato ed esperito su sé stesso l'evento funebre attraverso l'omicidio della moglie.

È proprio in forza di questo frangente esistenziale che il Griffi può affermare: «M'hanno assolto… eh sfido! E se mi lasciavano dentro, che m'importava? Dentro o fuori, ormai – carcere lo stesso! Così ho detto ai giurati. «Fate di me quel volete: condannatemi, assolvetemi… tanto, per me, è lo stesso» nonostante «mi dolgo di quel che ho fatto; ma in quell'istante tremendo non seppi, né potei fare altrimenti». – E non volli dir nulla, né volli discolpe d'avvocato». La dichiarazione, quasi finale, del Griffi lascerebbe sottintendere una raggiunta estraneità dalle cose, non solo quelle relate alla socialità mondana, ma, invero, più generalmente e intensamente colluse con l'ontologia delle «finzioni» e, quindi, delle «forme».[48] La scoperta della legge manifestativa toglie al Griffi la responsabilità diretta delle sue azioni, non perché non ne sia egli il diretto responsabile, ma perché egli è conscio del fatto che una catena di cause, una volta attivata, non può essere fermata e, più ancora, e di conseguenza, che, se una colpa personale esiste, non è nell'atto violento perpetrato a danno della moglie, ma in qualcosa di così radicale e profondo, in vero anche lontano nel tempo, che egli non poteva, umanamente, esistenzialmente, essere consapevole di ciò che avrebbe prodotto sul lungo periodo. All'inizio del testo-monologo, il Griffi afferma che: «tu non sai che voglia dire viver la vita che avresti potuto vivere, se un caso indipendente dalla tua volontà, una contingenza imprevedibile, non t'avesse distrutto, deviato, spezzato, tante volte, l'esistenza,

[47] Cfr. Annie Besant, *Karma*, cit., pp. 17-21.

[48] Per una lettura orientata sull'evento funebre in senso simbolico della novellistica, cfr. anche Sara Lorenzetti, *Figurazioni del vuoto. Per una rilettura delle Novelle per un anno di Luigi Pirandello*, Metauro, Pesaro, 2016, che affronta il tema in varie declinazioni e su tutta la produzione novellistica di Pirandello.

com'è avvenuto a me, capisci, a me!»[49] Il riferimento del protagonista è al fatto che il «Governo» lo aveva obbligato a rimanere nella caserma di Potenza, senza permettergli di proseguire la carriera militare altrove: «Economie, economie! E si rovina, s'assassina così un pover'uomo!» sono le parole di Griffi per descrivere il fatto e sono parole che rimandano in maniera esplicita all'evento funebre. Ora, quella appena descritta è, se si dà credito al discorso generale del personaggio, soltanto una delle cause possibili che approdano poi all'omicidio familiare, ma comunque una delle principali, perché proprio a Potenza il Griffi aveva conosciuto Margherita, la moglie, in quel momento corteggiata da quello che sarebbe divenuto poi il suo amante, amante che al tempo ella aveva abbandonato per coltivare la passione natale per il Griffi. Nonostante non sia questo il contesto per approfondire dinamiche già discusse altrove, resta di focale importanza il nucleo strutturale della vicenda: una serie di casi, solo apparentemente tali, ha portato il protagonista a provocare e subire una morte, a seguito della quale egli può definirsi «libero», da una parte, e conoscitore delle dinamiche del karma dall'altra. Le affermazioni del Griffi lo presentano approdato a uno stato dell'essere in cui il fatto particolare, la contingenza, nella forma in cui si manifesta gli è divenuta irrilevante: egli sa che il nucleo «vero» dei fatti specifici non è lì dove sembra essere, ma altrove, in una causa sempre reperibile attraverso una attività noumenica di indagine sul sé e sul «se»; egli è completamente assorbito da questa riflessione costante, la sua essenza di personaggio si esplica e si conclude tutta in una perpetua attività immaginativa: rispondendo alla madre, che commenta i casi del figlio con la parola «destino», egli urla, alterato: «Tutto ciò che avviene, doveva dunque fatalmente avvenire? Falso! Poteva non avvenire se… E qui io mi perdo! in questo se!» Il se per il Griffi rappresenta e consiste in una perenne immersione nel sé del «flusso», all'interno del quale l'azione del «perdersi» è una azione taumaturgica che lo allontana ontologicamente dal fatto, dalla finzione quindi e dalla forma, per radicarlo in una dimensione di fluidica proiezione, di ininterrotta immaginazione, in cui egli attinge all'essenza stessa della legge manifestativa, diventando consapevole del fatto che ogni cosa particolare non è altro che una conseguenza di «pensiero» e «desiderio», di forme-pensiero, dunque, generatrici della storia. All'interno della novella il Griffi dà ripetutamente prova discorsiva di questo movimento intellettuale;

> Ma l'ho soffocata io, con queste mani… sul letto… Lui s'è buttato dalla finestra, giù nel giardino… Era il suo ex-fidanzato; sì, ella lo aveva piantato per me, pel simpatico ufficiale… E guarda, Valdoggi! Se quello sciocco non si fosse allontanato per un anno da Potenza, dando così agio a me d'innamorarmi per mia sciagura, di Margherita, a quest'ora quei due sarebbero, senza dubbio, marito e

[49] Luigi Pirandello, *Se…*, cit., p. 1165.

> moglie, e probabilmente felici… Sì. Li conoscevo bene ambidue, e posso benissimo immaginarmi la vita che avrebbero vissuto insieme – me l'imagino anzi; posso crederli vivi entrambi, insieme, laggiù a Potenza, nella loro casa… Figli non ne avrebbero: Margherita non poteva farne… Vedi? se follia c'è, è questa la mia follia…[50]

È questo soltanto un esempio della prassi discorsiva del protagonista, un esempio del fatto che egli abita la creazione continua di forme, le quali, di per sé, non sono vere, ma sono funzionali a esprimere il nucleo centrale e «vero», invece, della sua concettualizzazione: questa o quella forma del discorso per il Griffi ha poco valore, è proprio il fatto che le forme siano così continuamente sostituibili, intercambiabili, che le depriva del loro valore in quanto forme, affibbiandogliene un altro al contrario «autentico» che è quello icasticamente rappresentato dal «se» che dà il titolo alla novella. Il Griffi, attraverso una «esperienza amara della vita» è approdato a una morte simbolica che, privando d'importanza il valore assoluto della forma particolare, lo ha immerso in una continua «visione» fluidica in cui la forma è soltanto un espediente qualsiasi per manifestare un dato «vero». Detto altrimenti il Griffi è un *alter ego* dell'autore. Così come sembrava fare Pirandello, egli rilegge a posteriori la sua vita, illuminata dall'evento funebre che lo ha reso «libero», come sostiene, e comprende che l'attività del fato o karma, l'azione della legge cosmica gli ha permesso di riattingere al sé e diventare, di conseguenza, conoscitore e sapiente utilizzatore della sua innata capacità creativa; gli ha permesso, per usare il lessico di Hartmann, di non pervertire la forma con scopi che le siano estranei. È in questo modo, sempre, che si produce l'inversione e il personaggio, simbolicamente morto, diventa autore delle novelle. Attraverso un'opera di traslazione Pirandello inocula nel protagonista la sua capacità autoriale, compresa dell'esperienza necessaria per ottenerla, di modo che l'opera novellistica diventi il simbolo di una coazione a ripetere che egli, Pirandello, aveva direttamente esperito ed esteticamente risemantizzato. Il fenomeno artistico della positura del centro consiste in questo ideare l'individualità del personaggio protagonista, il quale, lasciato «libero», «spontaneamente» esplica la sua storia di morte e di rinascita alla «follia», imponendo una serie di vicende che, per quanto di volta in volta diverse (come la «forma» del Griffi), sono sempre vicende iniziatiche: il nucleo veritativo al di là della «forma», l'«idée maîtresse», detto altrimenti, sarebbe proprio questo percorso iniziatico alla luce del quale ogni altro dettaglio della trama diventa un fatto «simbolico» o un'occorrenza necessaria a esprimere e permettere la realizzazione narrativa dello stesso nucleo semantico.

[50] Ivi, p. 1167.

In *Chi fu?*[51] la morte simbolica del protagonista, Luzzi, pare coincidere anch'essa con un evento traumatico e con una morte non propria direttamente, ma di un altro, almeno apparentemente tale: l'inizio delle vicende catastrofiche che ne connotano l'esperienza biografica è la conseguenza della morte fisica del padre, Jacopo Sturzi, della sua promessa sposa. Morto costui a causa del vizio dell'alcolismo, la ragazza, Tuda, perde la dote e con essa scompare la possibilità concreta di un matrimonio onesto: il colpo emotivo subito dal protagonista è tale da indurlo in uno stato di «quasi» follia; «fui come pazzo», confessa in prima persona, tanto da avere «qui un male, qui, alla testa, che mi dava il farnetico, il capogiro e i conati della vomizione». La condizione che il Luzzi descrive è quella, quasi canonica nei primi personaggi pirandelliani, per cui, a causa del collasso, sovente repentino, inaspettato, della maschera sociale (di una di quelle «necessarie» «finzioni» di cui parla l'*Umorismo*) ci si trova in diretto contatto con quel «vuoto strano» dove l'«anima» appare nella sua «nudità arida», non più coperta da uno di quei numerosi «vêtements» di cui scrive Helena Blavatsky. In preda a questo stato alterato di coscienza, provocato per proiezione (o «riflessione» umoristica) dalla morte fisica di un altro, il Luzzi viene travolto da una smania di distruzione definitiva della sua maschera e, per assecondarla, agisce in maniera totalmente opposta a come avrebbe fatto pochi mesi prima: «m'ero dato alle… sì, alle facili avventure, scioccamente, per prendermi una rivincita, anzi una vendetta della costanza, della fedeltà, dell'astinenza mia di tant'anni anni» racconta «questo sì; e in questo, ne convengo, ho ecceduto».[52] È all'interno di questa condizione esistenziale – poco dopo definita dal protagonista «nausea della vita» – che accade una rivelazione di natura molto probabilmente teosofica, ovvero nel momento in cui l'anima si è autorialmente spogliata di «tutte le finzioni abituali» che irrigidiscono il «flusso»: tornato da Napoli a Roma, dove lavorava, il Luzzi, insieme a un suo amico di infanzia, Andrea Sanserra, continua a dedicarsi a quelle «facili avventure» che avevano caratterizzato i suoi ultimi tre mesi napoletani; i due si danno appuntamento «sotto Porta del Popolo», per «una sera di sabato», ma «pioveva» ragion per cui, a causa del «tempaccio», il Sanserra diserta e il Luzzi si trova, solo, non «*sapendo* decidermi» dice «ad andar via», «perplesso a guardare i fili d'acqua che *gli cadevano* intorno dall'ombrello».

Sulla *tabula rasa* della sua coscienza «vuota» s'impone ora l'evento drammatico, critico, della visione diretta della morte:

[51] Pubblicata per la prima volta in «Roma di Roma», il 27-28 giugno 1896: le connotazioni teosofiche della novella sono state discusse ed esaminate nel già citato Giacomo Cucugliato, *Il karma del vivo*, cit.

[52] Luigi Pirandello, *Chi Fu?*, in Id., *Novelle per un anno*, III, cit., p. 986.

> A un tratto, dall'arco centrale della porta, ecco un vecchietto sgusciar curvo, con un mantello che gli scendeva fino alla noce del piede. Reggeva con ambedue le mani un ombrellaccio sdrucito. Andava, quasi portato dal vento, in giù, per via Flaminia. Aguzzo gli occhi… Un brivido mi corre per tutta la persona. Il signor Jacopo, Jacopo Sturzi, il padre di Tuda, della mia fidanzata!… Ma se io, io stesso, con queste mani, un anno addietro, lo avevo composto nella bara e accompagnato a Campo Verano? Pure, eccolo lì: mi passa dinanzi, oh Dio!… E si volta a guardarmi, e piega da un lato la testa, come per farmi vedere un sorriso. E che sorriso! Resto inchiodato al suolo, in preda a un tremor convulso; cerco gridare, ma la voce non m'esce dalla gola. Lo seguo un tratto con gli occhi; alfine riesco a svincolarmi dalla paura e mi lancio dietro a lui.[53]

Il fantasma di Jacopo Sturzi ha tutti i connotati del fantasma teosofico,[54] ma anche al di là delle sue connotazioni specifiche, nella retro-struttura della novella egli si presenta come la rappresentazione icastica di una rivelazione oltremondana, capace di condurre il protagonista in una dimensione dell'essere all'interno della quale raggiunge e coglie una conoscenza radicale, fondante della manifestazione, ovvero sia l'esistenza di una realtà oltresensoria. Già la sola presenza del morto redivivo pare essere leggibile come la simbolizzazione di questa presa di contatto del protagonista con una dimensione più profonda del sé, con una conoscenza che, come quella del Griffi, non è comunitariamente condivisa, non è «verosimile», ma è «vera»: ancora una volta, pertanto, il momento della morte simbolica coinciderebbe con un rito di passaggio. La vicenda rivelativa del protagonista non si conclude con la visione semplice del fantasma, ma si approfondisce in una presa diretta di contatto con il mondo dei morti; una volta vinta la paura, infatti, il protagonista si avvicina al parente defunto «mentre quest'ultimo stava per posar la mano piccola e tremula su la gruccia della porta a vetri d'una osteria». Dopo essersi «*volto* di scatto», averlo «*preso* per un braccio e» averlo «*trascinato* in giù, nell'ombra», lo Sturzi denunzia al protagonista la natura del destino dei morti e le sue cause: «c'è chi muore maturo per un'altra vita, e chi no. Quegli muore e non torna più, perché ha saputo trovar la sua via; questi invece torna, perché non ha saputo trovarla; e naturalmente la cerca giusto dove l'ha perduta. Io, per esempio, qui, all'osteria». Lo Sturzi sta appalesando la matrice forse teosofica della sua idea di destino post-funebre e la sta correlando al concetto ancora una volta teosofico delle «forme-pensiero», le quali determinano l'aspetto della vita dei vivi come quella dei morti:[55] il nucleo della rivelazione oltremondana sarebbe pertanto nuovamente lo stesso che si è visto agire nella strutturazione della trama di *Se…*

[53] Ivi, p. 988.
[54] Cfr. Giacomo Cucugliato, *Il karma del vivo*, cit., pp. 72-74.
[55] Cfr. Annie Besant, *The death… and after?,* cit., pp. 26-44.

e lo stesso che è alla base della legge manifestativa. Si ritorna, ancora una volta, al concetto aurorale di scintilla prometeica e capacità creazionistica dell'uomo; la morte iniziatica del protagonista e l'incontro con il defunto si lasciano specificare come una eliadiana ed eroica *discensio ad inferos*, una discesa nel ventre materno da cui il protagonista risorge simile a sé stesso, ovvero autore:

> E m'attirò nell'osteria. Lì mi forzò a bere, a ribere, certamente con l'intenzione d'ubbriacarmi. Tanto era il mio stupore e tanto lo sgomento, che non seppi ribellarmi. Non bevo vino, ma ne bevvi non so più quanto. Ricordo: una nube soffocante di fumo; il tanfo acuto di vino; il sordo acciottolio di stoviglie; l'odor caldo e grave di cucina; i sommessi borbottii di voci rauche. Curvi, quasi volessero rubarsi il fiato l'un l'altro, due vecchi giuocavano a carte lì accanto, tra grugniti di rabbia o di consenso degli spettatori intenti e addossati alle loro spalle. Dal tetto basso, un lume a sospensione aduggiava la sua giallezza tra la densa nube. Ma quel che maggiormente mi stupiva era il vedere che, tra tanti, nessuno sospettava che lì dentro c'era un estraneo alla vita.[56]

La descrizione dell'osteria riprende tutte le connotazioni del luogo infernale, habitat proprio del vizio e profondamente caratterizzato dalle semantiche dell'oscurità: per questa ragione rappresenterebbe il punto culminante della morte simbolica del protagonista, il punto in cui gli vengono, dice il testo, generalmente comunicate «parole strane sulle cose della vita e della morte». Ormai simbolicamente morto, il protagonista è diventato custode di una rivelazione metafisica la quale gli permette di compiere la trama definendosi tramite terreno di una dimensione ultraterrena, centro manifestativo di quest'ultima; una volta ubriaco egli viene «*trascinato*» dal morto verso la casa di prostituzione presso la quale si sarebbe dovuto recare quella sera con il Sanserra: lì trova la ex fidanzata, Tuda, assieme alla madre Amalia Noce la quale, fingendosene la zia, prostituisce la figlia, con lo scopo di «*rifare*» la dote «in pochissimo tempo, prima che l'ottimo giovane venisse a sapere». A questo punto si compie l'omicidio e la trama si chiude su sé stessa, con le parole del protagonista che afferma «ora io ho qui, qui nella testa, soltanto gli urli di Tuda avviticchiata al mio collo, urli che mi spezzano il cervello…» e con l'accusa «oh! fu lui, torno a giurarlo, fu lui, Jacopo Sturzi!… Lui, lui strangolò quella strega che si spacciava per zia… Se non l'avesse fatto lui, però, l'avrei fatto io. Ma l'ha strozzata lui perché ne aveva più ragione di me. Questa è la verità. Io ho le mani nette».[57] L'episodio finale sembra donare senso a tutte le vicende perché, spostando la colpa dell'accaduto sul fantasma, dà adito di pensare la causa come un fatto metafisico: tutta la storia,

[56] Luigi Pirandello, *Chi Fu?*, cit., p. 990.
[57] Ivi, p. 992.

infatti, si lascia leggere come una macchinazione operata dal fantasma, il quale «aveva più ragione di me» di uccidere la vedova, avendo contro di lei, per lungo tempo, serbato il rancore di due adulteri apparentemente perdonati in vita. Non solo l'atto finale, ma tutti gli atti che portano alla conclusione tremenda paiono lasciarsi leggere come la serie di eventi conseguenti, l'uno causa dell'altro, orientati al compimento dell'omicidio: a partire dalla morte di Jacopo Sturzi, ogni dettaglio della trama, compresa l'astemia del Luzzi, compresa persino la sua frequentazione di prostitute, compreso finanche l'incontro con l'amico, collaborano affinché la vicenda si chiuda con la realizzazione del desiderio di morte del fantasma. Si risemantizza, *a posteriori*, la domanda che dà il titolo al testo, e la risposta che ne deriva è che una invasione della dimensione soprannaturale nel mondo terreno, capace di orientare e determinarne i fatti, ha fondato la storia. Nella figura del fantasma si iconizza forse proprio questa invasione, la quale, invero, lo si è detto più volte, nella visione di Pirandello è costante, anzi è la sola vera e la sola effettivamente performante anche l'aspetto esteriore della realtà: la differenza tra il protagonista e tutti gli altri personaggi, nonché il motivo che pone il protagonista al centro è che egli diventa consapevole – prima solo subendola – dell'influenza della dimensione oltremondana e, nel momento in cui la legge della manifestazione gli si chiarisce attraverso la morte simbolica, egli comprende la vera causa delle cose e il motivo sotteso icasticamente nella provocatoria domanda iniziale. Chiaramente, questa vicenda e il fatto di conoscere la causa karmica degli eventi lo conducono esistenzialmente e socialmente in uno stato di estraneità comunitaria e di follia, da cui però, egli, autore, può raccontare l'«esperienza amara della vita» che, passando dalla morte, lo ha condotto al centro dell'esistenza. Solo *a posteriori*, dal punto di vista del lettore, la trama pare acquistare una significazione coerente, ponendosi come il racconto di una esperienza iniziatica che rende contemporaneamente conto della sua natura sia al lettore che al narratore: l'esperienza stessa della scrittura si lascia rileggere allora forse proprio come l'ultimo atto di quella vicenda di morte, il momento iconico della sua simbolizzazione. Provando a sfalsare i piani del discorso bisognerebbe forse dire che la storia nasce simbolica, inevitabilmente, e come tale si sviluppa, ma la sua simbolicità diventa evidente e chiara solo nel momento in cui essa viene raccontata: il fatto, allora, il dato esperienziale che costituisce e sostanzia la narrazione perde la sua connotazione di fatto reale, esce dalla possibilità stessa di essere inquadrato sulla base di un giudizio di realtà; esso, infatti, essendo un fatto raccontato dall'alveo della follia è e può essere considerato solo esplicitazione diretta di una percezione soggettiva: può essere concepito unicamente nella sua natura di auto-narrazione. Risiede forse qui il motivo ulteriore per cui la novella rappresenta il caso poi costante del gesto narrativo come atto anch'esso rituale di scrittura e positura del centro: il momento dell'autodenunzia è quello stesso in cui il protagonista si auto-pone, autonomamente, come centro della narrazione, tanto che nessun altro punto di vista è possibile sulla storia

e, pur quando un altro sguardo sarebbe possibile, viene presentato comunque attraverso gli occhi del protagonista. Esattamente come avveniva per Lao Griffi, ci si trova di fronte a un personaggio folle, con capacità visionarie (ovvero sia di auto-immersione nella sua coscienza) in grado di rileggere le proprie esperienze traendone un nucleo veritativo, nucleo che prevede il contatto diretto con un mondo altro, che a sua volta può essere raggiunto solo attraverso una «esperienza amara della vita» culminante in un atto funebre: lo schema che si ripete sembra quello che si è visto agire per l'autore umorista e per Leandro Scoto, emblema forse di tutti i personaggi metafisici pirandelliani. Leandro Scoto, il Luzzi e il Griffi paiono mantenere, in un modo o nell'altro, evidente la loro matrice di personaggi teosofici, custodi di una conoscenza karmica e della simbolizzazione di questa: nelle altre novelle questa connotazione marcante non è così evidente come nel caso di questi tre personaggi (eccettuata la narrazione di Spatolino ne *Il tabernacolo*), ma la linea discorsiva incipitaria pare essere sempre la stessa e il nucleo di ogni vicenda sempre quello tratto dal mito solare di morte e di rinascita all'eternizzazione di una forma sublimata. L'idea concettuale di base pare prevedere sempre che il personaggio tenda (inconsapevolmente) alla propria morte, o meglio alla morte delle proprie finzioni, e che questa tensione, o «tendence», produca la storia, organandone discorsivamente in direzione verticale i fatti: il caso, l'errore, l'atto mancato, detto altrimenti l'imprevisto, non pare mai tale, ma sempre funzionale a produrre nella storia l'evento che uccide il protagonista. Questo rende la storia stessa, come accadeva per il dialogo con l'autore di Leandro Scoto, la serie dei momenti che, avendo luogo, sgrossano il protagonista per farne, alla fine della vicenda, una manifestazione dell'«oltre» o di un buio raggio che da esso provenga. Il vero fattore significante risiederebbe, quindi, in questa «tendence», più che nel modo in cui di volta in volta essa si manifesta al lettore.

Per intendere, ulteriormente, questo, risulta forse quantomai significativa la novella, sempre del 1896, *Sole e ombra*, dove centrale nella vicenda pare l'idea eliadiana e iniziatica del *regressus ad uterum*. Il lettore incontra il protagonista, Liberto Ciunna, sull'orlo di un collasso emotivo e mentale, perché dopo una vita illibata, ha sottratto quattrocento lire alla cassa del monopolio per i tabacchi dove lavora, essendo gravato da una situazione economica che non gli permette di sfamare i propri figli. In preda alla vergogna e alla disperazione, il protagonista decide di darsi la morte, non potendo reggere l'umiliazione che subirebbe durante la prossima, prevista, visita dell'ispettore e nei giorni successivi. Coazione a ripetere, perché è nuovamente un desiderio, uno di quei «pensieri insospettati» di cui parla l'*Umorismo*, a muovere il protagonista verso un gesto che la sua morale (quindi uno di quegli «ideali» in cui si fissa il «flusso» indefinito dell'«Essere»), una delle sue «finzioni», non gli avrebbe permesso; è, quindi, un moto «spontaneo» a provocare quell'urto sulla coscienza formalizzata che ne produce la distruzione, *alias*, in altra forma, ancora una morte simbolica:

> Né più, né meno: quattrocento lire! Quattrocento lire sottratte alla cassa del magazzino generale dei tabacchi; dunque, reo di peculato; né più né meno! Ma come? perché? Oh sì, nel perché, se mai, ci poteva entrar lui, per trovarvi una scusa; non l'ispettore, domani. – Ciunna, qui mancano quattrocento lire… – Sissignore, me le son prese io, signor cavaliere. – Ah sì? Bravo, Ciunna! Le mie congratulazioni da una parte; e dall'altra, se non vi dispiace, favorite subito in galera. – Ah no, mi scusi, signor cavaliere. Mi dispiace moltissimo! Tanto che, se lei permette, guardi: domani Liberto Ciunna se ne scenderà in carrozza giù alla marina prossima, e si butterà così come si trova in mare con le due medaglie del settanta sul petto e un bel ciondolo qui, di dieci chilogrammi, legato al collo come un abitino. La morte è brutta, sissignore, ha le gambe secche, cavaliere carissimo; ma Liberto Ciunna, dopo settantadue anni di vita intemerata, in galera non ci va. Le pare? Da quindici giorni questi strambi soliloquii dialogati, con accompagnamento di gesti vivacissimi.[58]

La follia del Ciunna non è immersione nell'«oltre», ma ipertrofia della maschera, essa rappresenta la conseguenza di un cortocircuito; nell'autonarrazione del protagonista la morte è l'unica soluzione plausibile per mantenere vivo il racconto della sua finzione societaria; conoscendo i presupposti ontologici dell'estetica pirandelliana e l'intrinseco valore esistenziale di questa, ci si accorge del potentissimo controsenso insito nella condizione esperienziale del protagonista: la «finzione», scriverà Pirandello, è «un nostro inganno per vivere», è funzionale al mascheramento del vuoto che coincide con la morte. Qui la morte, invece, diventa l'epilogo necessario di una narrazione finzionale e non, come nei casi precedenti, il suo opposto, ovvero la liberazione dalle maschere e lo scioglimento del sé nel «flusso» dell'essere.

In questa novella si incontrerebbe, sotto lo *specimen* del protagonista, il caso emblematico – di fatto agente in retrotraccia anche nei testi precedenti e in quelli successivi – dell'evento, descritto nei saggi, per cui un «sentimento della vita», finalizzandosi in una forma, provoca la fine stessa della forma: la follia del protagonista iconizza questo momento della narrazione e il momento particolare in cui la forma, spezzata da un moto spontaneo ed endogeno, prova a difendersi, a chiudersi su sé stessa, irrigidendosi ulteriormente e manifestando, quindi, la sua natura di «veleno» che Pirandello le attribuirà esplicitamente. Il frangente esperienziale descritto nel testo della novella pare essere la rappresentazione, distillata quasi, dell'idea teosofica, ripresa dall'autore, in base alla quale è la stessa «finzione» ad essere la matrice prima della liberazione, quando, mostrandosi nella sua natura di fatto relativo, reagisce assolutizzandosi fino a un paradosso che non può soste-

[58] Luigi Pirandello, *Sole e ombra*, in Id., *Novelle per un anno*, I, cit., p. 1288.

nere: il frangente particolare in questione sarebbe quello in cui la forma, di fatto, si uccide da sola. Sembra darne prova, simbolicamente, la descrizione della morte che il protagonista vuole darsi: egli vuole morire «con le due medaglie del settanta sul petto», ovvero conservare, anche nel momento estremo, la solidità parossistica della sua maschera di uomo onorato e dabbene. Ne darebbero conferma ulteriore i preparativi, quasi cerimoniali, con i quali egli va incontro alla morte volontaria: «accorgendosi che la sera avanti aveva lasciato al solito le scarpe fuori dall'uscio, affinché la serva le ripulisse» egli «fe' un gesto con la mano, quasi volesse dire: – Dov'ho la testa?» consapevole dell'inutilità della precauzione, «come se gli avesse importato di andarsene all'altro mondo con le scarpe pulite». Nonostante questo, e in maniera di fatto involontaria «ripeté poi lo stesso gesto innanzi allo specchio dell'armadio, dal quale erasi recato a trar l'abito ch'egli era solito d'indossare nelle gite, per risparmiar l'altro, il *cittadino*, un po' più nuovo, o men vecchio»: «E per chi ti risparmio adesso?» riprende, parlando con sé stesso, «Se ti sporchi, ti laverai con me. Del resto, oggi è festa». La scena si conclude con un dettaglio che pare fortemente emblematico:

> Nel farsi il nodo alla cravatta, s'accorse nello specchio, per la prima volta dopo quindici giorni, d'essere un altro da quel che era o che pareva prima: la barba e i capelli bianchi sporchi, gonfi gli occhi e disfatti, le guance flosce, e, ai lati del gran naso, due patine giallastre. – Come ti sei fatto brutto e vecchio, Ciunna mio! Provò un vivo intenerimento per sé stesso, un'immensa profonda pietà per quel suo vecchio corpo, che volontariamente, per disperazione, egli recava al mare come un fardello spregiato e inutile – plumf! laggiù… Si passò una mano su la fronte calva e chiuse gli occhi, che gli si erano riempiti di lacrime. Povero vecchio Ciunna! Brutto, brutto Ciunna! ma galantuomo però, ah sì, galantuomo! – Tieni, ti do un bacio, l'ultimo, e vado via, ché il cocchiere m'aspetta. E nello specchio si baciò, abbracciando l'armadio.[59]

Pirandello starebbe mettendo in scena il momento cruciale in cui la forma inizia a diventare consapevole di sé stessa e della sua natura di fatto meccanico, di procedimento limitato a uno schema acquisito, quindi relativo: chiaramente tutto questo avviene ancora nell'incoscienza, non si tratta di una presa di distanza dalla forma conquistata noumenicamente, ma di un primo atto riflessivo. Non a caso, infatti, Ciunna, che pure sta andando a morire, ripete i gesti involontari della sua maschera, i quali ne emblematizzano la natura, già espressa nel desiderio di affogare con le due medaglie al collo e attraverso l'associazione inconscia di vedere nel peso che dovrebbe portare a fondo il corpo, appeso al collo, quasi una terza medaglia

[59] Ivi, pp. 1289-1290.

alla vita onorata e al buon cuore che finzionalmente la maschera si riconosce. Una epifania, su tutte, però, oltre al fatto che il Ciunna si accorga della insensatezza dei suoi atti meccanici, rivela l'essenza ultima, relativa e mortale della forma: «per la prima volta, dopo quindici giorni» il Ciunna si avvede della natura transeunte del suo corpo, di quell'altra «form*a* fissat*a* in mezzo ad altre immobili», quindi esperisce su sé stesso la crasi, la differenza ontologica tra una materia soggetta a leggi fisse e l'immagine idealizzata e finzionale che egli ha di sé. Simbolicamente parlando egli si sta rendendo conto, guardandosi, nel tramite di un atto riflessivo che è lo stesso dell'io autoriale, dell'esistenza di quelle leggi che, se da una parte progressivamente infiacchiscono il suo corpo fisico, dall'altra operano mentalmente facendogli ripetere gesti di fatto inutili. Attraverso l'immagine significativa dello specchio, Ciunna ora vede il suo corpo e i suoi atti come altro da sé, riconosce una rottura tra l'immagine fisica, la forma, e il «sentimento», scinde, involontariamente, epifanicamente, appunto, due ontologie: solo dopo questa presa di consapevolezza «egli», che è un altro dal sé che vede, può «*recare*» «volontariamente» «al mare come un fardello spregiato e inutile» «quel suo vecchio corpo», avendo ormai maturato una coscienza altra rispetto a quella della sua forma: è questo il momento culminante della sua progressiva morte simbolica, ovvero la geminazione in lui di una coscienza non limitata al suo corpo fisico e ai suoi atti mentali. La «pietà», la «compassione» che egli prova verso il suo corpo testimoniano questo stato emotivo e iniziano a semantizzare la sua morte come una effettiva liberazione: egli, infatti, appena poco prima di vedersi riflesso si dice: «del resto io muoio confesso e con l'Ostia santa qui in corpo: non ho bisogno di preghiere». Evidentemente il Ciunna si trova ancora in una condizione di piena formalizzazione, perché si richiama, attraverso queste parole, a una fede formale che per Pirandello equivale a ogni altra finzione, ma sta già denunziando una presa di consapevolezza sulla differenza tra una sua natura immortale e una mortale: questa si realizza ulteriormente nell'atto della riflessione del sé, ma, di fatto, è già avvenuta, in parte, nella sua coscienza. Solo alla luce di questo pare diventare comprensibile la visione della morte auto-inflitta come una «festa», pur vissuta con l'amarezza dell'abbandono e della perdita. La maschera, ora più che mai, sta divorando sé stessa, ma l'auto-coscienza era già consapevole dei meccanismi simbolici che aveva attivato: il mare in cui egli sceglie di darsi la morte rassomiglia a un'immersione battesimale all'interno di un flusso indefinito, di una simbolica placenta. Si tratta quasi di uno scioglimento del proprio corpo, che inizia a semantizzarsi come morte, certamente, ma anche come momento liberatore della coscienza – esattamente secondo gli stessi meccanismi, e invero attraverso la stessa fenomenologia, che sarà poi descritta nell'*Umorismo*. Il parallelismo con il saggio sembra esplicitato in maniera quantomai chiara:

> Traversando in carrozza, di trotto, il paese, il Ciunna sorrise amaramente a un'immagine improvvisa suscitata in lui dall'estro comico, che era proprio della sua

> natura. Immaginò che i sonatori della banda municipale, coi pennacchi svolazzanti degli elmetti, gli venissero dietro sonando una marcia funebre a passo di corsa, e un corteo d'amici compunti, dietro la banda a gambe levate, e uno fra questi, trafelato, ansimante, che gestiva con uno scartafaccio in mano e gli gridava: – Fèrmati, Ciunna, fèrmati! Ti leggo l'elogio funebre! La carrozza era già fuori dal paese, e Ciunna, tenuto ancora dalla comica visione, si volse verso l'accompagnamento immaginario e salutò più volte con la mano: – Grazie tante; addio, amici, addio! Ho fretta, ho fretta…[60]

Così come avveniva per il Griffi e per il Luzzi, il processo di sdoppiamento della coscienza fra una realtà esterna e una interiore, tra la forma e l'io, genera una immersione del protagonista nella immaginazione, intesa nel senso stretto di costruzione e visione di immagini (o poiesi, detto altrimenti): la visione del Ciunna si incentra e si sviluppa intorno a una *distinctio* umoristica che iconizza la separatività, apparente, tra il «sentimento» e la «forma» con cui esso viene rappresentato, si è, quindi, in piena realizzazione del «sentimento del contrario». Preso nel flusso di una azione soltanto coscienziale, il protagonista non è già più schiavo di una semantizzazione univoca, programmatica del reale, egli è, in qualche maniera, «libero» creatore delle proprie immagini. Il tutto avviene in un momento di simbolizzazione in cui egli già «si vede» morto, morto, ma allo stesso tempo vivo, il che è dire estraneo all'ontologia delle forme e aleggiante umoristicamente al di sopra di esse. Quella del corteo funebre, infatti, è soltanto la scena principiale e incipitaria di una tendenza che, da quel momento in poi, pare caratterizzare e generare spontaneamente tutto il dettato seguente della novella. L'allontanamento di Ciunna dal paese ha questo valore di uscita da un mondo del finzionale, di cui il paese e in generale la comunità sono solo una rappresentazione; egli, in realtà, simbolicamente ha già abbandonato il suo corpo, e con il suo corpo ha già detto «addio» alla forma nella sua dimensione occludente; se nella scena del corteo comico si iconizza una potenza di dominio del sé ottenuta dal protagonista, la causa generante questa forza dominatrice è un «sentimento» interno «della vita»:

> Già fuori dal paese, il Ciunna, con l'animo scevro ormai d'ogni cura, d'ogni preoccupazione (poiché egli era della morte, e dei tormenti della vita non voleva saper più nulla), si sentiva a quell'aria slargare il petto, penetrare da una insolita letizia, da un gaudio quasi infantile alla vista della campagna che pareva allagata da un biondo mare di messi, a cui sornuotavano i mandorli d'un verde ameno e gli olivi cinerei. Come se dentro di lui la coscienza della vita si rifacesse vergine e trasparente, sentivasi preso da un segreto, immenso amore per essa, da un amore

[60] Ivi, p. 1290.

> che non voleva, né pretendeva nulla, all'infuori del piacere di potersene lasciare beare con gli occhi e con tutti i sensi e aperti e quasi inattivi.[61]

Il contatto con la natura realizza e manifesta una dimensione dell'essere già toccata dal protagonista, di cui lo spettacolo della natura esteriore è lo specchio, l'immagine aurorale, come si è detto, anche all'interno della scrittura saggistica: in essa si prefigura quel contatto diretto con l'essere e la sua realizzazione spontanea che contraddistingue l'ente naturale come pure la «*verginità*» dell'animo dell'autore una volta che sia simbolicamente morto.[62] E infatti, proprio come un autore umorista dentro la natura il Ciunna vede «a riposarsi alcuni mendicanti sudici e laceri, o storpii o ciechi, che dalla borgata marina salivano alla città sul colle, o da questa scendevano a quella, per un soldo o un tozzo di pane promessi per tal giorno»: rappresentazione iconica della «nostra miseria» questi individui sembrano fare il paio con i personaggi «miseri» raccolti a «udienza» durante la mattina lavorativa dell'autore, gente gravata dall'esperienza amara della vita che li contraddistingue come «figlioli», dice il protagonista, altre immagini della rovina abbattutasi su uno stuolo di forme. Chiaramente non è questo il nodo della vicenda, ma una spia simbolica atta forse a generare le significazioni multiple della trama, tutte incentrate sul fatto che ormai il Ciunna è diventato l'autore semi-consapevole della sua stessa storia: come ai suoi «personaggi», ai suoi *alter ego*, egli si rivolge, esortandoli, dalla carrozza con un «Allegri! Allegri! andiamo a buttarci tutti quanti in mare», così, *mutatis mutandis*, gli si rivolgerà un vecchio amico inaspettatamente incontrato nella «borgata marina». L'invito fittiziamente rivolto ad altri diventa l'invito che un altro gli rivolge, così che, come il Ciunna, ormai preda della sua furente creazione di forma può «*immaginare*» «tutti quei mendicanti pigiati in carrozza con lui» e «come se veramente li avesse lì, vedendone qualche altro per via» «*ripete* tra sé l'invito: – Vieni anche tu! sali! Ti do il viaggio franco», allo stesso modo «Severino Spàtoli, caposcarico giovialone», non appena il Ciunna è sceso dalla carrozza, lo sommerge di esilaranti inviti e giocose proposte, a cui, al fine, il protagonista acconsente. «Intenerito dalla festosa accoglienza del giovinetto», rintontito da frasi quali «io la sequestro», «ha mal di capo? Glielo faccio passar io»,

[61] *Ibidem*.

[62] Già a questo punto del testo inizia a farsi trasparente la scelta simbolica del nome del protagonista: in esso si ritrova un chiaro riferimento alla libertà, che può essere inteso in molti modi, ma che comunque pare richiamare la semantica della morte e della liberazione della coscienza dalla parte corporale («sono libero, libero» affermava il Griffi, animato dalla conoscenza «*ulteriore*»); nel cognome, Ciunna, invece, si rintraccia un riferimento promiscuo al *regressus ad uterum* e alla re-immersione nella natura: *ciunna* è termine dialettale sardo per indicare l'organo genitale femminile. Questa semantica va via via ispessendosi e completandosi nel corso della novella, fino alla scena finale, dove il riferimento sessualizzato diventa esplicito.

«oggi è domenica, e vogliamo ridere», «la vita è una scemenza, ma è tutta roba da ridere», «dobbiamo divertirci» e via dicendo, il protagonista cede a trascorrere la giornata intera con lo Spàtoli, il quale, dice, «andavo allo stabilimento dei bagni. Venga con me». Per ironia della sorte e contro ogni sua protesta, «nell'intima lotta contro il proposito violento le vitali energie persuadevano in fondo, sebbene inconsciamente, al Ciunna sommessione alla vivace, affettuosa tirannia del giovine amico. E così la sua volontà, dopo un tentativo di ribellione, finì per cedere». È in questo senso che il Ciunna diventa autore umoristico del suo stesso destino, autore non conscio, ma condotto, trainato da forze che vengono esplicitamente definite «vitali energie» (e che ricordano quelle che saranno poi citate nel saggio): la stessa dimensione dell'essere che prima si era scoperta nuda nel liberatorio contatto con la natura, la stessa che aveva riso della propria morte come se fosse ormai realizzata, produce, fattualmente, non solo immaginativamente, una modifica concreta della trama e il Ciunna, in accordo con la teoria teosofica, si trova a subire la sua stessa immaginazione. Il bagno, di fatto, diventa la rappresentazione iconica, lo smorzamento immaginifico, del progetto violento o meglio ancora forse una ratifica effettiva di quel progetto, ma umoristicamente invertito:

> l'acqua nel recinto era bassa. Il Ciunna s'accoccolò, tenendosi con un braccio a un palo e battendo leggermente l'acqua con l'altra mano, come se volesse dirle: Sta' buona! Sta' buona! Poco dopo Severino Spàtoli rientrò nel recinto: volse in giro lo sguardo: il Ciunna non c'era non più. Di già fuori? E già s'avviava, per accertarsene, verso la scaletta del camerino di lui, quand'ecco a un tratto lo vede springar dall'acqua paonazzo in volto, con uno sbuffo strepitoso. – Ohé! È matto, don Liberto? Ma così le può scoppiar qualche vena! – Lascia scoppiare… – fece ansimando angosciato, con gli occhi fuori dall'orbita il Ciunna. – È matto? – ripeté Severino – Ha voluto provarsi il fiato o s'è sentito male? – Provarmi il fiato… – rispose cupamente il Ciunna, passandosi ambo le mani sui capelli zuppi.[63]

Da morte, quale di fatto doveva essere, l'immersione nell'acqua, egualmente volontaria, sembra essere un battesimo e una rinascita a una vita nuova in cui la costrizione delle vecchie forme si allontana come un'ombra del passato dalla coscienza del protagonista, tant'è che la giornata continua tra i sollazzi di un pranzo luculliano ricco di bevute, dal quale l'ossessione della morte è stata rigettata attraverso una semplice messa in scena simbolica, quella espressa nella citazione. La forza del gesto simbolico ratifica la fine della maschera principiata con il viaggio in uscita dal paese, tant'è che sarebbe scorretto dire che una morte non si verifica: una morte si verifica, invece, ma è quella della personalità esteriore, della forma

[63] Luigi Pirandello, *Sole e ombra*, cit., p. 1294.

relativizzante, superata la quale, il protagonista, è in grado di riattingere direttamente a uno stato di fusione costante con il flusso dell'essere ed ergersi quindi, di conseguenza, a protagonista della storia. Terminata la giornata nella compagnia dei vecchi amici infatti «il Ciunna s'avviò verso il più lungo braccio del porto, quello di ponente, ancor senza banchina, fatto di massi rammontati l'un su l'altro, fra i quali il mare si cacciava con cupi tonfi seguiti da intensi risucchi»: la condizione animica con la quale il protagonista si avvicina al mare non è quella con cui era partito, formalizzata in un proposito di morte, ma quella che si è incontrata più volte descritta nei saggi, la sensazione di vuoto seguita al collasso della personalità finzionale: «pervenne a capo chino alla punta del braccio, senz'aver formulato un pensiero: sedette su un masso e posò il cappello sul masso accanto». Davanti al mare il Ciunna si immerge completamente nella visione della natura «in tutta la vastità tremula dell'amplissimo orizzonte», nella «fiamma», nella «viva luce» del tramonto: a questo punto l'identificazione solo immaginata, solo presentita con la natura si realizza pienamente e il protagonista «sentì il cuore grande e sentì la propria onestà immensa come quel mare»; da questa identificazione gemina, artisticamente, la presa di coscienza della relativizzazione della forma, sociale, nel caso specifico del testo, tant'è che la scena si chiude sulle parole del protagonista: «Quattrocento lire! E che sono? È come se io togliessi a questo mare una botte d'acqua. Non resta mare? E io, per quattrocento lire, non son forse più un galantuomo, un uomo onesto?» e continua «non si ha il diritto di rubare, lo so; ma se ne ha il dovere, perdio, quando quattro bambini ti piangono per il pane […] la società non te ne dà il diritto; ma tu, padre, hai il dovere di rubare in simili casi».

Nella linea degli eventi finora descritta questa visione della natura (che equivale alla dispersione nell'acqua auspicata dal protagonista all'inizio del racconto, ma realizzatasi ora su un altro piano) genera una corrispettiva dispersione mentale coincidente con la relativizzazione delle forme, ma è generata, come ne fosse l'evento necessariamente conseguente, da un'altra immersione, precedente, in cui già il protagonista era simbolicamente morto; quest'ultima, a sua volta, era la conseguenza della visione naturale e della riflessione umoristica avuta nel corso del tragitto in carrozza in uscita dal paese, la quale, ancora, derivava dal vedersi riflesso nello specchio.

È consequenziale, allora, che forse anche l'ultima tappa del percorso descritto nella novella sia da leggersi come la narrativizzazione di una condizione esistenziale già pienamente ottenuta: risalito nella carrozza diretto verso il paese

> si ritrovava con gli occhi sbarrati nel buio opprimente della vettura, fissi sul vetro di faccia che metteva uno strepito urtante, continuo. Gli pareva che fosse or ora uscito da un sogno; e intanto non trovava la forza di riscuotersi, di muovere un dito: aveva le membra pesanti come di piombo e una tetra gravezza al capo. […] immaginò, senza scomporsi, che scendeva dalla vettura e che si metteva a errar

> pe' campi, nella notte, senza direzione. […] egli doveva zitto zitto saltar dalla vettura, senza farsi scorgere dal vetturino; aspettare che la vettura s'allontanasse un po' per l'erto stradone, e poi cacciarsi nella campagna e correre, correre fino al mare là in fondo.[64]

A questo punto, in preda alla visione, il protagonista ricorda della lettera che aveva lasciato a casa per il figlio e che «a quell'ora» sarebbe già stata letta: «la sospensione disonorante, la miseria, il ridicolo… il carcere…» gli tornano alla mente e «nella convulsione di tutti i nervi, si cacciò in bocca inavvertitamente» il «veleno dimenticato» «in tasca» con il quale aveva programmato di uccidersi prima del proposito dell'annegamento;

> sentì improvvisamente un vuoto, una vertigine, e come se il petto e il ventre gli si aprissero, squarciati; sentì mancarsi il fiato, e sporse il capo dal finestrino. – Ora muoio. L'ampia valle sottoposta era allagata da un fresco e lieve chiaror lunare; gli alti colli di fronte sorgevan neri e si disegnavano nettamente nel cielo pure allagato di luna. – Ora muoio – ripeté il Ciunna. Ma allo spettacolo di quella fresca pace lunare una grande calma si fe' dentro di lui. Appoggiò la mano su lo sportello, piegò il mento su la mano, e attese, guardando fuori. Saliva dal basso de la valle un limpido assiduo scampanellar di grilli, che pareva la voce del tremulo riflesso lunare sulle acque correnti d'un placido fiume invisibile. L'aspettante alzò gli occhi al cielo, senza levare il mento dalla mano, poi guardò i colli neri e la valle di nuovo, come per veder quanto ormai restava per gli altri, poiché nulla era più per lui: tra breve non avrebbe veduto, non avrebbe udito più nulla. S'era forse fermato il tempo? Come mai egli non sentiva ancora alcun accenno di dolore, internamente? – Non muoio? E subito, come se il pensiero gli avesse dato la sensazione attesa, si ritrasse, e con una mano si strinse lo stomaco. No: non sentiva ancor nulla; ma però… Si passò una mano su la fronte: ah – era bagnata d'un sudor gelido!… Il terrore della morte, alla sensazione di quel gelo, lo vinse: tremò tutto sotto l'enorme, nera, orrida imminenza irreparabile, e si contorse nella vettura. Ma più forte dello spasimo interno era il terrore angoscioso. Silenzio:… Una voce: cantava!… E la luna?… […] E cantava il vetturino monotonamente, mentre i cavalli stanchi tiravan con pena la carrozza nera per lo stradone polveroso, bianco di luna…[65]

Con questa scena la novella si chiude. Il «vuoto» e la «vertigine» avvenienti nella sensazione di immobilità del corpo ne indicano il distacco, quasi che la coscienza totale del nulla sopraggiunta alla caduta della maschera abbia annichilito anche

[64] Ivi, pp. 1296-1297.
[65] Ivi, pp. 1297-1298.

la percezione della presenza della forma tra le forme, quella fisica: il corpo, come un *quid* privo di vita, viene abbandonato dalla coscienza, «libera» nel pieno movimento attraverso la campagna e la natura, non più ostacolata da alcuna ombra di «gravezza» materiale. La sensazione e la descrizione di essa sono così potenti da rendere irrilevante anche l'accadere effettivo della morte fisica, tant'è che il lettore non saprà mai se il veleno ha fatto o non ha fatto effetto: una dichiarazione dei fatti, fosse pure su questo, apparentemente essenziale, dettaglio, risulta, nella chiusa, del tutto irrilevante dal punto di vista della significazione narrativa; la sola cosa che conta, simbolicamente e narrativamente, a questo stadio del percorso, sembra essere l'immaginazione del protagonista: superate con lui le barriere del vero e del falso il lettore viene proiettato in una dimensione di verità che, in quanto tale, deve necessariamente essere solo coscienziale. Ad essere state definitivamente abbattute sono le barriere della forma e della relativizzazione dell'essere: il tempo stesso, come avviene nella sopraggiunta condizione dell'umorista compiuto, risulta essersi «fermato» e, con esso, tutto quanto pertiene alla condizione esistenziale di realtà viene spostato su un altro piano, che è quello dell'assenza totale di ogni forma. La visione della natura e la dispersione in essa vengono poste sotto la stessa semantica del «vuoto», dell'«angoscia» e del «terrore», perché ormai non è più la fissità di questa o quella forma a essere diventata un fattore di distinzione fievole dal flusso dell'essere, ma l'ontologia stessa della forma, compresa delle sue manifestazioni naturali. Alla fine della novella, quando non è più possibile dire se il protagonista sia morto o sia vivo, se morirà o non morirà, quando anche la proiezione ipotetica sulla conclusione della vicenda viene resa strutturalmente impossibile, la serie delle morti simboliche e delle loro ratifiche prende senso nell'identificazione finale di Ciunna con il poeta umorista: ogni cosa pare risemantizzarsi a ritroso. È nel momento in cui morte e vita diventano la stessa cosa che Ciunna appare nella sua definita chiarezza di autore della storia raccontata o meglio di tramite attraverso cui si crea la storia che manifesta il percorso, già definito prima ancora che iniziasse la narrazione: è la morte stessa, l'«oltre» finale, che utilizza Ciunna, che lo pone, per dirsi, per auto-raccontarsi, e Ciunna, *in primis*, non è altro che il simbolo, nuovamente, di questa tensione verso la morte che ha ordinato gli eventi in modo tale da rendere possibile il finale e tutto il processo congruente e organico rispetto alla sua conclusione; è infatti a questo punto che diventa comprensibile anche il perché della scelta del protagonista, il motivo per cui, detto altrimenti, durante l'udienza, il dito dell'autore si sia puntato su di lui: Ciunna, infatti, pare presentarsi come l'esempio esatto di uno di quei «gabbati dalla sorte» di cui parlava la novella *Personaggi*, ma anche, come si è visto, uno di quei soggetti «ben *vestiti*» con una forma e una fisionomia definite perché già al limite del crollo della maschera:

> Molto ricco un tempo, lì, su quella spiaggia di mare lunga e stretta, aveva tenuto uno dei più grandi depositi di zolfo. Ma non essendo nato pe 'l commercio, come

> tutti gli onesti per natura, in pochi anni era stato spogliato, o *mangiato vivo* com'egli soleva dire, da questo e da quello, ma specialmente da un suo subalterno, in cui egli ciecamente aveva riposto la più abbandonata fiducia. Costui adesso era tra i più ricchi del paese, coi denari rubati a lui, ed era anche cavaliere, *per meriti commerciali*.[66]

Questa è la situazione incipitaria della novella e del suo protagonista, ed egli è, quindi, già colui che ha subito quella «esperienza amara della vita» capace di destituirne le finzioni sociali e portarlo ad uno stadio dell'essere di disaffezionamento dal vivere tale che egli possa riscoprirne l'essenza più autentica: egli, nella novella, non diviene autore umorista, egli è già autore umorista e creatore prima che la novella principi e la storia è, pertanto, soltanto il mezzo attraverso cui egli, *persona*, parte finzionale del sé, pura, ben vestita, staccata dalle altre finzioni del sé, può raggiungere la sua immortalità di personaggio; Ciunna è l'autore della sua morte, la storia, invece, è la ratifica dell'evento funebre e la sua messa in scena, nonché il suo reale avvenire nel momento stesso del racconto. Per questo è forse possibile dire che il personaggio protagonista è l'autore già prima di diventarlo concretamente, perché se egli non fosse già morto al mondo delle finzioni non potrebbe descrivere e quindi attuare attraverso la narrazione delle vicende la sua effettiva nascita o rinascita. Letta da questo punto di vista la novella sembra riprendere la sua significazione estetica di corsa verso la morte e solo in questo senso il «caso» apparente che determina la morte o le morti acquista il suo orientamento naturale di destino e più ancora di karma. Nel caso particolare di Ciunna la storia ha permesso di attualizzare, simbolizzandolo, il percorso solare di morte e di rinascita, compreso anch'esso della sua discesa infernale, che, nel caso particolare, coincide con il rientro coscienziale nel seno della madre natura; ed è proprio attraverso la narrazione che l'attualizzazione simbolica, e quindi il verificarsi concreto del mito, è stata possibile: la novella non ci sarebbe stata se il personaggio già morto non fosse stato destinato a morire e raccontare la sua storia di morte, perché questa simbolizzazione consiste nella rappresentazione dell'unico modo attraverso cui pare manifestarsi la tensione pirandelliana all'infinito. La scena finale cristallizza la riuscita del percorso in una immagine potente di scioglimento, il cui tratto più iconico è l'assenza dello spazio e del tempo, quindi la penetrazione in una dimensione dell'essere «*ulteriore*» perfettamente sovrapponibile a quelle che Pirandello nei saggi immaginerà e definirà propria allo stato aurorale di ricreazione della forma artistica.

Che la rivelazione e il percorso che vi conduce abbia una certa afferenza coi miti solari di morte e di rinascita è reso forse nella maniera più icastica dall'ultima

[66] Ivi, p. 1291.

novella del 1896, in questo senso profondamente programmatica: si tratta di *Sogno di Natale*, testo all'interno del quale viene messo in scena il momento focale della rivelazione, carico della sua radicale simbologia cristica. Più degli altri questo testo permetterebbe di dare un volto, per così dire, all'impalcatura teorica di Pirandello e individuarne anche la matrice concettuale e tradizionale. All'interno dell'*Umorismo* Pirandello parlava della visione dell'«oltre» come di un momento, epifanico, e di esso specificava «è stato un attimo» nonostante, certo, «dura a lungo in noi» l'impressione lasciata dalla visione del vuoto e nonostante, invero, essa sia stata, lo si è detto molte volte, lungamente preparata da «una esperienza amara della vita»: l'epifania, allora, è maturata progressivamente, lungamente, e produce conseguenze che si estinguono, di fatto, soltanto con il momento della morte, ma essa, di per sé, non è che quell'«attimo» potente e disumano la cui durata, fuori dal tempo e dallo spazio, è, di fatto, indifferente perché accade su un piano dell'essere non decodificabile secondo le categorie gnoseologiche ordinarie.

Così come la novella *Sole e ombra* si chiudeva sulla scena di un distacco tra la dimensione fisica e quella spirituale o mentale, distacco in cui il corpo – e con esso tutto quanto gli compete in termini di materialità manifesta – veniva lasciato come morto, senza possibilità di moto, rispetto alla motilità invece accentuata e illimitata quasi dello spirito, allo stesso modo, nella novella *Sogno di Natale*[67] la narrazione si apre sulla percezione netta, da parte del protagonista e voce narrante, di essere entrato in una realtà, non materiata, ove non agiscono limiti e percezioni ordinari:

> Sentivo da un pezzo sul capo inchinato tra le braccia come l'impressione d'una mano lieve, in atto tra di carezza e di protezione. Ma l'anima mia era lontana, errante pei luoghi veduti fin dalla fanciullezza, dei quali mi spirava ancor dentro il sentimento, non tanto però che bastasse al bisogno che provavo di rivivere, fors'anche per un minuto, la vita come immaginavo si dovesse in quel punto svolgere in essi.[68]

La sensazione del distacco dalla realtà fisica e in particolare dell'«anima mia» dal corpo è corredata, ancora una volta, da una regressione a uno stato verginale dell'essere, infantile, in cui al desiderio di dispersione – espresso dal senso di lontananza e di erranza – si associa un «bisogno» di «rivivere», ovvero rinascere, un bisogno che, di fatto, è di incarnazione del sé nella «vita come immaginavo», quindi in un'opera dell'immaginazione, ma «vissuta». Lo stesso schema rintrac-

[67] Pubblicata per la prima volta in «Rassegna settimanale universale» il 27 dicembre 1896. Interessanti e stringenti sono i parallelismi evidenti tra questa novella e *Natale al polo* pubblicata su «Roma letteraria» il 25 dicembre 1897, ora in Piero Meli, *Luigi Pirandello. Pagine ritrovate*, Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 2010, p. 87.

[68] Luigi Pirandello, *Sogno di Natale*, in Id., *Novelle per un anno*, III, cit., p. 1000.

ciato nella novella precedente, anche da questo punto di vista, sembra ripetersi in quest'ultima, con una specifica ulteriore che l'altro testo non possedeva: la scena principiale di questa novella è ambientata durante la notte di Natale. Chiaramente non si tratta della notte di un Natale specifico, con valenze storiche o coordinate che ne permettano l'effettiva localizzazione (nonostante la scena descritta sia in qualche modo da circoscrivere al periodo bonnese di Pirandello), quanto, piuttosto di un riferimento che si esaurisce nell'essere un richiamo simbolico, le cui connotazioni aspecifiche, appunto, confermano la natura soltanto mitica dell'indicazione temporale.

L'apertura della novella fotografa il momento archetipale di ripetizione della nascita o rinascita mitica, identificandolo nella venuta al mondo di Gesù, nel quale, nuovamente, non è da vedere il Gesù storico, ma, appunto, un'immagine mitica anch'essa.

Mentre è immerso nei ricordi dell'infanzia e sta fantasticando di trovarsi effettivamente in essi, il protagonista ha l'impressione di «andar frettoloso per quelle vie, da questa casa a quella, per godere della raccolta festa degli altri» e così, errando, rivive la «festa» che è «ovunque: in ogni chieta, in ogni casa». Preso dalle immagini createglisi in mente durante il dormiveglia, «ero già entrato così, inavvertitamente, nel sonno e sognavo» dice il protagonista «e nel sogno, per quelle vie deserte, mi parve a un tratto d'incontrar Gesù errante in quella stessa notte, in cui il mondo per uso festeggia ancora il suo natale».[69] Il sogno è il momento simbolico di sospensione delle coordinate spaziali e temporali correnti e rappresenta qui soltanto il contesto mentale nel quale è possibile la materializzazione immaginifica dell'identificazione tra il protagonista e Gesù: «mi misi per la stessa via» scrive «ma a poco a poco l'imagine di lui m'attrasse così, da assorbirmi in sé; e allora mi parve di far con lui una persona sola». È questo il punto che permette di ritrovare la radice della retrotraccia agente nella definizione pirandelliana di questi momenti «*ulteriori*», anche lì dove concretamente essa è taciuta, come nel caso delle novelle finora analizzate: infatti, qui, Gesù rappresenta evidentemente un doppio della coscienza del protagonista, un doppio che però non agisce e vive sullo stesso piano di materialità che è proprio alla coscienza ordinaria. Nonostante i due personaggi siano identificati dal gesto significativo dell'erranza – che altro non è che un richiamo allegorico alla dispersione e alla leggerezza coscienziale libera, fosse pure per un momento, dalla «prigione» corporale – essi paiono rappresentare lo stesso io, di cui una parte è capace di riattingere a una dimensione mitica dell'essere, attualizzarla e farla rinascere: lo sdoppiamento che si è visto sostanziare *I dialoghi* diventa qui centrale nello sviluppo della trama e mezzo ulteriore di approfondimento concettuale.

[69] *Ibidem*.

Data per certa la natura di «doppio» che hanno i due personaggi l'uno rispetto all'altro, qualcosa li distingue ontologicamente fin dal principio: *in primis* il personaggio narratore, quello su cui si apre il testo della novella, è un personaggio storico, la cui esperienza è radicata in un natale preciso, per quanto scontornato narrativamente dall'assenza di riferimenti topici; in secondo luogo il suo atto d'ingresso alla dimensione altra è un fatto onirico, quindi comunque legato alla dimensione corporale e materica, biologica e personale del vivere; in terzo luogo l'accesso al sogno è garantito, e di fatto principia, dal recupero spontaneo di memorie effettivamente vissute, ovvero di memorie riconducibili a una biografia individuale. Così come accadeva per l'autore dei saggi nel suo rapporto con il dato naturale, così come accadeva per il Gran Me de *I dialoghi* nel suo rapporto con l'immagine del pulviscolo, così come per Lao Griffi nella sua relazione immaginifica con l'evento storico esatto, anche qui per il protagonista di questa novella i natali biograficamente vissuti rappresentano l'aggancio concreto, temporizzato e spazializzato, per entrare su un piano coscienziale senza tempo e senza spazio: in questo frangente più che mai pare chiarirsi e specificarsi il valore liminale dell'«oltre» e la sua valenza simbolica. È un dato della realtà, come Pirandello più volte ripete nei saggi, a fungere, concretamente, da mezzo, a essere centrale nello sviluppo dell'immaginazione che, poi, trasla l'essere altrove: qui il ricordo è il ponte verso un'altra dimensione, lo spiraglio attraverso il quale filtra quella «luce» in grado di metamorfizzare, idealizzandola, una realtà storica in una realtà mitica. All'inizio della novella, infatti, l'identificazione con Gesù non è esplicita, è in sottotraccia, esiste, ma non è detta, e se non è detta è solo reale e non ancora vera, non ancora rigenerata, ossia «idealizzata»: negli stessi termini si parlava, ad esempio, della natura, la quale conserva sempre il suo valore di rivelazione mitica, che le è consustanziale (di fatto, è quanto le dona esistenza e gliela permette metafisicamente e fisicamente), ma lo rende manifesto soltanto quando essa penetra nella coscienza autoriale che, per opera di immaginazione, ne ritrova il nucleo veritativo; allo stesso modo qui l'identificazione è presente già prima dell'avvio del sogno, ma diventa attiva, reale, vera e operante, soltanto nel momento in cui, previo il distacco onirico della coscienza dal corpo, il protagonista entra effettivamente nella «realtà del sogno». Se nella novella *I dialoghi* la scena si apriva già sul buio che permette la presa di coscienza sulla natura doppia dell'io, qui Pirandello descrive una delle tante possibili porte d'ingresso a quella presa di coscienza.

La riproposizione del dato di realtà effettivo su un altro piano dell'essere in cui questo acquisti significanza universale è permessa dal fatto che, se la prima parte della coscienza, quella storica, è ancorata al corpo e alla materialità dei dati e dei fatti dello spazio-tempo, l'altra, al contrario è totalmente libera, anzi subisce la materia (e tutto quanto ne deriva) come una limitazione – segno del fatto che essa non le appartiene ontologicamente: «a un certo punto», scrive il narratore, «ebbi sgomento della leggerezza con cui erravo per quelle vie, quasi sorvolando,

e istintivamente, m'arrestai» tant'è che «subito allora Gesù si sdoppiò da me, e proseguì da solo anche più leggero di prima, quasi una piuma spinta da un soffio; ed io, rimasto per terra come una macchia nera, divenni la sua ombra e lo seguii».[70]

Il passo rende in maniera forse evidente che la morfologia dei due personaggi è in qualche modo sovrapponibile a quella delle «personalità» e «individualità» teosofiche che si è visto, più volte, essere descritte all'interno dei testi narrativi e saggistici: ne darebbe prova ulteriore il fatto che il personaggio di Gesù rappresenta quella parte della coscienza connotata, per contrapposizione alla prima, con le semantiche della luce e della leggerezza; nel doppio il protagonista inizia a rappresentare la «macchia nera», l'«ombra» rispetto all'azione illuminante dell'individualità macrocosmica raffigurata, invece, da Gesù: nel doppio si ravviserebbe, quindi, l'*alter ego* della personalità teosofica, vincolato alla sua corporalità e alla terrestrità nella quale abita e consiste.[71] Concordemente con la teorizzazione che sarà poi chiaramente esplicitata nell'*Umorismo*, qui il narratore pare simbolizzare tutta quelle serie di memorie, desiderii, malinconie, ovvero «finzioni» proprie alla parte mortale e transeunte dell'essere umano, nella quale trovano sede anche quegli impulsi emozionali che, con il supporto di Schiller, Pirandello identificava nella «nature humaine»: ha senso, pertanto, nell'ottica di questo discorso, che quanto respinge il doppio gesuano siano la paura e lo «sgomento della leggerezza» a cui la dimensione fisica dell'uomo non è avvezza. Come si è avuto modo si specificare e dimostrare altrove, qui Gesù, al contrario, iconizzerebbe il *Logos* della teosofia, quello che la Besant chiama il Cristo mitico, ovvero la forza macrocosmica che, di volta in volta, si incarna e si manifesta ora in questa ora in quella personalità, a patto che essa appartenga a un «uomo di buona volontà» (secondo la definizione esoterica e pirandelliana del termine volontà), ovvero dalla volontà rettificata, a un uomo, quindi, che abbia già subito l'«esperienza amara della vita» che lo prepara alla morte simbolica e alla rinascita macrocosmica o incarnazione del *Logos*. È probabilmente per questa ragione che la novella è scritta in prima persona, perché essa ha, o vuole dimostrare di avere, afferenza con l'esperienza autobiografica di Pirandello, esperienza che, nel 1896, si era già chiarita, alla mente dell'autore, come «amara», appunto. Qui la ragione per cui l'esperienza formale, limitata, biografica, con cui la novella inizia pare suscettibile di passare attraverso processi di mitizzazione che l'assolutizzino e che da microcosmica la rendano, sostanzialmente, macrocosmica, sede finita di una rivelazione infinita: il Natale può diventare

[70] Ivi, pp. 1000-1001.

[71] Non solo Gesù si presenta come figura archetipale generalmente rappresentante la parte immortale e divina dell'uomo, ma anche l'altro personaggio, il protagonista, dato che, non avendo un nome, pare ipostatizzare l'uomo in quanto uomo, facendo della sua vicenda – anche da questo punto di vista – un'esperienza umana individualmente sempre ripetibile da chiunque.

tutti i natali, la nascita fisica una nascita spirituale e un giorno calendarizzabile il momento in cui si attualizza un mito cosmico di morte e di resurrezione.

Affinché questo possa avvenire la coscienza microcosmica, personale, deve essere traghettata nella coscienza macrocosmica e diventare, detto altrimenti, una parola del *Logos*: è quello che effettivamente si preannunzia all'interno del testo novellistico; il fatto di dichiararsi «ombra» da parte del narratore e il fatto di considerare il sogno come un accadimento e non come un'ontologia implicano che nel momento del sogno stesso occorra vedere l'attimo della presa di consapevolezza del sé sulla sua natura: questo può, come si è visto e in linea con il dettato teosofico, avvenire solo quando la luce, manifestandosi, nella coscienza rivela la qualità umbratile della materia. È questa presa di coscienza, ancora una volta quindi l'accendersi dell'autocoscienza, che permette al narratore di riacquisire attivamente la sua natura e di identificarsi con essa: lo «sgomento della leggerezza», successivo alla piena identificazione, sembra rappresentare e simbolizzare esattamente l'attimo in cui, illuminata dalla luce del *Logos*, la personalità comprende istintivamente ed emotivamente il suo istinto e la sua emotività, quindi la sua ontologia di ombra relativamente all'ontologia della luce. Non a caso, e secondo lo stesso meccanismo di acquisizione della coscienza per azione dei contrasti, immediatamente dopo che il protagonista si è identificato con l'ombra di Gesù, accade l'attraversamento dei due, certo simbolico, dei luoghi naturali: «sparirono a un tratto le vie della città», dice il testo, e inizia l'immersione nella natura in cui «Gesù, come un fantasma bianco splendente d'una luce interiore, sorvolava […] una nera, sterminata pianura», prima, poi «la morbida sabbia d'una stretta spiaggia» e il «mare» con le sue «nere acque palpitanti». Il passaggio dei due attraverso i luoghi naturali indica, ormai in piena atmosfera mitica, la presa di contatto con l'essenza nucleare delle cose e della manifestazione (di cui si è detto la natura è, per eccellenza, il simbolo mitico per Pirandello); nello stesso palinsesto di simboli rientra il ritorno ossessivo sulle semantiche del buio e della notte, o dell'oscurità, perché questo momento indica espressamente l'attimo di discesa infera proprio al percorso iniziatico, così come è stato per tutti gli altri personaggi finora analizzati: è in questo frangente, insieme essenziale ed esistenziale, che si metamorfizzano il buio, il vuoto e il silenzio che saranno poi descritti nel saggio e che qui sono generalmente simbolizzati nella notte in cui avviene il viaggio del protagonista. Allo stesso tempo, proprio perché si è perfettamente dentro le semantiche della mitologia solare, questa notte è anche la notte fisica, ciclica, e rappresenta il momento particolare in cui il sole della coscienza non è ancora nato, ma è comunque in gestazione metafisica. Per questo motivo, proprio perché l'azione simbolica realmente impattante su questo frangente del testo è quella della morte, il narratore può raccontare che, mentre Gesù, quindi la sua controparte spirituale, aleggia volando sulla terra, egli, invece, è costretto alla sofferenza: «sorvolava su un'alta siepe di rovi, che s'allungava dritta infinitamente […] su la siepe egli si portava agevolmente me disteso per lungo

quant'egli era alto, via via tra le spine che mi trapungevano, pur senza darmi uno strappo». Nella simbologia attivata qui la controparte spirituale del narratore sta facendo vivere, sempre simbolicamente, a quest'ultimo l'esperienza della morte che egli stesso ha vissuto: il roveto e quindi le spine, su cui volontariamente lo fa passare, sembrano richiamare proprio i dolori patibolari subiti dal Gesù storico durante la crocifissione e poco prima di essa.

È in questo modo che gli espedienti, di volta in volta utilizzati da Pirandello, devono forse essere riletti come immagini altre di una stessa vicissitudine ed esperienza mitiche, al pari di come enuncerà la novella *I due giganti*.

Solo alla luce di queste esperienze la morte diventa morte simbolica, e il suo valore, da terreno, manifesto, particolare e specifico, diventa universale. Come se fosse un atto rituale il simbolo di volta in volta utilizzato permette di riattualizzare vicende che di per sé, nella loro essenza, sono aformali e quindi a-simboliche. L'attualizzazione dell'essenza medesima produce una formalizzazione ogni volta diversa, ma, analogicamente, sempre derivata e riconducibile all'esigenza semantica incipitaria ed essenziale. Ecco forse perché subito dopo il narratore può raccontare «su le nere acque palpitanti, una via luminosa, che correva stringendosi fino a un punto nell'immenso arco dell'orizzonte. Si mise Gesù per quella via tracciata dal riflesso lunare, e io dietro a lui come un barchetto nero tra i guizzi di luce su le acque gelide».[72]

Giunti a questo punto, lo spazio e il tempo del racconto sembrano ormai soltanto mitici e tutto è metamorfizzato in ottica simbolica: la luna, pur essendo la luna, elemento astrale, non è più solo la luna, ma l'emblema di quella luce spirituale seguendo la quale l'anima personale si estende uscendo dalla storia ed entrando nel mito, vale a dire l'emblema della via del ritorno mettendosi sulla quale effettivamente si produce la manifestazione dell'io individuale e l'incarnazione del *Logos* di cui Gesù a sua volta è simbolo. In essa si prefigura la materializzazione del *Nous* nelle forme.[73] Allo stesso modo, se, nella novella precedente, le acque marine indicavano la possibilità ontologica di uno scioglimento nell'«oltre» e nel «flusso», qui si lasciano leggere come un movimento dell'io nello spazio informale, notturno, dell'essere e come un'altra raffigurazione della notte battesimale, nel corso della quale ormai il narratore ha compreso di essere un «barchetto nero», un supporto materiale su cui si traghetta l'essenza luminosa della «scintilla prometeica».

[72] Luigi Pirandello, *Sogno di Natale*, cit., p. 1001.

[73] Per altre possibilità interpretative dell'immagine lunare e di quella acquatica, cfr., Francine Chiappero, *Le symbolisme pirandellien. Nature symbolique dans l'œuvre de Luigi Pirandello*, Presses du Midi, Toulon, 1990, specialmente pp. 38-39 e 46-47. Chiappero affronta la presenza anche di altre simbologie che si è avuto modo di incontrare nel corso di questa analisi, tra cui quella del sole, quindi della luce, dell'albero o del notturno e giunge a risultati interpretativi coerenti rispetto a quelli fin qui proposti.

Quando tutta la significazione, per la forza interna del testo e delle sue meccaniche sottili, si sia spostata sul piano della simbolizzazione, allora, nulla sembra esserne escluso e le pratiche di semantizzazione degli eventi vanno attivate non sulla base di una ermeneutica razionale, ma di assimilazione analogica delle immagini, sia essa contrastiva o meno: se il viaggio attraverso la natura e le acque marine rappresenta l'immersione volontaria, da parte dell'individualità, della personalità nell'essenza naturalmente formale (la natura) e aformale (il mare), l'immagine seguente, quella del rientro nella città, è la rappresentazione del ritorno dell'io nel formale. Come preannunciato dal suo direzionarsi verso la luce lunare, il viaggio dei due approda, appunto, in una «grande città»: in essa si simbolizzerebbe tutto quanto per Pirandello rientra nel campo semantico della forma e della finzione, che è primariamente finzione comunitaria. Senza perdere la sua significazione mitica, la città della novella indicherebbe iconicamente un principio dell'essere che è, circolarmente, lo stesso da cui il testo aveva presso le mosse; coerentemente dal punto di vista simbolico

> a un tratto la luce interiore di Gesù si spense: traversavamo di nuovo le vie deserte d'una grande città. Egli adesso a quando a quando sostava a origliare alle porte delle case più umili, ove il Natale, non per sincera divozione, ma per manco di denari non dava pretesto a gozzoviglie. – Non dormono… – mormorava Gesù, e sorprendendo alcune rauche parole d'odio e d'invidia pronunziate nell'interno, si stringeva in sé come per acuto spasimo, e mentre l'impronta delle unghie restavagli sul dorso delle pure mani intrecciate, gemeva: – Anche per costoro io son morto…[74]

Il rientro all'interno della città spegne la «luce interiore di Gesù» a completare e organicamente costituire la significazione primaria del testo e di questo momento del viaggio: la materia e la forma, raffigurate nella città, ottundono la luce ovvero la percezione della voce spirituale da parte della personalità formalizzata (così come ripetutamente ribatteva il Gran Me al piccolo me), ma allo stesso tempo ne permettono l'incarnazione definitiva.

Questa incarnazione, proprio per la sua essenzialità di rito di passaggio, è un atto comunitario, finalizzato al beneficio certo individuale, ma anche collettivo, ed è per questa ragione forse che l'attenzione di Gesù, appena concluso il percorso, si rivolge non tanto alla personalità che gli è commessa, ma alla vita intima degli abitanti del centro urbano: così come accadeva per il cimitero del dottor Corvo-Calajò, questo centro urbano è da una parte il quadro rappresentativo del mondo societario finzionale, animato e gestito dall'«odio», dall'«invidia», ovvero dai desideri e dalle passioni personali, ma anche il simbolo trasparente delle

[74] Luigi Pirandello, *Sogno di Natale*, cit., p. 1001.

«forme» non vitalizzate da alcuna idea superiore e spirituale, quindi vera, cosa che legittima la doppia interpretazione dell'affermazione conclusiva di Gesù, la cui morte certamente rimanda all'episodio storico e canonico del sacrificio per la salvezza di tutti gli uomini, ma anche al fatto che, fattualmente, il *Logos* in cui egli consiste è, nel presente delle «forme», non «vivo».

È questa ulteriore costatazione da parte dell'io individuale che riattualizza le semantiche del sacrificio e, da mitiche, le riconduce a un fatto storico nuovamente possibile, tant'è che «Gesù, innanzi a una chiesa, rivolto a me, ch'ero la sua ombra per terra, […] mi disse: – Alzati, e accoglimi in te. Voglio entrare in questa chiesa e vedere». Entrati nella chiesa, durante la funzione della vigilia «per costoro – disse Gesù entro di me – sarei contento, se per la prima volta io nascessi veramente questa notte»: l'affermazione sembra ribadire l'idea generale, più volte espressa nei saggi, per cui l'essere umano sarebbe composto da due grandi io, l'esistenza stessa dei quali permetterebbe l'opera di rinascita individuale; in quest'ottica il momento dell'ingresso in chiesa si lascerebbe leggere come il momento in cui l'incarnazione effettivamente si verifica; l'iniziazione è di fatto riuscita, perché dopo l'attraversamento del notturno la voce spirituale parla dentro il protagonista, il quale, per converso, ha effettivamente, morendo simbolicamente, fatto ormai il «vuoto» entro di sé. Ponendosi di fronte al protagonista Gesù afferma:

> Cerco un'anima, in cui rivivere. Tu vedi ch'io son morto per questo mondo, che pure ha il coraggio di festeggiare ancora la notte della mia nascita. Non sarebbe forse troppo angusta per me l'anima tua, se non fosse ingombra di tante cose, che dovresti buttar via. Otterresti da me cento volte quel che perderai, seguendomi e abbandonando quel che falsamente stimi necessario a te e ai tuoi: questa città, i tuoi sogni, i comodi con cui invano cerchi allettare il tuo stolto soffrire per il mondo… Cerco un'anima in cui rivivere: potrebbe esser la tua come quella d'ogni altro di buona volontà.[75]

Preso, nuovamente, da «sgomento», «dopo un momento di perplessità, vergognoso e avvilito», il protagonista risponde chiaramente «io non posso», con la conseguenza immediata che il sogno viene concluso.

La dichiarazione finale di Gesù verosimilmente riallinea in maniera definitiva tutto il discorso con le proposizioni che saranno poi del saggio, ovvero con la convinzione in base alla quale soltanto un'anima vuota, libera quindi dalle finzioni formali può accogliere e rendere manifesta la dimensione spirituale interna e propria ad ogni uomo, in quanto ontologicamente aggregato attorno alla forza macrocosmica della scintilla prometeica. Tutto il percorso compiuto dal prota-

[75] Ivi, p. 1002.

gonista nel corso della novella evidenzierebbe ancora una volta la necessità di passare attraverso una morte simbolica che, facendo il vuoto dentro di lui, possa poi permettere l'incarnazione dell'io individuale: senza tornare sui connotati fin troppo chiari delle due parti chiamate in causa nella novella e con una qualche evidenza costruite sul binomio teosofico di individualità e personalità, quello che più conta sottolineare è la fenomenologia del fatto mitico in sé, perché la novella sembra mettere in scena, e fuor di metafora, il modo in cui è la scintilla prometeica stessa a guidare e performare i fatti che portano concretamente alla sua manifestazione finale: come si diceva in precedenza è la morte che determina la storia e non il contrario; questa morte coincide con il progressivo appalesarsi di un'altra parte del sé alla coscienza, altra parte che deve essere considerata l'effettiva autrice della vicenda: via via che la sua manifestazione nella trama diventa più chiara e connotata, anche i fatti, solo apparentemente tali all'inizio, generano la loro significazione su un piano di lettura simbolica e quindi mitica. La positura del centro, nella finzionalità del testo analizzato, è data dalla figura di Gesù che rappresenta lo scopo, la meta, del percorso del protagonista: a ritroso, poi, anche l'avvio della novella, il sogno, la notte di natale scelta come tempo della storia, e via dicendo, diventano simbolicamente significativi, nonostante il personaggio, il suo io spirituale, li abbia già posti come tali fin dall'inizio.

È in questo senso che si può forse affermare che le novelle pirandelliane iniziano sempre con una morte, la quale avviene nell'antetesto, ma diventa leggibile soltanto alla fine del testo: le tappe attraverso cui passa il personaggio nella rinarrazione e attualizzazione dell'esperienza funebre non sono quindi più soltanto sempre le stesse, sono sempre le stesse perché alla loro base si situa una stessa matrice, di cui, teosoficamente, quella cristica è forse la manifestazione più potente e più spesso tramandata.

Il processo di incarnazione di cui si era parlato già affrontando e provando a sciogliere le dinamiche teoriche dei saggi si specifica come percorso iniziatico individuale di volta in volta affrontato dal personaggio: esso metamorfizza tutti i dettagli storici della vicenda, i suoi caratteri più mimetici, su un piano di leggibilità altra, ragione per cui tutti gli elementi della trama dovrebbero rispondere significativamente e organicamente rispetto alla fisionomia del personaggio e al suo percorso di morte e di rinascita. Nel momento in cui questo percorso si conclude, ovvero nel momento in cui la storia è stata già narrata, essa risponde come messa in scena e manifestazione degli elementi *post mortem* fissati dalla coscienza ipersensibile del personaggio protagonista. Se, infatti, la storia rappresenta narrativamente, ma anche fattualmente, il modo in cui il personaggio muore, nessun elemento della sua composizione può esimersi dal collaborare alla morte di quest'ultimo perché di essa, infine, è la manifestazione: il caso, l'evento fortuito, e via dicendo, sono tali soltanto sul piano della storia stessa, non sul piano del mito che essa incarna, sono tali, altrimenti detto, solo su una dimensione di relatività esistenziale che non compete al personaggio morto o al suo autore. Sembra esemplificativa in questo senso proprio la novella appena analizzata: nonostante essa

si chiuda sul rifiuto da parte del personaggio che avvenga l'incarnazione, l'esistenza stessa del testo si lascia leggere come la prova effettiva, artistica – la sola possibile per Pirandello e la più alta –, che l'incarnazione si è invece verificata, non nella finzionalità di un personaggio qualsiasi, ma nella scrittura stessa della storia mitica che esso racconta: come avveniva per le novelle critiche, l'esistenza in sé del testo iniziatico concretizzerebbe la possibilità più alta concessa da Pirandello all'uomo, ovvero la realizzazione della sua attività performativa e poietica. Il riferimento a Cristo non è fuori da questa linea discorsiva che coinvolge la teosofia, perché in Cristo i teosofi vedono proprio l'incarnazione di quel *Logos* che più volte si è manifestato nella storia con lo scopo di metamorfizzarla dall'interno: questa incarnazione, dal punto di vista teosofico, avviene esattamente come è stato descritto da Pirandello; una personalità si svuota di sé, accoglie l'individualità cristica e da quel momento in poi ripete il mito solare di morte e di rinascita adattando il tempo e la storia affinché questo si rinnovi, come un eliadiano rituale di positura del centro, su un livello sia fisico che spirituale. La novella *Sogno di Natale*, forse non a caso allora non edita nel volume definitivo delle novelle, scoprirebbe le carte di una generale modalità di intendere la poiesi mitica, carte che solitamente, invece, sono nascoste; tuttavia, pare essere sempre quest'altro io ad agire come direttivo nei testi pirandelliani analizzati: al di là della *persona* di volta in volta rappresentata, un io sovrapersonale dirige, forse karmicamente, la trama, in qualche modo sempre un Gran Me che si rivela, nella sua essenzialità creativa, alla fine del testo, tendenzialmente sotto l'aspetto del folle. Nonostante esso sia invisibile per tutto il racconto, la sua «volontà» regge e determina la storia, costringendo la *persona* a ospitarne l'incarnazione, ed è per questo forse che in tutti e quattro i testi finora presi in esame alla fine è sempre questo personaggio a raccontare la vicenda, ossia a rivelarsi come autore; se, come si è detto, lo scopo del percorso iniziatico è la riscoperta in sé, e la messa in atto, dell'autorialità insita alla natura umana e radicata nella parte più profonda e unica vera dell'io, pare consequenziale che, almeno in queste primissime prove, dalla novella *Se…* a queste del 1896, l'io morto e risorto sia anche il folle che racconta le vicende.

Questo approdo all'autorialità è una traccia molto potente che andrà via via disparendo, almeno apparentemente, nel senso che sarà progressivamente sempre più difficile reperirla nella testualità effettiva del racconto, ma, in un modo o nell'altro, esso rappresenterà, anche nei testi che si analizzeranno da questo momento in poi, la retrostruttura costituente la trama.

Nella novella *Il tabernacolo*,[76] sembra attivarsi e agire, infatti, lo stesso tema teosofico della morte simbolica orientata secondo una fenomenologia cristologica,[77]

[76] Pubblicata per la prima volta su «Il Marzocco», il 30 agosto 1903.

[77] La novella, insieme ad altre incluse in questo *corpus*, è analizzata in termini cristologici da Antonio Sichera, *Ecce homo*, cit., pp. 50-52. Molti dei testi che qui sono o saranno analizzati sono stati già presi in considerazione da Sichera, il quale li esamina come figurazioni appunto della

attraverso la quale il personaggio protagonista, Spatolino, raggiunge, nella chiusa del testo, una condizione pari a quella che avrebbe dovuto raggiungere, se avesse accettato la proposta gesuana, il protagonista di *Sogno di Natale*. Alla fine de *Il tabernacolo*, infatti, il protagonista incarna, anche visivamente, l'*ecce homo*, diventandone il simbolo vivente

> Ora c'è chi gli porta l'olio per la lampada; c'è chi gli porta da mangiare e da bere; qualche donnicciola, pian piano, comincia a dirlo santo e va a raccomandarglisi perché preghi per lei e pe' suoi; qualche altra gli ha recato una tonaca nuova, men rozza, e gli ha chiesto in compenso tre numeri da giocare al lotto. I carrettieri, che passano di notte per lo stradone, si sono abituati a quel lampadino ch'arde nel tabernacolo, e lo vedono da lontano con piacere; si fermano un tratto, lì davanti, a conversare col povero Cristo, che sorride benevolmente a qualche loro lazzo; poi se ne vanno; il rumor dei carri si spegne man mano nel silenzio; e il povero Cristo si riaddormenta, o scende a fare i suoi bisogni dietro al muro, senza più pensare in quel momento che è parato da Cristo, con la tonaca di sacco e il mantello di bambagina rossa.[78]

L'auspicata unione tra l'*imago Christi* e il personaggio, su cui si chiudeva la novella precedente, qui sembra diventare una realtà concreta in base alla quale il protagonista, dopo aver attraversato una serie di vicissitudini, si mostra egli stesso come l'incarnazione del Cristo: l'esperienza finale non riguarda, come è ben visibile fin da questo stralcio, soltanto l'individualità del protagonista, ma coinvolge e si estende a fatto societario, comunitario; la realizzazione del proposito d'incarnazione del Gesù personaggio di *Sogno di Natale* si rivela in questo testo nella sua natura effettiva, perché l'identificazione di Spatolino con l'*ecce homo* permette che il protagonista diventi figura organica e di riferimento rispetto allo spazio simbolico-mitico della comunità: agisce forse in questo senso, sul finale, la teoria dello sguardo accentratore e performante per cui la simbolicità del protagonista modifica, nuclearizzandole su di sé, le attenzioni sociali. Il finale esplicita, detto altrimenti, un altro aspetto dell'autorialità del protagonista divenuto tale.

Nella chiusa della novella, come nella chiusa di tutte le altre, si realizza e rende visibile l'attività, retroagente fin dall'inizio, dell'*ecce homo*, *alter ego* del Gesù storico nel testo precedente: egli ha sviluppato la trama affinché si rendesse possibile la sua manifestazione ed è egli, alla fine, a realizzare miticamente, «performandolo», l'ambiente mitico, indirizzando la tensione sociale che deve produrre la morte del

ecceitas cristica, non configurantesi in termini iniziatici, ma riprendente l'iconologia evangelica, cfr. Ivi, pp. 13-64.

[78] Luigi Pirandello, *Il tabernacolo*, in Id., *Novelle per un anno*, I, cit., p. 107.

protagonista per spostare, in chiusura, tutto il piano di realtà societario a piano di verità mitico. Anche in questo caso la novella, infatti, inizia con un personaggio «ben vestito», cioè già preparato dall'«esperienza amara della vita» alla morte simbolica poi raccontata effettivamente nel testo:

> Dacché nel paese la consorteria clericale era stata battuta e il partito socialista vittorioso aveva invaso i seggi del Comune, Spatolino si sentiva come in mezzo a un campo nemico. Tutti i suoi compagni di lavoro, avevano accolto con entusiasmo le nuove idee; e, stretti ora in corporazione, spadroneggiavano. Con pochi altri operaj rimasti fedeli alla Chiesa, Spatolino aveva fondato una Società Cattolica di Mutuo Soccorso tra gl'Indegni Figli della Madonna *Addolorata*. Ma la lotta era impari; e le beffe dei nemici (e anche degli amici) e la rabbia dell'impotenza avevano fatto perdere a Spatolino il lume degli occhi. S'era intestato, come presidente di quella Società Cattolica, a promuovere processioni e luminarie e girandole, nella ricorrenza delle feste religiose, osservate prima e favorite dal Consiglio Comunale: ci aveva rimesso le spese […]. Il capitaluccio, che gli aveva finora permesso di assumere qualche lavoro in appalto, s'era talmente assottigliato, ch'egli prevedeva non lontano il giorno che da capomastro muratore si sarebbe ridotto a misero giornante.[79]

La condizione spirituale, pertanto, sulla quale si apre il racconto delle vicende di Spatolino è già una condizione spirituale prossima alla morte simbolica e all'esclusione societaria, una condizione, di fatto, non dissimile da quella in cui veniva presentato il dottor Cimitero, strenuo difensore di una sua idealità non riconosciuta dal contesto societario nel quale veniva collocato: i due contesti, quello di Terraccia e questo della novella appena citata, sono apparentemente opposti, tant'è che se il primo contesto è facilmente riconducibile a coordinate di vita mitica propriamente detta (presenza di maghi, guaritori, streghe e via dicendo), questo, al contrario, è un contesto societario avanguardista, aperto alle istanze comuniste; di pari passo se il dottor Cimitero si ergeva a difensore e martire della scienza medica, qui Spatolino è fedele osservatore delle pratiche e delle dottrine della chiesa cattolica. Apparentemente opposti i contesti di partenza sono sovrapponibili alla perfezione, perché sono legati entrambi dall'unica cosa in un certo senso realmente significativa, ovvero la presenza di un contesto societario avverso alle istanze spirituali del protagonista. Così come l'azione del dottor Cimitero è una azione orientata a favore dei suoi concittadini, allo stesso modo lo è quella di Spatolino: entrambi i personaggi sono spinti dal fervore di volersi rendere utili sulla base di quella che, per entrambi, è una verità acquisita, una visione del mondo che non rischia di poter essere messa in discussione: lì la

[79] Ivi, pp. 96-97.

fede nella scienza, qui la fede in dio. Maschere, è chiaro, nell'un caso e nell'altro, ma maschere di folli, perché, come quella di Ciunna, maschere disfunzionali che non assolvono al loro ruolo, quello di permettere la sopravvivenza all'interno di un contesto sociale. Spatolino, all'inizio della novella, ha, proprio per via dell'osservanza ai dettami fissi della sua finzione particolare, perso sia il riconoscimento altrui, che l'introito economico che gliene proveniva (come avveniva per il dottor Cimitero, ancora una volta) ed è quindi un fallito e un escluso.

L'azione volontaristica a cui egli si sottopone per il bene della sua comunità provoca da parte di questa una spinta opposta, come una forza comune che obbliga alla morte simbolica: sembra sempre l'io del personaggio a forzare il contesto affinché esso gli risponda in maniera negativa e distruttiva, tanto che, nonostante possa sembrare che l'esclusione avvenga per volontà comune del paese, in realtà avviene perché Spatolino sta forzando il contesto mitico con la sua volontà, sta agendo sulla sostanza mentale comunitaria impattando in modo che essa gli risponda contrastivamente; detto altrimenti, è Spatolino che sta provocando, anche all'inizio della novella e prima dell'avvio della storia, la sua morte simbolica: è solo a questo punto (come avveniva per il «giovane medico» del dottor Cimitero, per il mancato incontro del Sanserra con il Luzzi, come accadeva per l'incontro casuale del «vecchio amico» con il Ciunna) che un evento – insieme causale e casuale – avvia il processo che porta alla distruzione effettiva della maschera e alla morte simbolica del protagonista.

Il caso, solo apparentemente tale, sembra anche qui leggibile come un evento karmico prodotto dalla spinta del protagonista sul contesto che lo ha escluso: esso accade come atto di ratifica di una morte che è già avvenuta, ma che non si è ancora ultimata, portando alla definitiva e assoluta incarnazione dell'«idea-madre» nel protagonista della narrazione. Per Spatolino l'evento coincide con un invito a casa del notaio del paese, Ciancarella, che, nonostante «non avesse mai parteggiato per nessuno» era «pur notoriamente nemico di Dio»; Ciancarella viene presentato fin da subito come un personaggio mediano, neutro, escluso da qualsiasi dinamica societaria, sia essa cattolica o comunista e sembra, pertanto, la personificazione esatta di un luogo di passaggio o meglio della condizione che rappresenta: distante, emotivamente e intellettualmente, da qualsiasi narrazione comunitaria, Ciancarella è «libero», non vincolato da alcuna fede (quindi da nessuna finzione, nell'ottica pirandelliana); egli ha idee sue proprie, anche profondamente colluse col sacro – come è evidente durante l'incontro con Spatolino –, ma non inquadrabili in alcuno schema dottrinale. Anche la sua casa – «una splendida villa che s'era fatta costruire all'uscita del paese» – iconizza visivamente la distanza che il personaggio pone tra sé e il palinsesto mitico retroagente, come pure dai giochi di azione e reazione attivati dagli scontri tra maschere dal protagonista.

All'interno del giardino della villa del notajo – che simbolizza in maniera piuttosto evidente un eden mitico (come nota Sichera) e un luogo di passaggio –

immerso in una natura simbolica, avviene l'incontro tra i due personaggi, durante il quale, tra lo sconcerto smanioso del protagonista, il notajo comanda a Spatolino la costruzione di un tabernacolo all'*ecce homo*. La richiesta, che evidentemente sconvolge la sensibilità ortodossa di Spatolino (il quale non ne capisce le ragioni data l'avversione manifesta alla chiesa da parte del notajo), si localizza nuovamente nello spazio mitico naturale di dispersione del sé: ancora una volta, pertanto, il passaggio da una dimensione formale dell'essere a una aformale prevede il transito nell'elemento naturale.

Nel caso particolare di questo testo, la significazione simbolica della natura, ovvero la sua sacralità nucleare e fluidica, viene direttamente esplicitata dal notajo, il quale performa in Spatolino l'idea di una religiosità che non pertenga a schemi dottrinali e che non si lascia inquadrare nelle finzionalità desiderative che Pirandello generalmente riconosce come fondanti la prassi societaria e con cui accusa il consorzio degli uomini. Attraverso Ciancarella, Spatolino intravede l'idea di una sacralità non accettata dagli altri, ma libera dalla convenzione e radicata,[80] s'intende, in un «sentimento» autentico diverso da quello che il protagonista riesce a provare: quest'ultimo, poiché continuamente tenta di reinserire la sua fede nei parametri di una logica collettiva che non appartiene al vero perché non appartiene al flusso dell'essere, riconduce il suo primo sentimento alla rigidità fittizia della forma. Il dialogo tra i due pare illuminare questa significativa contrapposizione: esso rappresenta uno dei pochi luoghi in cui Pirandello, nella novellistica, esplicita verbalmente la semantica insita al luogo di passaggio e alla natura in cui lo si simbolizza; è questo uno dei pochi momenti, detto altrimenti, in cui la rivelazione non si verifica solo attraverso lo sguardo, ma anche attraverso la verbalizzazione, per quanto solo accennata, o meglio simbolicamente allusa:

> Io credo che Vossignoria voglia scherzare. Mi perdoni. Un tabernacolo, Vossignoria, all'Ecce Homo? […] – Eh che! – disse – Non ne son forse degno secondo te? – Ma nossignore, scusi! – s'affrettò a negare Spatolino, stizzito, infiammandosi. – Perché dovrebbe Vossignoria commettere così, senza ragione, un'irriverenza? Si lasci pregare, e mi perdoni se parlo franco. Chi vuol gabbare, Vossignoria? Dio, no; Dio non lo gabba; Dio vede tutto. Gli uomini? Ma vedono anch'essi e sanno che Vossignoria… – Che sanno, imbecille? – gli gridò il vecchio, interrompendolo. – E che sai tu di Dio, verme di terra? Quello che te n'hanno detto i preti, è vero? Ma Dio… […] I preti, figliuolo, i preti ti hanno sconcertato il cervello.

[80] In questo senso Ciancarella, per Spatolino, rappresenta effettivamente lo "sgambetto" iscritto nel nome, lì dove per «cianca» si legga, oltre che il riferimento volgare alla gamba, anche appunto l'intoppo messo di proposito al camminare di qualcuno. Ma è proprio questo intoppo che permette a Spatolino di ritrovarsi nella sua vera natura, quella espressa fin dall'inizio nel nome, ovvero la natura del costruttore, dell'utilizzatore della spatola, non a fini mondani, ma sacri.

> Vanno predicando, è vero? che io non credo in Dio. Ma sai perché? Perché non do loro da mangiare.[81]

Estranea a tutte le strutture codificate, la fede di Ciancarella abita lo stesso spazio che abitava quella sottesa a *Sogno di Natale*, ovvero lo spazio di una rivelazione personale e diretta, di una *Erlebnis*, in base alla quale si legittimavano le parole di Gesù, morto anche per coloro che frequentavano la funzione ecclesiastica della vigilia: era nella dimensione distante, «lontana», ed estranea alla forma, che prendeva consistenza il contatto con l'io, il passaggio extraumano, ed era lì che, quindi, l'incarnazione diventava realizzabile; allo stesso modo Ciancarella dice di avere avuto l'idea di costruire il tabernacolo nel «sogno»: lo schema sembra ripetersi, il distacco onirico dal corpo diventa la premessa indispensabile per il «ritorno in città» e la discesa dello spirito; è proprio durante la costruzione del tabernacolo, e poco dopo, infatti, che si realizza la distruzione definitiva della maschera, distruzione capace di fare nell'anima del protagonista il «vuoto» necessario all'incarnazione del flusso e di permettere la personale *discensio ad inferos* di Spatolino.

Infatti, «come se Dio veramente fosse sdegnato di quella fabbrica, capitarono a Spatolino, lavorando, tutte le disgrazie»: i «quattro giorni a sterrare», le «liti lassù alla cava per la pietra», la «caduta» della «centina» che «per miracolo non accoppa il ragazzo calcinajo» sono tutte rappresentazioni iconiche dei giochi della sorte, del karma e non del caso, che collaborano all'ultimazione della morte simbolica, fino all'ultima, una morte effettiva, quella dell'avvocato che «proprio nel giorno che Spatolino doveva mostrargli il tabernacolo bell'e finito, un colpo apoplettico, di quelli genuini, e in capo a tre ore, morto». Ciancarella non aveva pagato anticipatamente Spatolino, che aveva invece investito nel tabernacolo tutto il suo rimanente capitale, fermo nella promessa del risarcimento una volta conclusa l'opera. La morte dell'avvocato, come quella dei figli del dottor Cimitero e della moglie del Griffi, o del genero del Luzzi, simbolizza verosimilmente la morte simbolica di Spatolino, dato che in nessun modo egli riuscirà a ottenere i soldi spesi nella costruzione dagli eredi, nonostante una causa intentata contro di loro: a nessuno Ciancarella aveva detto del suo proposito e nessuna delle testimonianze apportate a favore di Spatolino vengono accolte dalla corte, tant'è che il processo si conclude con il protagonista che «scappò via dalla sala del tribunale come levato di cervello, non tanto per la perdita del suo capitaluccio […] quanto per il crollo della sua fede nella giustizia divina».

Nella follia del protagonista, anche in questo caso, si manifesterebbe l'effetto della caduta della maschera e della morte che, come al solito, è retroattivo: il lettore conosce il solo punto di vista del protagonista, nonostante, a differenza di quanto

[81] Luigi Pirandello, *Il tabernacolo*, cit., pp. 99-100.

avveniva nelle novelle precedenti, il racconto non sia in prima persona; per questa ragione quando «perdette, perché il servo del Ciancarella, passato ora al servizio dei Montoro», suoi eredi,

> andò a deporre che si era sì recato a chiamare Spatolino per incarico del padrone, buon'anima; […] non certo perché il padrone, buon'anima, avesse in mente di dargli l'incarico di costruire il tabernacolo; ma perché dal giardiniere, ora morto, aveva sentito dire che Spatolino aveva lui l'intenzione di costruire un tabernacolo lì […] e aveva voluto avvertirlo che il pezzo di terra dall'altra parte dello stradone gli apparteneva, e che dunque si fosse guardato bene dal costruirvi una *minchioneria* di quel genere.[82]

Tutta la veridicità dei fatti raccontati dal punto di vista di Spatolino viene messa in dubbio e tutta la storia riassorbita dalla follia, al punto che la vicenda in sé diventa passibile di essere intesa come il prodotto dell'immaginazione del protagonista. Ancora una volta il testo non dà nessuna risposta definitiva in questo senso, ma anzi collabora a confondere le carte, perché dice chiaramente che lo stesso Spatolino a chi gli chiedesse, durante la costruzione, chi gli avesse comandato il tabernacolo aveva sempre risposto solo l'*ecce homo*, senza denunziare mai Ciancarella come effettivo mandante. A chi appartiene dunque il sogno che determina gli eventi non è dato saperlo, ma resta comunque forse nell'irrilevanza, perché la storia, che si conclude con Spatolino che si imposta ad *ecce homo*, vestito di «bambagina rossa», con «una corona di spine in capo» e «una canna in mano», all'interno del tabernacolo, è comunque il prodotto di un'attività spirituale del protagonista: nella veridicità del racconto la follia del protagonista, su cui il testo si apre e si chiude, appare soltanto come la rappresentazione iconica del fatto che tutta la vicenda deve essere, in una certa misura, pensata come autonarrazione.

La possibilità della follia sposta tutta la significazione della novella, fin dal suo avvio, su un piano di verità che non è più quello storico evenemenziale, ma quello mitico appunto: in esso il rapporto analogico e simbolico tra gli eventi fornisce senso ai fatti, il cui valore di verità e falsità può essere discernito solo sulla base dell'individualità del protagonista di cui la storia diventa l'esplicitazione, fino allo sfalsamento totale e definitivo di tutto il contesto sul piano del mito, ovvero dell'incarnazione.

Sulla chiusa del testo, infatti, non solo il contesto societario riconosce Spatolino (al punto che deve essere considerato «vero» il suo sentirsi e quindi essere l'*ecce homo*) ma il gruppo dei compaesani collabora, involontariamente, a corroborare l'identificazione mitica sentita, «vissuta», dal protagonista: impostatosi al centro

[82] Ivi, p. 104.

del tabernacolo, infatti, egli viene vessato dal «popolo» con «risa», «fischi», «urli indiavolati» e «crudelissime ingiurie» e «*tentato* con la fame […] con la paura, con lo scherno», confortandolo nell'idea di essere un'immagine incarnata del Cristo che subì le stesse vessazioni da parte dei «giudei» (come il protagonista arriva a chiamare i compaesani).

Nella follia del personaggio morto si realizza tutta la storia, la quale non può essere giudicata razionalmente, ma solo intesa come manifestazione mitica del racconto percepito dal protagonista di fronte a sé stesso nello specchio della coscienza autoriale che lo rende autore: anche Spatolino, condannato, come lo saranno poi i sei personaggi, a raccontare sempre la stessa storia, è il centro di questa continua emanazione, eternamente uguale, in cui il personaggio dice come è diventato personaggio, raccontando la sua morte per ipertrofia della sua maschera. Nato *persona* egli diventa per sempre *icona*.

Sembra chiaro forse, a questo punto, che per follia, nei personaggi pirandelliani, è da leggere proprio il mito «performativo» e, di conseguenza, l'azione totalizzante della scintilla prometeica o io individuale ritrovati: è la parabola incomunicabile che viene sciolta, il simbolo finale che racconta la sua storia mitica come un mito di fondazione di sé e del centro. La follia è fissazione in un'idea fissa, certamente, ma perché essa è ricreazione perfetta di forma, la forma espressa «com'essa si vuole», quindi indenne dalla modificazione dovuta alla morte a sua volta prodotto solo della perversione formale.

Molto è stato detto sulla follia dei personaggi pirandelliani,[83] ma essa sembra rappresentare, nelle novelle di questo *corpus*, soltanto l'invariabilità necessaria a una storia che è sé stessa, che non può essere comunicata, ma descritta e che, come la morte, non può avere una causa razionale nella vicenda, ma solo una causa razionale e analogica nella mente al centro della vicenda: la fenomenologia della follia pirandelliana è fuori dal testo e il testo ne costituisce sempre solo la manifestazione, fin dalla sua prima parola. L'unica cosa che al lettore è dato di sapere è che Cristo si è incarnato, o che i morti rivivono, o che Ciunna potrebbe non essere morto perché è stato morto sempre: trova senso l'espressione iconica di Pirandello per cui chi vede l'«oltre» può solo «morire o impazzire», perché di fatto la morte e la follia sono la stessa cosa, rappresentano la fine delle «finzioni» e della «vita» relativa, nonché la nascita alla coscienza individuale e poietica del protagonista autore e alla vita non formale del flusso. Se guardati, questi eventi,

[83] Cfr. almeno, oltre al già citato testo di Gioanola, Giovanni Romano Bussino, *Pirandello e la pazzia*, University of California Press, Berkeley, 1976; Pasquale Guaragnella, *Il matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, Dedalo, Bari, 2000; Carlo di Lieto, *Pirandello e "la coscienza captiva"*, Genesi, Torino, 2006; Id., *Pirandello e la psicoanalisi. Scenari dell'alterità*, Marsilio, Venezia, 2022; Pierfranco Bruni, *Luigi Pirandello. Il tragico e la follia*, Nemapress, Roma, 2016.

nell'ottica ristretta delle finzioni, certamente essi sono in senso proprio follia e morte, ma se guardati nell'ottica di un autore che spiega esteticamente la finzione come veleno e la vita formale come morte in vita, allora forse esse consistono in una liberazione e una nascita.

In tutto questo si smarrisce la differenza tra il personaggio e il suo autore, i ruoli, come si è visto, possono essere invertiti, perché nell'«oltre», dove entrambi risiedono, non esiste distinzione individualizzante, esistono io individuali in cui il senso di separazione tra l'io e il tu è solo una illusione dalle mura fragili e dai recinti sbiaditi, all'interno dei quali è sempre possibile un continuo, fluidico, travaso di coscienza: gli io vengono mantenuti soltanto fin dove la loro occlusione in sé stessi è funzionale all'espressione di una forma, cioè soltanto fin dove la forma e quindi l'io continuano a essere una funzione strumentale del flusso e non il flusso un contenuto circoscritto in una forma che uccide.

La semantica della follia e della morte illuminano, sembra ora di poter sostenere con una certa dose di sicurezza, il significato teorico e pratico dell'intrusione costante o quasi dell'autore umorista nella storia raccontata: se esso interviene è soltanto perché nel processo di morte della *persona* e nascita del personaggio si necessita di uno specchio coscienziale che agevoli la distruzione del falso e permetta alla coscienza di entrare in uno stato dell'essere dove non esiste più il principio di non contraddizione. In questo senso anche l'autore scrivente è un personaggio della sua storia, uno strumento che viene utilizzato direttamente dall'autore effettivo, il protagonista, per nascere a sé stesso: l'atto scrittorio pratico, nel momento in cui il personaggio si impossessa della penna dell'autore, è soltanto un fatto tra gli altri e come tale relativo e, in quanto relativo, non degno di fede, almeno secondo le categorie gnoseologiche ordinarie.

Prima di procedere in questa direzione e valutare anche questo aspetto della positura rituale del centro, risulta significativa l'indagine di altri due testi del *corpus*, *Strigi* (1901) e *La disdetta di Pitagora* (1903), nei quali la fondazione mitica dei dettami interiori dell'io dei protagonisti sembra diventare tangibile a tal punto da modificare spazio e tempo fisici della narrazione, operare quindi concretamente sulla formazione individuale non di un aspetto qualsiasi della fattualità dell'evento, ma sui cardini effettivi di qualsiasi percezione ordinaria del mondo fenomenico.

In entrambe le novelle il protagonista pare avere subito la morte simbolica, approdando in *Strigi*[84] alla fine fisica, mentre ne *La disdetta di Pitagora* alla follia.

La morte antescenica di Diego Bronner, protagonista della prima novella, è una morte sociale dovuta a un episodio rovinoso con la giustizia: durante un

[84] Pubblicata per la prima volta su «Il Marzocco», il 29 settembre 1901. La novella è stata sottoposta ad una analisi simbolica che ne individua elementi significativamente ricorrenti da Giancarlo Guercio, *Limen e Meta*, cit., pp. 113-118.

festino tra amici, il Bronner, insieme ai compagni, ha indotto un'ubriachezza violenta in un giovane di buona famiglia, ricco, il «Russo» («noi, quel cagliostro, lo chiamavamo *Luculloff*») e, approfittando dello stato di questo, lo ha truffato di un'ingente quantità di denaro. La vicenda ha portato a una lite giudiziaria in cui consiste il vero motivo e nodo cardine della storia depersonalizzante del protagonista; parlando con la madre egli descrive le scene del festino così come sono state esposte in aula

> che risate, il pubblico! Vuoi che la gente, per esempio, si dimentichi che il Russo, noi, quel cagliostro, lo chiamavamo Luculloff, e che lì, nella sala addobbata come un triclinio (la sala d'Apollo!) eravamo tutti in tunica e toga pretesta? Ah, Luculloff, vestito anche lui da antico romano, con gli occhiali d'oro sul naso schiacciato! […] gli davamo finanche con la suola del socco, forte, forte, sul cranio spelato, e […] lui, sotto a quei picchi sodi, rideva, sghignava, ubbriaco. […] lo ubbriacavamo noi! […] Lo ajutavamo a ubbriacarsi… […] anch'io con gli altri. Era uno spasso! E allora venivano le carte da giuoco. Giocando con un ubbriaco, capirai, facilissimo barare. […] Così, sai, scherzando… […] noi rubavamo senza saperlo, o meglio, sapendolo e credendo di scherzare… Non ci pareva una truffa, quella: erano i denari d'un pazzo, ubbriaco, schifoso, che ne faceva getto così… E del resto neppure un soldo ne rimaneva poi nelle nostre tasche: ne facevamo getto anche noi, come lui, pazzamente…[85]

Il racconto di Bronner, o meglio il ricordo esposto alla madre, denunzia il fatto che non è l'esperienza in sé dei bagordi a costituire il trauma, ma il fatto che questi siano venuti fuori in un tribunale pubblico che, per tutto verdetto, ha escluso i festinanti dal consorzio sociale: il Bronner definisce il momento dell'atto giudiziario uno «spettacolo d'anime sporche, ignude, gracili e vergognose di mostrarsi, come tisici alla leva», continuando con «lo spettacolo che abbiamo offerto è indimenticabile», «la gente […] non può far le viste di non riconoscermi per farmi ancora partecipare alla vita». La messa a nudo degli istinti, del gioco, di tutta quella parte passionale dell'anima umana e non in accordo con il vivere civile, etichetta e chiude in una forma fissa la percezione che gli altri hanno del protagonista e dei suoi compagni: quei «pensieri insospettati, quasi lampi di follia» che Pirandello riconoscerà propri a tutto il genere umano e che, tendenzialmente, restano chiusi nell'intimo della propria coscienza, una volta entrati nel flusso formalizzante del vivere sociale diventano il «fatto», la «macchia» a cui la persona resta costretta. Ma così come il processo di Spatolino è soltanto un atto di ratifica di una morte già avvenuta – quindi la messa in scena esteriore di una morte pregressa e individuale

[85] Luigi Pirandello, *Strigi*, in Id., *Novelle per un anno*, I, cit., 1159.

nata dalla costrizione che la società impone contro una fede – allo stesso modo il Bronner – e si è davvero dentro una matrioska – era già morto simbolicamente prima del fatto processuale: «si era proposto di non più leggere, di non più scrivere un rigo; e andava lì, in quella casa, con quei compagni, per abbruttirsi, per uccidere» esplicitamente «in sé la propria anima, per affogare nel bagordo il suo bel sogno giovanile, poiché le tristi necessità della vita gl'impedivano d'abbandonarsi a lui, com'egli avrebbe voluto».[86] Il Bronner quindi è un aspirante artista: la frustrazione di cui egli parla è avvicinabile a quella che si ritrova nelle lettere pirandelliane e la sua semantica è quella di una denunzia nei confronti di una società finzionale che non permette l'abbandono concreto dello spirito a quella che dovrebbe essere la sua attività primaria. Il protagonista, pertanto, è già morto simbolicamente perché ha dovuto rinunciare, per essere riconosciuto, alla sua vocazione, affossando il vero nel falso: la dinamica sembra ancora la stessa di Spatolino, perché come Spatolino egli ha dovuto arrendersi alle istanze comunitarie, nonostante il protagonista de *Il tabernacolo* abbia strenuamente difeso le stesse fino alla fine.

Essendo, però, diverse le forze messe in atto nei due casi dai due protagonisti, anche il risultato differisce: se la volontà di Spatolino opera sul contesto mitico al punto tale e con tanta forza da costringerlo a reagire al fine di adattarsi ad essa (anzi aiutarla a rendersi uguale a sé stessa fino alla metamorfosi finale) la volontà del Bronner di seguire il suo «sogno» è così arrendevolmente flebile che essa performa la realtà contestuale conformemente alla sua debolezza spirituale, costringendo anche quest'ultima ad assecondare karmicamente la dimensione spirituale propria al protagonista. Il desiderio di annichilire sé stesso e la sua capacità poetica nell'alcool e nelle gozzoviglie genera la finzionalità della storia raccontata affinché essa collabori alla distruzione della maschera: l'atto giudiziario e la messa in scena del processo ridicolizzante è, analogicamente, la conseguenza della decisione presa già prima dal protagonista, la sua materializzazione e ufficializzazione nella esteriorità narrata della storia.

Per quanto quindi tra le due novelle il risultato sia diverso, il meccanismo sembra identico, la prassi poetica alla base – quindi sempre la capacità generatrice della trama da parte del protagonista – si svolge sulla base delle medesime dinamiche: quello che, invece, tra i due testi differisce è la natura stessa del protagonista, la sua struttura mentale e la sua volontà.

Ciò non toglie, tuttavia, che per essere personaggio il Bronner deve, necessariamente, attingere alla dimensione dell'«oltre» o, come si è detto, aver attinto a essa prima ancora dell'inizio della storia, storia che, in caso contrario, non esisterebbe perché il Bronner non sarebbe un personaggio. La dimensione «*ulteriore*», infatti, è descritta subito all'inizio della novella, che, circolarmente, su di essa si conclude:

[86] *Ibidem*.

> Dopo aver vagato a lungo per il quartiere addormentato dei Prati di Castello, Diego Bronner, stanco, montò sul parapetto del viale deserto lungo l'argine del fiume e vi pose a sedere, con le gambe penzoloni. Sonò mezzanotte. Non un lume acceso nelle case di fronte, della Passeggiata di Ripetta, avvolte nell'ombra; immobili le foglie degli alberi del viale; solo, nel gran silenzio, si udiva il sordo murmure delle acque nere del fiume, in cui con un tremolío continuo, serpentino, si riflettevano i lumi dell'argine opposto. Correva pe 'l cielo una fitta schiera infinita di nuvolette lievi, cineree, come se fossero chiamate in frotta di là, di là, verso levante, a un misterioso convegno, e pareva che la luna dall'alto le passasse in rassegna.[87]

La scena principiale del testo *Strigi* ricorda da vicino le scene di immersione nella natura di cui è protagonista il Ciunna e, come nel caso di questo, anche per il Bronner essa simbolizza o meglio prefigura il passaggio necessario nella nuclearità dell'essere prima che si verifichi definitivamente la morte simbolica del protagonista: anche in questo caso, infatti, la natura si presenta come una dimensione metafisica, o più esattamente, fisica, ma innervata di essenzialità oltremondana, ovvero nello stesso modo in cui la presenterà Pirandello nei saggi. La «schiera» delle nuvole è detta «infinita» e la sua direzione orientata a «un misterioso convegno» che si tiene «verso levante»: la forza della simbologia attivata attraverso questo lessico consiste nella sua capacità scontornante le immagini, le quali smettono di essere elementi fisici e si caricano della tensione intima al personaggio, una tensione che è chiaramente di morte, e in cui, inoltre, si materializza il desiderio di annichilimento all'interno del quale il lettore unicamente può conoscere il personaggio. I termini infinito e mistero, lo si è visto, in Pirandello paiono indicare sempre l'esistenza di una dimensione aformale associata all'evento funebre da una parte e al flusso dall'altra: nella scena descritta si ritrovano entrambe queste caratteristiche; l'insistenza continua sulla semantica dell'oscurità e della notte è nuovamente simbolica e rappresenta quel passaggio nell'informale che rappresentava anche per il Ciunna o per l'autore della novella *Sogno di Natale*; come in questi ultimi due testi l'immagine del paesaggio e del passaggio fluidici si appalesano nella figura del fiume, quindi in generale delle acque.

Presi in conto questi indizi simbolici e consapevoli del fatto che essi sono la rappresentazione iconica della condizione esistenziale del protagonista, la scena appena descritta deve essere anch'essa intesa come una immagine mentale del centro, ovvero una esplicitazione figurale di una realtà che è tutta interiore e che, in quanto tale, è priva delle connotazioni spaziali e temporali ordinarie: è per questo motivo che il fatto in cui incorre, immediatamente dopo, il protagonista

[87] Ivi, p. 1156.

deve essere considerato nella sua essenzialità di fatto vero, ovvero di prodotto reale della coscienza, di una coscienza che essendo già acquatica, fluidica, ha superato i limiti finzionali dell'incoscienza ordinaria:

> Presso un fanale imbasato sul parapetto del ponte scorse un uomo in ombra. Non comprese dapprima che cosa facesse colui, silenziosamente. Gli vide posare come un involto su la cimasa, a piè del fanale. Involto? No: era il cappello. E ora? Che! Possibile? Ora scavalcava il parapetto. Possibile? Istintivamente il Bronner si trasse indietro col busto, protendendo ambo le mani e strizzando gli occhi; si restrinse tutto in sé; udì il tonfo terribile nel fiume.[88]

La reazione del protagonista alla vista del suicidio non è solo di sbalordimento, ma consiste in uno spontaneo ritrarsi e nel non avere la forza di fermare l'atto violento al quale sta assistendo. Egli si limita, pur in preda al panico, a osservare, cercando di fare di sé un tutt'uno con l'ombra intorno: «Riaprì gli occhi, raffondò lo sguardo nel bujo: nulla! L'acqua nera. Non un grido! Nessuno… Si guardò d'attorno: silenzio, quiete» e ancora «nessuno aveva veduto? nessuno udito? e quell'uomo intanto annegava… E lui non si muoveva, annichilito. Gridare? Troppo tardi, ormai». Il gioco si sviluppa su due piani significanti: da una parte la coscienza del protagonista segue la morte dell'annegante, dall'altra si occupa a che nulla intorno si accorga della sua reazione passiva, a che egli, quindi, non venga visto. Così come era accaduto per la scena del tribunale e le sue conseguenze, il Bronner è consapevole di stare sfuggendo al suo imperativo vero, ma allo stesso tempo dissocia la sua attenzione e la concentra sull'essere visto, quindi sul finzionale:

> Raggomitolato nell'ombra, tutto tremante, lasciò che la sorte atroce di quell'ignoto si compisse, pur sentendosi schiacciare dalla complicità del suo silenzio con la notte […] riaprendo gli occhi, risollevandosi, dopo quel momento d'orribile angoscia, la quiete profonda della città dormiente, vegliata dai fiochi fanali, gli parve un sogno. Ma come guizzavano ora quei riflessi vivi dei lumi nell'acqua nera! Rivolse paurosamente lo sguardo al parapetto del ponte: vide il cappello lasciato lì da quell'ignoto. Il fanale lo illuminava. Si sentì un lungo brivido alle reni, tagliente come un colpo di rasoio. E col sangue che gli frizzava ancora per le vene, in preda a un tremito convulso, come se quel cappello là avesse potuto accusarlo, scese e, cercando l'ombra, s'avviò rapidamente verso casa.[89]

Come per il Ciunna è la finzione morale, la maschera interiorizzata, che spinge

[88] *Ibidem*.
[89] Ivi, p. 1157.

il protagonista a sentirsi schiacciato dal senso di colpa, la consapevolezza di un «avrei dovuto» a cui egli non si è lasciato andare per la sua interiorizzata tendenza a non «farsi vedere», la quale, anch'essa, sembra mostrarsi come il prodotto di una finzionalità sociale fatta propria: la «forma», quindi, nella sua essenza più pura costituente la figura e la persona del Bronner, lo conduce alla morte simbolica, in piena regola, secondo i principi rintracciabili nell'estetica, ammorbandolo con la doppia funzione dello sguardo, quella a vedere e a essere visti. L'abisso in cui il protagonista annega il suo sguardo seguendo il finire della vita dell'«ignoto» è una immersione nel valore simbolico del flusso, il cui accesso è garantito dalla fine della forma corporale: contro quel flusso, al suo cospetto, i valori di verità si invertono e la realtà diventa un «sogno». La «quiete profonda della città» cozza contro i «riflessi vivi» ai quali il Bronner si affaccia seguendo la morte e diventa l'emblema, ancora una volta, della «form*a* fissat*a*» contro la motilità buja della vita fluidica. La città, dopo la visione dell'«oltre», come in *Sogno di Natale* o ne *Il dottor Cimitero*, si svela simbolo della morte formale. Ed è forse questo il motivo per cui, tornato a casa, il Bronner si autoaccusa, contro la madre, ricordando le scene che lo hanno portato alla morte sociale, con un desiderio sadico, dice il testo, quasi un piacere di auto-distruzione: il moto spontaneo che viene dall'aver visto il bujo e dall'essersi reso conto della potenza fissante delle maschere in sé anima nel protagonista una forza propria e vera che ne vuole distruggere il riflesso in lui e la loro azione performante; questo moto spontaneo gli deriva, necessariamente, dall'autoconsapevolezza del valore essenziale delle maschere e dalla possibilità di rileggere la propria vita come un fatto determinato da esse: il dialogo con la madre, come fosse il dialogo con l'autore di Leandro Scoto, consiste nella confessione che mette a nudo la maschera nella sua essenza finzionale e, sconfessandola, la rende inattiva; non a caso la sola cosa che resta dalla distruzione dialogica del Bronner, o meglio la sola cosa che egli ritrova autentica in lui e sacrificata alla maschera, è il suo desiderio d'essere artista, ancora una volta, quindi, la sola cosa che resta salva dalla distruzione è la scintilla prometeica.

Prima del dialogo questa è solo una sensazione, non una consapevolezza acquisita, un orrore e uno sdegno provati spontaneamente, motivo forse per cui tanta sofferenza gli procura la permanenza del cappello, di una forma immobile e di una memoria, contro la motilità della vita che, attraversando la morte, perde ogni fissità. Quel cappello è un oltraggio e una profanazione del vero, che il Bronner percepisce come un'accusa perché è il simbolo di quella permanenza e fissità formale e finzionale che ha guidato tutta la sua esistenza, è l'emblema della maschera contro la vivezza del fiume.

Dopo il dialogo, quando tutto questo è diventato chiaro al Bronner, quindi quando egli ha ritrovato il valore e l'autenticità della sua scintilla prometeica interiore e si è riconosciuto autenticamente artista, egli decide di darsi la morte e diventa, anche narrativamente, personaggio e, in quanto personaggio, immortale:

> Dopo circa un'ora Diego Bronner era sul Ponte Margherita. Continuava, come prima, pe 'l cielo la fuga delle nuvolette lievi, cineree. Il cappello di quell'ignoto su la cimasa del parapetto non c'era più. […] – E due! – mormorò egli, con un ghigno atroce, posando il suo cappello lì, allo stesso posto, ma come se facesse per gioco […] poi andò dall'altra parte del fanale, per vedere l'effetto del suo cappello, solo là, su la cimasa, illuminato, come quell'altro. E rimase un pezzo, chinato sul parapetto, col collo proteso, a contemplarlo, come se lui non ci fosse più. A un tratto rise orribilmente: si vide là appostato come un gatto dietro il fanale: e il topo era il suo cappello… Via, via! pagliacciate! – Ritornò risolutamente al posto di prima, scavalcò il parapetto: si sentì drizzare i capelli sul capo, sentì il tremito delle mani che si tenevano rigidamente afferrate: le schiuse, si protese nel vuoto.[90]

Il luogo da cui avviene il suicidio, il primo e il secondo, è un ponte che, come l'arco di Luzzi o la porta di Spatolino, rappresenta significativamente il luogo di passaggio da una dimensione formale a una informale dell'essere. La chiusa della novella ripete, «come per gioco», la scena vista, tant'è che lo stesso cappello, che prima del dialogo denudante con la madre faceva orrore nella sua fissità orribile, viene totalmente depotenziato nel suo valore simbolico: essendo esso simbolo della forma non fa più paura a chi, contro la maschera e il mondo finzionale nel quale è inclusa la morte fisica, grida «Pagliacciate!». Il Bronner, alla fine del testo, ha ormai «capito il gioco», morto simbolicamente egli non appartiene più al mondo delle forme fisse e la sua coscienza è già definitivamente rinata al flusso, dopo il battesimo nelle acque buje del fiume.[91]

È a questo punto che la novella rivela, ancora una volta a ritroso, tutta la sua potenza simbolica e si può chiudere sulla stessa domanda con cui si chiudeva e principiava la storia di morte e di rinascita del Luzzi, ovvero chiedendosi «Chi fu?»: quale sia la fisionomia di quell'ignoto primo suicida non è possibile dirlo, come sarà impossibile dire a chi appartiene quel secondo cappello lasciato, come si lascia appunto un «vêtement», sul Ponte Margherita; lo spirito, la coscienza creativa d'artista piega alla sua volontà la trama fino al midollo, ovvero fino a coinvolgere il tempo: da quanto tempo avviene questa storia, per quante volte essa si è ripetuta e si ripete, alla fine del testo, diventa la domanda focale, e quel primo suicida non può con certezza essere detto un altro diverso dal Bronner protagonista.

[90] Ivi, p. 1160.

[91] Anche in questo caso il nome del protagonista sembra contenere già il suo destino: il cognome Bronner rimanda al tedesco *Bron* traducibile con fonte o pozzo o sorgente, quindi comunque avvicinabile a un elemento acquatico e alla semantica della profondità e dell'immersione, se non addirittura dell'origine (qui metafisica). Il nome Diego, d'altra parte, sembra riassumere, data la sua derivazione probabile dal latino *didacus* (traducibile con colto o istruito), la caratura intellettuale e artistica del personaggio, il suo destino di poeta esplicitato fin dalle prime battute della novella.

Egli riassume, nella sua figura, l'immagine perfetta del «centro» pirandelliano, colui che modellando, ormai morto, la storia, la imposta per ripetersi infinite volte la morte, segno e simbolo del suo trapasso nell'immortalità del flusso e quindi dell'arte: l'accesso definitivo del Bronner nel «mistero», nel «bujo» e il suo affrontarlo con il «riso» crudele dell'umorista contro la finzione (anche quella materiale, del mondo) ne fanno il simbolo completo del personaggio autore umorista a sua volta, colui che nello spazio «vuoto», nel «silenzio» della coscienza dello scrittore, così iconicamente rappresentata dal fiume, ha trovato e continua a raccontare la sua immortalità. Per farlo usa tutti gli strumenti del formale che gli sono soggetti, compreso il tempo.

Rientrando nel «flusso» acquatico, il Bronner rientra nella coscienza del suo autore e si identifica con essa perdendosi nella notte di Brahma dello spirito di quest'ultimo, fino alla sua prossima e fantasmatica rappresentazione; uscito dall'autore, essendone all'inizio una parte della coscienza, egli si vede com'esso si vuole attraverso il racconto e nell'atto del racconto, come Scoto, si purifica, prima di rientrare, perfetto, nel «vuoto» dell'io autoriale, ormai piccolo demiurgo. Non più soggetto ad alcuna finzionalità del mondo manifesto egli ha piegato le leggi dello spazio e del tempo in modo tale che, come in una iniziazione, esse permettessero, anzi agevolassero, la sua rinascita.

La novella, a ritroso, permette forse di capire in che senso va intesa l'ultima dispersione dei personaggi pirandelliani, come un ritorno, «vivo» e «vero», nella coscienza tacita del loro dio, ovvero del loro autore, e quindi nel flusso che essa rappresenta e in cui, in ultimo, consiste per essere la coscienza di un autore umorista. I riflessi della coscienza del personaggio in quella dello scrittore umorista sono una matrioska e non è incongruo, pertanto, che le figure del folle e quella del protagonista autore si sdoppino a loro volta: è quello che accade nella novella *La disdetta di Pitagora*.[92] Nel caso particolare di questo testo l'autore protagonista è Pitagora, il personaggio che titola il racconto e che, secondo lo schema finora delineato, dovrebbe approdare alla follia in cui si realizza e concreta la morte simbolica e riattingere poi, sul finale, alla dimensione oltresensoria che lo emana; ed è quanto, effettivamente, sembra accadere, ma attraverso un percorso che collabora a svelare ulteriormente la fisionomia della positura del centro, perché, onde raggiungere la consapevolezza di una dimensione altra, dell'«oltre», qui il protagonista autore e narratore della storia sposta la follia su un altro personaggio, Tito Bindi, lo fonda, esattamente come accade per la follia auto-inferta degli altri protagonisti.

Per le vie di Roma, passeggiando, Pitagora rivede un vecchio «amico», accompagnato dalla «promessa sposa» e dalla «futura suocera»: si tratta più che di un

[92] Pubblicata per la prima volta in Luigi Pirandello, *Beffe della morte e della vita*, Lumachi, Firenze, 1903.

amico in senso stretto, del «cognato» di Quirino Renzi «ch'era poi il vero amico mio», tant'è che, continua il narratore, «egli, per me, propriamente, si chiamava più «il cognato di Renzi», che Bindi di casa sua». «Partito per Forlì due anni prima che Renzi lasciasse Roma», il protagonista «non l'aveva più riveduto» e lo ritrovava ora, «fidanzato», a Roma, ben vestito, «tutto ringiovanito», grazie a quelli che egli chiama i «prodigi dell'amore». Costui, Bindi, al tempo della conoscenza con il narratore, era pittore, ma, dal vederlo così accuratamente attento al suo aspetto fisico e in procinto di prender moglie, Pitagora suppone che «tu non fai più, certamente, il pittore. *Dri dri dri:* le tue scarpe strillano troppo. Di' che ti sei voltato ad altro mestiere, che ti deve fruttar bene»: queste le coordinate iniziali. Una serie di indizi, ripetuti, conforta il narratore nella convinzione che quello che vede per «tre mesi» passeggiare per Roma sia effettivamente quel Tito Bindi di sua vecchia conoscenza, fino a che non riceve un telegramma dal suo vero amico spedito da Forlì, Quirino Renzi, il quale gli scrive «*Brutti guaj, Pitagora. Sarò a Roma domattina. Trovati stazione ore 8,20*»: i dubbi iniziano ad assaltare la mente di Pitagora, il quale si domanda perché, avendo il cognato a Roma, il Renzi scriva proprio a lui. Il colpo di scena accade nel momento in cui, giunto alla stazione, il protagonista incontra il suo vecchio amico e con lui Tito Bindi, ammattito:

> mi narra sommariamente la storia miseranda del povero cognato, che da circa due anni e mezzo aveva preso moglie a Forlì: gli eran nati due bambini, uno dei quali, dopo quattro mesi, era accecato; questa disgrazia, l'impotenza di provvedere adeguatamente con l'arte sua ai bisogni della famiglia, le continue liti con la suocera e liti con la moglie sciocca ed egoista, gli avevano sconcertato il cervello. Ora Renzi lo conduceva a Roma per farlo visitare dai medici e divagarlo un po'.[93]

Il Bindi ha subito e subisce quindi quegli ordinari giochi della sorte che portano il personaggio pirandelliano al collasso della maschera finzionale e lo fanno accedere a una dimensione altra in cui la sola verità è quella che viene immaginata. Non a caso allora, forse, il Bindi è un artista e ha quindi tutti i connotati personali atti a farlo diventare un personaggio «ben vestito», pronto alla morte simbolica. Tutto questo, nuovamente, avviene nel retro-testo; quello che, al contrario, costituisce la narrazione è il fatto che Pitagora confida al Bindi di averlo creduto passeggiare per Roma durante i mesi precedenti e di averglielo visto fare con una donna accanto, sua promessa sposa: il fatto si incunea nella mente del folle e lo dispera, perché egli si convince di stare realmente vivendo a Roma la vita da giovane scapolo e di stare, nuovamente, per comprometterla prendendo moglie, atto che egli ritiene la causa

[93] Luigi Pirandello, *La disdetta di Pitagora*, in Id., *Novelle per un anno*, II, cit., p. 773.

di tutti i suoi mali. «Io saluto ogni giorno» dice Pitagora «Tito qual era prima che partisse per Forlì, tre anni or sono. Ma proprio lui, sai? Tito, Tito che guarda, Tito che parla, Tito che sorride, Tito che cammina, Tito che mi riconosce e mi saluta… Proprio lui! proprio lui! Figurati che impressione m'ha fatto rivederlo così, ora, dopo averlo veduto jeri, verso le quattro, felice e raggiante con la sposina accanto». Se il Bindi, prima di sapere che sta nuovamente per prendere moglie, è «felice», non appena se ne accorge reagisce disperatamente, fissandosi nel proposito di dovere dissuadere il suo *alter ego* dall'intenzione di sposarsi. Inizia a questo punto una caccia al doppio per le strade di Roma a cui i due personaggi sono costretti dal dovere di assecondare la follia del Bindi onde non provocargli dolore. La scena, apparentemente comica, è quindi quella di un folle che insegue sé stesso, ma non il sé stesso attuale, un altro sé stesso che non aveva ancora commesso l'errore fatale che dà il via alla serie delle sciagure.

La novella pare rappresentare, a tutti gli effetti, una attualizzazione della teoria del «se» messa in scena da Lao Griffi, in base alla quale, nell'immaginazione e quindi nel piano vero dell'esistenza, non una sola linea destinale realizza la «predisposizione» dell'uomo, ma molteplici linee.[94]

Il potere immaginativo di performazione della trama, come sempre, agisce in maniera retroattiva e dispone gli elementi della novella fin dal suo inizio, tant'è che la realtà degli eventi si adatta a quella che sarà poi la convinzione del folle, e l'autore finzionale, il narratore, la subisce, collaborando affinché essa venga a piena esplicitazione. Detto altrimenti, il narratore, Pitagora, e il protagonista, Bindi, vedono la stessa realtà, ma il narratore la guarda con gli occhi di un evento spiegabile razionalmente, mentre il Bindi, non più soggetto alla finzionalità della logica, si serve della logica per rafforzare la visione del narratore e agisce concretamente, si impone, affinché essa diventi la sola verità reale della storia. La novella, infatti, si conclude con l'accadere effettivo dell'incontro tra il Bindi «di tre anni fa» e il Bindi «di Forlì», incontro che concreta la visione «*ulteriore*»:

> Dopo tutto questo, ero sì o no nel diritto di credere che tutto fosse finito? Ebbene: nossignori! Ho ricevuto l'altro jeri – dopo circa quattro mesi dall'incontro che ho testé narrato –, una cartolina firmata Ascanio Levi. L'avrò riletta un centinajo di volte. Non me ne so dar pace! Dice così: Caro signor Bandoni, annunzi a quel

[94] Il concetto retrostante è lo stesso che permette la struttura della storia raccontata anche in *Strigi* e che rende teoricamente possibili le due linee destinali opposte di Spatolino e del protagonista in *Sogno di Natale*: soltanto se la storia è sdoppiabile, essa può ripetersi e soltanto se un medesimo archetipo può dare il via a due percorsi esistenziali differenti, la storia è una prolusione del mito. Perché questi fenomeni siano possibili e praticabili narrativamente il tempo deve essere considerato come un fatto determinabile da fuori e, quindi, il tempo reale deve coincidere con il tempo pensato o, meglio, immaginato.

> Bindi, che è stato obbedito. Egli mi è apparso come lo spettro dell'imminente mio destino! Mi sono strappato il cuore. Parto per l'America, disperato. Addio Ascanio Levi. Impazzito anche lui? Che impressione gli avrà fatto la rovina di quell'altro suo simile, ammogliato da tre anni? S'è strappato il cuore… è partito per l'America… E tutto questo, per causa mia. Se io infatti non lo avessi salutato, povero giovine, scambiandolo per quell'altro, a quest'ora, chi sa! egli potrebbe essere un marito felice… chi sa! Tutto può darsi a questo mondaccio… Come può anche darsi che uno di questi giorni mi càpiti la visita furibonda della sposina abbandonata e della mancata suocera… Tremo, e non so sperare che mi lasceranno vivo.[95]

Alla fine della novella è la coscienza autoriale, quella del narratore, a prendere atto della forza impattante che ha la capacità immaginativa del folle: questa, chiaramente, non viene percepita come fatto straniante, il che ricondurrebbe tutta la narrazione sul piano improprio della surrealtà, ma come fatto concreto ed esperito con la massima naturalezza, come una acquisizione necessaria e consapevole; attraverso la facoltà «performativa» del folle, agente fin dal principio per tramite dell'autore, l'autore stesso pare diventare consapevole della legge sottesa ai fatti, raggiungendo uno stato di coscienza «*ulteriore*» senza con ciò passare attraverso la morte simbolica. Con l'autore, tutti i personaggi del testo subiscono una metamorfosi ottenuta grazie all'avanzare e all'imporsi della follia del Bindi, quindi tutta la narrazione viene traslata sul piano di verità proprio all'attività creativa umana.[96]

La fondazione del centro, come si diceva, in questo caso è traslata: essa sembra verificarsi comunque all'interno e grazie a una coscienza autoriale, demandata però stavolta a due diversi personaggi. Il centro, o meglio colui che lo pone, è comunque il narratore, personaggio che racconta la vicenda dopo la presa di consapevolezza sulle dinamiche dell'oltre, quindi comunque dopo aver raggiunto

[95] Luigi Pirandello, *La disdetta di Pitagora*, cit., p. 1321.

[96] A questo punto si fa chiara forse anche l'onomastica simbolica del personaggio il quale nel nome *Titus*, in latino «colombo selvatico», iscriverebbe il suo desiderio di libertà, o forse libertinaggio, ma nel cognome, specialmente, la sua capacità visionaria: Bindi infatti è il termine con cui è chiamata la «goccia» indossata dalle donne indù e indicante il terzo occhio, ovvero il chakra della vista sovrannaturale attraverso la quale si conosce il mondo spirituale. L'onomastica simbolica del Bindi pare illuminare, per converso, anche quella di Quirino Renzi, il cui nome, Quirino, rimanderebbe all'eponimo latino *Quirinus* e quindi alle feste delle *Quirinali* chiamate anche *Stultorum feriae*, perché rappresentavano l'occasione per chi non conoscesse la propria curia d'origine di ripetere i riti delle *Fornacalie* (le feste curiali) e rendere omaggio ai propri antenati. *Mutatis mutandis* Quirino rappresenta per lo «stolto» Bindi la possibilità di ritrovare il proprio passato e, in qualche modo, di rendergli il giusto omaggio o meglio prenderlo nella dovuta considerazione. In questo stesso senso è probabilmente da leggere anche il cognome, Renzi, che richiamando il lauro (da *Laurentius*), sembra ipostatizzare la funzione del personaggio di conferire a Bindi la possibilità della glorificazione o dell'incoronazione, nonché di riattingere alla verità.

uno stato spirituale tale che gli permette, in chiusura, di agire come fa il Griffi, ponendo nuove linee di realtà vera, indipendentemente dall'azione diretta della follia. La morte, non cruenta, si verifica egualmente, ma non direttamente nell'io autoriale, se non per riflesso.

La novella è interessante proprio per questo motivo, perché mette in scena il modo in cui si realizza concretamente la creazione della forma nell'io scrivente, in questo caso Pitagora, ma, concretamente, Pirandello.

A ben guardare, infatti, la storia del Bindi è di fatto la stessa raccontata per tutti gli altri personaggi finora analizzati, ma l'espediente narrativo permette di vedere come la positura del centro operata tramite il protagonista morto agisca retroattivamente sul fatto scrittorio; permette di vedere, quindi, in che senso invenzione e scoperta della verità, nella pratica della scrittura pirandelliana, coincidono e producono quella miglioria della natura sull'anima auspicata da Pirandello e programmaticamente posta nelle prove saggistiche. *La disdetta di Pitagora* illumina l'altro lato della medaglia e chiarifica in che modo la prassi mitica della positura del centro abbia quella ripercussione sulla realtà non scrittoria che Pirandello pone esteticamente: tutto il mito scritto, trovato e inventato, trasla, via via che si fonda, la realtà sul piano della verità perché induce nello scrivente la consapevolezza di parti del sé altrimenti in ombra.

Come accadeva nella novella *Se…* in cui il Valdoggi (personaggio apparentemente secondario e personaggio subente la follia e il racconto folle del Griffi) veniva trasportato su un piano di realtà altra dall'incontro con il pazzo, allo stesso modo qui avviene per il narratore.

Concretamente, però, non è stato il Bindi a dare il pretesto per l'incontro che porta all'attività performativa, concretamente è stato, invece, proprio Pitagora che, per un caso, ha confuso Ascanio Levi con Bindi, vedendo, egli per primo, «oltre» per via di una delle sue «solite distrazioni di mente»: è un'immagine, esperita con convinzione nella mente del narratore, ad avere dato il via alla storia che trasforma un'impressione, illogica, in una verità attiva e performante. Rientra all'interno dell'estetica di Pirandello questa concettualizzazione, perché è sempre un «germe» che si trova nell'«anima» dell'artista che, se ben nutrito, lasciato crescere in autonomia, fornisce la rivelazione che altro non è, in fondo, che l'esplicitazione naturale della sua natura.

La capacità creativa, in ultimo, nonostante sia stata demandata al folle, pertiene comunque sempre all'io dello scrivente, anche se, nel caso particolare della novella in questione, essa – di fatto come avveniva anche nelle novelle critiche – è stata staccata dal resto e spostata altrove in un personaggio che potesse raffigurarla nella sua effettualità autonoma: nella concezione di Pirandello, che sembra poi la stessa, si è visto, della teosofia, le forze agenti nell'uomo, per quanto l'una all'altra correlate, agiscono sempre «di per sé» e come tali devono agire se vogliono arrivare a creare un organismo che, pur funzionando come tale, sia poi l'insieme di forze

distillate, sviluppatesi autonomamente. Più volte nei saggi Pirandello parla di queste forze come se fossero cose staccate, agenti, auspicabilmente, in armonia dentro l'anima umana: così parla della «volontà», così della «forma», così della «riflessione» e via dicendo; in questo caso meta-poeticamente, Pirandello metterebbe in scena l'autonomia della forza creativa rispetto a tutte le altre che, pur collaborando alla creazione, non ne sono la diretta matrice.

Resta da chiedersi, allora, chi ha piegato il tempo al punto da sdoppiarlo, triplicarlo forse: a farlo è stato il folle, colui che vivendo nel vuoto della morte non ha coordinate spazio-temporali; ma colui che ha reso fattibile questo e ne ha, «per *riflesso*» poi, avuto la consapevolezza razionale ed emozionale, è stato invece Pitagora. Da perfetta rappresentazione simbolica dell'autore, alla fine della vicenda, e acquisita la consapevolezza dell'«oltre», egli è anche colui che ha capito come utilizzare questa poiesi in autonomia, continuandola al di là della follia simbolica, tant'è che si ripromette di impiegarla sugli altri due personaggi, quelli della promessa sposa e della madre di questa, per rendere anch'esse, come le altre due ancora, quelle di Forlì, consapevoli della forza performante del «se»: è consequenziale a quanto detto ipotizzare come avverrebbe il «fatto»; basterebbe, ora consapevolmente, come prima inconsapevolmente, mettere le donne di fronte alla visione reciproca, farle «riflettere», in senso proprio, cioè farle agire da personaggi e lasciare che poi esse «da sé» geminino la loro personale storia, compresa della loro morte simbolica inevitabile conseguenza della riflessione. Essendo Pitagora il simbolo dell'autore – pur nella sua funzione qui di personaggio – egualmente all'autorialità va ricondotto il desiderio finale su cui si chiude la novella, come un simbolo anch'esso di una apertura etica dell'arte e della funzione attualizzante e performatrice dell'essere umano divenuto consapevole di sé stesso e della sua intima natura autoriale: la novella, infatti, proprio attribuendo al suo protagonista una inedita doppia funzione può essere letta meta-meta-poeticamente anche da questo punto di vista.

In essa si rappresenterebbe la funzione comunitaria della fondazione mitico-simbolica attribuita all'arte da Pirandello e, quindi, la sua valenza etica e societaria: il nucleo della questione resta questo messo in primo piano dal testo come dai saggi, ovvero l'«immaginazione», che – come ripetuto più volte – è da Pirandello ritenuta un fatto consustanziale alla natura umana sia se presa nella sua singolarità individuale sia se considerata come gruppo o massa.

L'artista, come qui Pitagora, può, ponendo i dati di realtà geminati nella sua mente di fronte agli occhi degli uomini come un riflesso della realtà stessa, modificare la realtà, ovvero indirizzare la coscienza comunitaria affinché ad essa stessa si riveli il valore univoco e universale di certe leggi fondate e trovate dall'operazione di invenzione e scoperta del «vero» svolta dalla coscienza dell'artista.

Non si tratta di una compartizione di dogmi, credi o dottrine, ma di una attività spontanea che spontaneamente è capace di generare nella mente del lettore

o dell'ascoltatore una presa di consapevolezza sull'«oltre», cosa che ulteriormente giustifica il valore simbolico dell'opera d'arte come fatto rivelato, certo, ma anche rivelativo. L'esperienza che permette la geminazione della verità nella coscienza è una esperienza sempre individuale e che solo individualmente può verificarsi: così come le quattro donne potranno pervenire alla idea del fato come una realizzazione personale solo tramite una presa di consapevolezza propria generata dal «vedere» il loro doppio fuori dalle fisionomie occludenti dello spazio-tempo tradizionale, allo stesso modo la visione generata dall'arte suggerisce e induce germi di consapevolezza che debbono poi essere autonomamente metabolizzati, non inocula ideali e dottrine preconfezionati. Detto altrimenti, e forse in maniera più chiara e pregnante, quello che fa l'arte simbolica è di indurre nel lettore l'attività creativa autonoma, di farlo diventare artista: siccome la verità non è mai un fatto dato, ma un fatto «vissuto», trovato, che risiede solo nell'io individuale, nella monade, il compito etico dell'artista fondatore di miti è procurare negli altri una *Erlebnis* il cui ultimo punto d'approdo è l'«oltre» e l'assenza dei dogmi e delle categorie generantili.

Risiede in questo l'ultimo aspetto del valore simbolico e rituale dell'arte pirandelliana, quello che non poteva essere espresso attraverso la scrittura saggistica, perché se vi fosse stato espresso, sarebbe diventato dogma anch'esso e avrebbe perduto la sua simbolicità e la sua potenza ri-creatrice. L'arte è simbolica perché, attraverso l'immagine, procura una rivelazione che è individuale: quello che fa Pitagora con le due donne è quello che in generale fa l'artista con noi. Esso produce una creazione basata su leggi che sono fuori dalle leggi comuni che ci permettono la leggibilità del mondo e che non sono leggi date, ma trovate, spontaneamente, da personaggi che sono, a loro volta, espressione diretta dell'«oltre», quindi esseri «liberi» e «veri», perché ricreati al mondo attraverso il passaggio in una autocoscienza cosmica in diretto contatto con il «flusso» dell'essere al di là delle forme. Questi personaggi, la cui esistenza ha già valore testimoniale, sono essi stessi l'emblema dell'esistenza di qualcosa che è al di là, ma, muovendosi, raccontando la loro storia, producono a loro volta forme vere che sono il dipanamento formale di quell'«oltre» aformale dal quale provengono. Questi meccanismi, queste leggi, sono di per sé già una rivelazione etica al lettore, il quale, chiaramente, essendo egli per primo una scintilla prometeica, non può che rileggerli attraverso la sua propria esperienza e la sua propria individualità: operando questa spontanea e inconsapevole interiorizzazione sta, però, dando adito alle leggi di agire dentro di lui, ovvero di «performarlo» a loro volta, permettendo alla sua coscienza di percepire in sé il «libero movimento» del «flusso» e la sua successiva formalizzazione, di percepire quindi la verità. A questo serve il simbolo nelle culture rituali e mitiche, a questo, probabilmente, Pirandello pensava quando – come si vedrà sulla scorta della teosofia – teorizzava e metteva in pratica la positura centripeta del personaggio e la ri-creazione del cosmo umano, la creazione dell'«accordo dei

sentimenti» alla cui fondazione il «grande genio» doveva impegnarsi. Prestando fede al lessico utilizzato da Pirandello ci si rende conto forse della validità di questa ipotesi: dato che il «sentimento» appunto è quella esperienza solo individuale, ma naturalmente anche collettiva perché la verità fluidica è una sola, il prodotto artistico che sia mitico e simbolico, penetrando dentro la coscienza dei singoli e inoculandovi l'azione performante del personaggio – di quel personaggio che resta «forme vivante» nonostante sia letto e rivitalizzato continuamente da molte scintille prometeiche –, indirizza la funzione creazionistica dei singoli «sentimenti» in un «accordo di sentimenti» individuali che può, di conseguenza, fondare il «sentimento del popolo» a cui Pirandello si richiama nei saggi (forse rielaborando proposizioni che aveva tratto dal romanticismo di Heidelberg).

È evidente che soltanto una creazione realmente mitica, ovvero una creazione derivata dal «flusso», è capace di generare questo moto collettivo rifondante, perché essa, non essendo «forma fissa», non è soggetta alla morte, può variare – come deve, organandosi con la coscienza del singolo di volta in volta – senza perdere il suo nucleo veritativo.

Risiede forse in questo il motivo in base al quale i personaggi protagonisti raccontano di fatto sempre la loro morte: dato che l'arte si rivolge a scintille prometeiche inconsapevoli di sé, il primo punto etico della narrazione mitica è attivare in esse l'immaginazione dell'esperienza di morte e relativizzazione entica che porta di fatto alla presa di autocoscienza. Inoltre, se ogni presa di autocoscienza, irradiata attraverso il personaggio, è una penetrazione nell'«oltre», essa corrisponde anche a una morte simbolica nel mondo entico e a una rinascita nella dimensione metafisica: è questo un motivo sufficiente alla sua narrazione eticizzante.

Il parallelismo tra l'apertura etica di una certa condizione esistenziale e l'arte nel modo in cui Pirandello la intende sembra narrativizzato dalla novella *Quand'ero matto*,[97] la quale, descrivendo una situazione mentale di follia, ne denuncia le estensioni cosmiche e, allo stesso tempo, etiche, attraverso un lessico identico a quello che Pirandello utilizzerà nei saggi per parlare della prassi poetica.

Il protagonista, nonché narratore, Fausto Bandini, descrive lo stato della sua follia, dopo essere «rinsavito», e una serie di momenti cruciali della sua esperienza esistenziale da pazzo prima e da savio poi: affetto da continue «distrazioni» di mente – come Pitagora della precedente novella – Bandini, un tempo ricchissimo, ha perso tutto il suo patrimonio, perché continuamente frodato da suoi amici, dipendenti, conoscenti. Impegnato a dare sostentamento a terzi, egli non badava a preservare la sua ricchezza, lasciando ad altri modo ed agio di approfittarsene. La storia è raccontata dal Bandini ridotto al lastrico, sposo di una tale Marta, sua seconda moglie e vedova di uno dei suoi ladri, «parsimonioso e da

[97] Pubblicata per la prima volta in Luigi Pirandello, *Quand'ero matto*, Streglio, Torino, 1902.

bene» che, a differenza del padrone, ha saputo, frodandolo, cumulare quel tanto che sarebbe bastato alla vita sua e della moglie, nonché del Bandini stesso. La narrazione della vicenda passa dal rendicontare e descrivere gli stati di follia del protagonista, connotandoli dettagliatamente, al raccontare il primo matrimonio di questo con una certa Mirina e il fallimento del patto matrimoniale con costei dopo l'adulterio perpetrato da lei a danno del marito. La struttura della novella è complessa e articolata, ma, sia concettualmente che narrativamente, il nucleo generante e l'ossessione del racconto resta la follia del protagonista: la sua follia è infatti il nodo animatore di tutte le azioni esposte nel testo, nonché l'incipit di esso, e nell'ordine attraverso cui vengono narrati i fatti e nel retro-ordine in cui avvengono concretamente fuori dal testo.

Ecco come il Bandini descrive il suo stato mentale primario, prima che l'esistenza e la disfatta economica lo costringessero a rinsavire:

> Quand'ero matto, non mi sentivo in me stesso; che è come dire: non stavo di casa in me. Ero infatti divenuto un albergo aperto a tutti E se mi picchiavo un po' sulla fronte, sentivo che vi stava sempre gente alloggiata: poveretti che avevan bisogno del mio ajuto; e tanti e tanti altri inquilini avevo parimenti nel cuore; né si può dir che gambe e mani avessi tanto al servizio mio, quanto a quello degli infelici che stavano in me e mi mandavano di qua e di là, in continua briga per loro. Non potevo dir: *io,* nella mia coscienza, che subito un'eco non mi ripetesse: *io, io, io…*da parte di tanti altri, come se avessi dentro un passerajo. E questo significava che se, poniamo, avevo fame e lo dicevo dentro di me, tanti e tanti mi ripetevano dentro per conto loro: *ho fame, ho fame, ho fame,* a cui bisognava provvedere, e sempre mi restava il rammarico di non potere per tutti. Mi concepivo insomma in società di mutuo soccorso con l'universo; ma siccome io allora non avevo bisogno di nessuno, quel «mutuo» aveva soltanto valore per gli altri.[98]

A questa compartecipazione emotiva con gli esseri umani si associa l'altra, causa primaria di questa, di estensione del sé oltre i limiti dell'io e dispersione nelle forme naturali:

> Sul cadere della sera, in villa, mentre da lontano mi giungeva il suono delle cornamuse che aprivan la marcia delle truppe dei falciatori di ritorno al villaggio con le carrette cariche del raccolto, mi pareva che l'aria tra me e le cose intorno divenisse più rada, quasi più intima, e che io vedessi oltre la vista naturale. L'anima, intenta e affascinata da quella sacra intimità con le cose, discendeva al limitare dei sensi e percepiva ogni più lieve moto, ogni più lieve rumore. E un gran silen-

[98] Luigi Pirandello, *Quand'ero matto*, in Id., *Novelle per un anno*, II, cit., p. 785.

> zio attonito era dentro di me, sicché un frullo d'ali vicino mi faceva trasalire e un trillo lontano mi dava quasi un singulto di gioja, perché mi sentivo felice per gli uccelletti che in quella stagione non pativano il freddo e trovavano per la campagna da cibarsi in abbondanza; felice, come se il mio alito li scaldasse e io li cibassi di me. Penetravo anche nella vita delle piante e, man mano, dal sassolino, dal fil d'erba assorgevo, accogliendo e sentendo in me la vita d'ogni cosa, finché mi pareva di divenir quasi il mondo, che gli alberi fossero mie membra, la terra fosse il mio corpo, e i fiumi le mie vene, e l'aria la mia anima; e andavo un tratto così, estatico e compenetrato in questa immensa, sublime visione. Svanita, restavo anelante, come se davvero nel gracile petto avessi accolto la vita del mondo.[99]

La follia del Bandini, quindi, consiste nel superamento spontaneo delle barriere dell'io e nella successiva e conseguente percezione del sé come un sé esteso, in grado da una parte di accogliere le altre individualità, dall'altra di perdersi fino al punto di non percepire più la differenza fra sé stesso e gli altri e le altre cose.[100] La condizione è sovrapponibile a quella descritta nelle ultime pagine dell'*Umorismo* e il cui raggiungimento viene auspicato da Pirandello, nonché considerato come condizione d'essere incipitaria e necessaria per la creazione di qualsiasi opera artistica degna di questo nome. La dispersione personale del Bandini consiste, *in primis*, nella percezione di un «gran silenzio attonito dentro di me» che rammenta altri silenzi propri alla figura autoriale, sia propriamente detta che traslata nel protagonista: è la condizione iniziale di percezione dell'esistenza metafisica da parte dell'autore dell'*Umorismo*, ma anche quello status ritrovato in Spatolino, Ciunna, Luzzi o Bronner e consistente nell'approdo del loro percorso esistenziale. Pirandello, nel saggio, come Ciunna nella chiusa della sua novella, rappresentava in questo «silenzio interiore» il momento in cui l'io «si sente vivere» «con» il «tutto», in diretto contatto con la «vita in noi»: allo stesso modo quella del Bandini è l'instaurazione di una empatia cosmica che, pur estendendolo all'estremo, mantiene il sentimento della vita, anzi proprio estendendolo lo rende effettivamente attivo al massimo delle sue potenzialità, al punto che la forma corporale viene dilaniata, diffusa, conferendo materialità alla sensazione di «essere tutt'uno con l'universo»: la novella, quindi, assomma nel personaggio protagonista i

[99] Ivi, p. 788.

[100] Questo motivo – espresso forse qui per la prima volta in maniera così chiara da Pirandello – ritornerà poi quasi ossessivamente nella produzione successiva, progressivamente arricchendosi e sviluppandosi: il caso di *Uno, nessuno, centomila*, è, in questo senso, emblematico. Nel testo di questa novella, come sarà poi in quello del romanzo, il concetto di «riflessione» umoristica viene vissuto e agito dal protagonista in modo tale da comportare una distruzione piena della maschera e una dispersione dell'io. La matrice teosofica di *Quand'ero matto* potrebbe, tuttavia, agevolare ulteriormente la comprensione delle vicende di Vitangelo, il quale, fin dalle prime pagine, si pone, anche impiegando un lessico affine, come un parente lontano del Bandini.

tre caratteri finora individuati come essenziali dell'io «*ulteriore*», ovvero l'autorialità, la follia e l'espansione emotiva del sé. Questa espansione emotiva, anche nel caso del Bandini, ha un sapore sacro (se è vero che ne deriva una «sacra intimità» dell'«anima» «con le cose»), ha, quindi, l'ulteriore caratteristica propria allo stato di percezione dell'«oltre», attraverso il quale si accedeva a una dimensione «vera», dalla cui verità le derivava anche la sacralità: quella che il Bandini percepisce «*in sé*», infatti, è la «vita d'ogni cosa» e vita nel lessico pirandelliano è termine coincidente con «flusso» e quindi con «vero», nonché con «anima» che è, come si è ripetuto, appunto, la «vita in noi». Insomma, attraverso il raggiungimento della condizione di silenzio interiore il Bandini individua in sé e assapora tutto ciò in cui per Pirandello consiste il nucleo dell'«Essere», ivi compresa, imprescindibilmente, la sensazione di essere una cosa sola con la natura e i suoi elementi, nei quali risiede il solo vero manifesto. Non a caso, quando Bandini opera la creazione di questo legame intimo con gli esseri umani, ne percepisce la verità essenziale data dalla naturalità spontanea della loro finzione primaria, quella dell'«io», inteso negli altri come riflesso di sé: «non potevo dir: *io,* nella mia coscienza, che subito un'eco non mi ripetesse: *io, io, io*…da parte di tanti altri», scrive, per cui attraverso la visione del sé scaturisce nel protagonista la visione dei sé, ovvero degli altri in lui, cosa che sembra porre l'io del Bandini proprio negli stessi termini di quell'io autoriale e teosofico attraverso il quale, riprendendo Hartmann, Pirandello permetteva di inquadrare il personaggio come una forma particolare del sé, autonoma, certo, ma creata a partire da un germe composto dalla proiezione prometeica degli altri in noi. E, infatti, poco dopo, il Bandini specifica:

> Mi mettevo a sedere a pie d'un albero, e allora il genio della mia follia cominciava a suggerirmi le più strambe idee: che l'umanità avesse bisogno di me, della mia parola esortatrice: voce d'esempio, parola di fatto. A un certo punto m'accorgevo io stesso che deliravo, e allora mi dicevo: «Rientriamo, rientriamo nella nostra coscienza…». Ma ci rientravo, non per veder me, ma per veder gli altri in me com'essi si vedevano, per sentirli in me com'essi in loro si sentivano e volerli com'essi si volevano. Ora, concependo e riflettendo così nello specchio interiore della coscienza gli altri esseri con una realtà uguale alla mia e per tal mezzo anche l'Essere nella sua unità, un'azione egoistica, un'azione cioè nella quale la parte si erige al posto del tutto e lo subordina, non era naturale che mi apparisse non solo illogica ma fondamentalmente irragionevole? Ahimè, sì. Ma mentre io per le mie terre camminavo in punta di piedi e curvo per veder di non calpestare qualche fiorellino o qualche insetto, dei quali vivevo in me la tenue vita d'un giorno, gli altri mi rubavano la campagna, mi rubavano le case, mi spogliavano addirittura…[101]

[101] Luigi Pirandello, *Quand'ero matto*, cit., pp. 788-789.

Alla stregua di un autore il protagonista, ripreso contatto con la propria coscienza limitata, dopo aver vissuto dentro sé stesso la vita che gli altri vivevano in sé, nel tramite della solita e nota funzione dello sguardo prometeico, egli «*vede in sé* gli altri com'essi si *vogliono*»; la ripresa coscienza dell'io e della sua limitazione agisce come uno «specchio interiore della coscienza» in cui gli altri si «*riflettono*», «con una realtà», adesso vera, «uguale alla mia», una realtà che coincide con il tutto, con «l'Essere nella sua unità», perché coincide con il flusso prima della coscienza e con l'«anima» del protagonista. Il Bandini sembra lasciarsi leggere come un autore umorista e «gli altri» come suoi personaggi, proiezioni veritative del sé che, traendo spunto per crearsi dalla realtà fattuale intorno, si vedono nella coscienza autoriale e lì si spogliano per rivelarsi quali esse sono nella loro più semplice nuclearità. Nella novella si rappresenta, per intero, tutta la fenomenologia del fatto artistico pirandelliano. Questo ri-attingimento alla verità più pura dell'essere apre immediatamente l'io del Bandini a vedere la necessità etica della vita, necessità per la quale egli pensa «che l'umanità avesse bisogno di me» e questo perché «un'azione egoistica, un'azione cioè nella quale la parte si erige al posto del tutto e lo subordina» non può che apparirgli «irragionevole»: il percorso discorsivo è anche da questo punto di vista lo stesso dei saggi, per cui l'apertura alla «vita» rende incongruo immaginare prioritario il proprio io; una volta che si siano superati i confini di esso, l'io si rivela nella sua ragione finzionale, transeunte e secondaria, perché lo si percepisce come una derivazione da un'esistenza altra, questa invece vera, più ampia e comprensiva di tutti gli io perché consistente nel nucleo veritativo e generante ognuno di essi.

Dal punto di vista dell'estetica e della prassi artistica la questione fondamentale è che un processo umoristico, qui perfettamente descritto nella sua valenza cosmica, con un lessico netto e chiaro, comporta un risvolto etico che è, infatti, lo stesso che si è finora attribuito all'arte pirandelliana.

Il processo di scrittura pare leggibile come una messa in atto, concreta, di questa dispersione del sé, di questo allegorico lasciare che gli altri si cibino del proprio corpo: la forma artistica, realizzata, infatti, era proprio, per Pirandello, la forma rimessa in sesto e in accordo con la sua natura propria, autentica e sincera, una idealizzazione, si diceva, del proprio corpo simbolico quindi, ovvero di quelle forme che derivando dalla corporalità e dalla finzione dell'io, prima della morte simbolica sono solo forme deviate e, dopo di essa, forme restituite a sé stesse. Essendo tutte derivazioni del proprio sé, comprese quelle dei personaggi, attraverso l'arte l'autore umorista usa lo stesso meccanismo etico di dispersione volontaria e cosciente della propria forma, come sembra fare qui il Bandini.

La differenza, invece, sostanziale tra i due è che se l'autore, servendosi della propria coscienza come specchio nel quale produrre l'autocoscienza di sé e degli altri in sé, nella messa in pratica etica opera artisticamente, quindi non esce dalla sfera dell'ideale, anzi «idealizza» nel darsi come cibo agli altri, il Bandini forma-

lizza, vede la sua dispersione come una dispersione materiale, quindi, in ultimo, contraddice la sua visione: il Bandini lascia che, materialmente, gli altri si nutrano di quanto fisicamente, quindi formalmente, gli appartiene, senza comprendere che lo scopo etico della sua visione è il racconto mitico della visione stessa, la positura nell'altro dell'autocoscienza di sé, non l'alimentare l'apparato formale di questo. Se Pirandello idealizza la forma, il Bandini formalizza l'idea, facendo nuovamente cadere sul piano fisico l'esperienza oltresensoria dell'«oltre».

Le «croniche pietà» del Bandini – senso di compartecipazione emotiva con ogni essere – sono «lampi», dice egli stesso con lo stesso lessico dell'*Umorismo*, ma lampi che non restano tali perché alla «specie d'ebbrezza abbarbagliante che dura un attimo, un lampo, nel quale il mondo sembra dia un gran palpito e sussulti tutto dentro di noi» seguono «riflessioni da povero savio con cui cercai subito di puntellare quell'ebbrezza in me»: l'espressione appena usata si riferisce a un episodio che il Bandini riporta alla sua nuova vita, quella «da savio» appunto, e riferito, in particolare, all'avere incontrato per strada una ragazzina che gli chiede l'elemosina; egli, non avendo più neanche un «soldino» da darle, dopo avere reagito malamente alla tentazione d'aiutarla, decide di portarsela a casa e proporla come servetta alla moglie: le «riflessioni» consistono di fatto in questa «idea» che, lungi dal mantenere pura nella sua natura la prima «ebbrezza» del Bandini, la perverte in una forma che non le si confà e ne ottiene, per tutta reazione, la disapprovazione della consorte, ossia il non riconoscimento della controparte sociale.

Questo meccanismo, che il Bandini riconosce proprio alla sua nuova vita, è in realtà simile a quello che egli usava già «quand'*era* matto». Alla percezione dell'«oltre», infatti, non seguiva per il Bandini un totale abbandono alla «vita» fluidica, quindi una conversione della forma da essa derivatagli naturalmente, ma la fissazione dei canoni di una morale, di una imposizione del «bene» e del «male», quindi un irrigidimento dottrinale e filosofico del «sentimento»: durante il suo primo matrimonio, mentre gli altri gli frodano le terre, egli si impegna a scrivere un «trattato», titolato «*Fondamento della morale*», con il quale egli declina la sua apertura etica spontanea in «dialoghi tra me e quella mia prima moglie» al fine di convertirla al suo «sentimento» e al suo credo. La forma scelta dal Bandini, per esprimere la sua particolare visione della vita, è quella filosofica, impostata sulla base di un ragionamento:

> coloro che non si vogliono tener paghi di Dio, perché lo dicono fondato in un sentimento che non ammette ragione, potrebbero vedere in questo mio trattato come io però lo ragionassi. Se non che, convengo adesso che questo sarebbe un Dio difficile per la gente savia e anzi addirittura impraticabile, perché chi volesse riconoscerlo dovrebbe agire come agivo io una volta, cioè da matto; dovrebbe agire insomma verso gli altri come se nello stesso tempo avesse coscienza di sé e di loro, che son coscienze come la nostra propria. Chi facesse veramente così e alle

> altre coscienze attribuisse l'identica realtà che alla nostra propria, avrebbe per necessità l'idea di una realtà comune a tutti, d'una verità e anche di un'esistenza che ci sorpassa e che è l'essere universale, cioè Dio.[102]

L'idea alla base della formulazione del Bandini pare essere la stessa del saggio, ma il fatto di tradurla nella prima delle finzioni, ovvero quella «logica», e di orientarla, nell'esprimerla, al convincere la moglie, la entifica, ovvero la pone sullo stesso piano del formale da cui il Bandini esce nei suoi momenti d'estasi. In questo modo anche la spinta alla socialità, comune a Pirandello e al suo personaggio, si perverte e perde la sua vitalità spontanea. Detto altrimenti, il Bandini compie per metà la funzione umoristica, riflettendo due volte le cose in sé e non la terza volta, quella cruciale che attiva a cascata la serie infinita delle vere riflessioni umoristiche. Così facendo, egli non permette alla forma di rimanere viva, distruggendosi continuamente nella coscienza creativa dell'io. Un esempio in questo senso vale forse per tutti: consiste in «un quadernetto» facente parte del trattato e

> intitolato: *Il giovane timido,* e certo in esso alludevo a quel buon ragazzo, figlio d'un mercante di campagna in relazione d'affari con me, il quale, mandato dal padre, veniva a trovarmi in città, e quella disgraziata lo invitava a desinar con noi per divertirsi un po' a le spalle di lui. Trascrivo dal quadernetto: *Dimmi, o Mirina. O che occhi sono i tuoi? Non vedi che codesto povero giovane si è accorto che tu intendi prenderti giuoco di lui? Lo stimi sciocco, è vero? e invece è soltanto timido, così timido che non sa ritrarsi dalla berlina a cui lo metti, quantunque ne soffra dentro. Se la sofferenza di questo giovane, o Mirina, non rimanesse per te allo stato di un segno apparente che ti fa ridere, se tu non avessi soltanto coscienza del tuo tristo piacere, ma anche, nello stesso tempo, del dolore di lui, non ti par chiaro che cesseresti di farlo soffrire, perché il piacere ti sarebbe turbato e distrutto dalla coscienza dell'altrui dolore? Tu agisci dunque, Mirina, senza l'intero sentimento della tua azione, della quale provi l'effetto soltanto in te medesima.*[103]

Il meccanismo descritto nel passo pare sovrapponibile a quello umoristico, attraverso il quale al «sentimento» reagisce il «sentimento del contrario», che non si attiva nella coscienza della moglie. Se, da una parte, il passo dimostra ancora il valore etico del procedimento umoristico immaginato da Pirandello e quindi convalida l'ipotesi di leggere nella sua arte un profondo movente cosmico-sociale, dall'altra descrive le ragioni del fallimento del Bandini: quest'ultimo non agisce umoristicamente su di lui, ma solo sugli altri, traendone il fondamento di una

[102] Ivi, p. 787.
[103] Ivi, p. 786.

morale dogmatica e non operando la scelta veramente etica, ovvero sia quella di perpetrare all'infinito la serie delle riflessioni per non uccidere la forma in lui, ma per mantenerla viva.

Risiede forse proprio qui l'ultima definitiva risposta al perché Pirandello non tratta mai della morte simbolica e dei suoi effetti *post* funebri nei saggi, ma solo artisticamente, perché, se lo avesse fatto, la sua scelta sarebbe stata la stessa descritta qui per tramite del Bandini. Le risposte estetiche sull'apertura etica dell'arte non si trovano, consequenzialmente, in nessun saggio, ma in una novella, questa, che è per questo motivo e con una certa coerenza forse definibile una novella etico-politica.[104]

La perversione di forma raccontata attraverso il Bandini è la perversione di forma massima, perché avviene dopo che si è toccata la vera essenza di «Dio», la sua immanenza fluidica e la sua presenza in tutte le forme manifestate, ma, dato che il protagonista, quando ritorna in sé, dopo i momenti di «silenzio interiore», vede gli altri in sé, ma mai sé in sé stesso – non opera appunto l'ennesima inversione umoristica – anche nel momento in cui va incontro a quella che per altri personaggi è la morte simbolica, la fine della *persona*, rischia di produrre formalizzazione deviata, un ulteriore incancrenirsi dell'io nell'io. La morte simbolica del Bandini è rappresentata da una parte nel suo, come egli si definisce, essere diventato un «*ecce homo*», privato di tutti i suoi beni materiali – come Spatolino –, dall'altra dall'adulterio che subisce da parte della moglie e coincidente con la morte fisica della sorella di questa, Amalia Sanni. La morte simbolica che riduce all'ecceità il Bandini, il fatto di essere «spogliato» di tutto, viene recepita dalla sua coscienza in maniera per niente traumatica, come un fatto, cosa che la depotenzia di tutti i suoi valori simbolici ed effetti distruttivi: il Bandini ha a tal punto esteso la sua maschera, formalizzando la percezione diretta dell'«oltre», che la morte simbolica sembra non avere effetto su di lui. La sua maschera sociale è quella del povero stolto che si lascia frodare mentre è in estasi contemplativa del creato, per cui il fatto di venire deprivato dei mezzi di sussistenza non opera in lui la minima conversione di stato, al contrario lo consolida nella sua finzione, nella visione che egli ha di sé e in cui continuamente «*si ragiona*» senza vedersi.

L'altro aspetto della sua morte simbolica è quello manifestantesi attraverso la dipartita di Amalia Sanni, che egli percepisce come una «santa»: «Io amavo Amalia Sanni come una sorella» sostiene «riconosco ora in lei un solo torto: questo: che la sua anima s'accordava in tutto e per tutto con la mia nel concepir la vita. Non

[104] Cfr. a proposito del valore etico e sociale di questo testo Antonio Sichera, *Il principio etico di Pirandello.* Quand'ero matto, in *Un'arte che non langue, non trema e non si offusca. Studi per Simona Costa*, a cura di Mario Mondero, Costanza Geddes da Filicaia, Laura Melosi, Monica Venturini, Cesati, Firenze, 2018, pp. 507-516.

direi però ch'ella era matta; direi tutt'al più che Amalia Sanni non fu savia, come San Francesco. Perché non c'è via di mezzo: o si è santi o si è matti».

Amalia Sanni rappresenta il prototipo della santità; è colei che non codifica e non verbalizza, «vive» il sentimento del Bandini, ma non si ostina a ragionarlo, a formalizzarlo o condividerlo in forma di dogma: il testo non insiste sulla caratterizzazione di questa figura, ma, significativamente, ne identifica la causa della morte, indirettamente, nella follia del protagonista. Il motivo della fine prematura di Amalia è il fatto che essa è consapevole del tradimento che la sorella perpetra nei confronti del marito, consapevolezza che la porta alla morte: tuttavia, il tradimento della moglie del Bandini deriva, a sua volta, dal fatto che il Bandini ha continuamente tentato di adattare la moglie al suo proprio sentimento della vita, con la conseguenza di averla spinta a cercare altrove la soddisfazione confacente alla sua intima natura:

> Entrando in una casa, pensavo io allora, dobbiamo contentarci della sedia che l'ospite può offrirci, senza stare a pensare se dall'albero, onde quella sedia fu tratta, altra sedia di miglior foggia e di maggior dimensione avremmo tratta noi per il nostro gusto e per la nostra statura. Per Mirina erano troppo alte le sedie di casa mia. Sedendo, restava con le gambe spenzolate, ed ella voleva sentire sotto i piedi la terra.[105]

Durante la veglia al corpo della defunta il Bandini inizia a rendersi conto della forzatura provocata dal suo atteggiamento e dell'innaturalezza che la dogmatizzazione provocava negli altri, di cui egli non riusciva, per via della sua maschera, a percepire effettivamente l'essenza: la perversione del protagonista si fa chiara, via via, grazie a quest'evento, come riflesso di sé negli altri, più che come riflesso degli altri in sé. Il tradimento della moglie è scoperto proprio nel corso della veglia funebre alla sorella, quando, accortosi dell'assenza di Mirina, il Bandini ne va in cerca. È a questo punto che il testo inizia a reagire come le altre novelle, adattandosi e sviluppando lo schema noto dei momenti definitivi ed effettivi di rappresentazione funebre: andando in cerca della moglie il protagonista ha «l'impressione» che «quella notte» la «natura» offrisse «l'improvviso spettacolo» di sé stessa «quasi tutta in fuga, nell'urlante veemenza del vento», spettacolo che ricorda quello a cui assiste il Bronner perché «fuggivano squarciate pel cielo, con disperata furia, le nuvole, a schiera infinita, e pareva si trascinassero seco la luna pallida dallo sgomento»; tutto reagisce, pare, a creare l'immagine di una sovrapposizione tra l'io del protagonista e la ferocia di una natura devastata in cui «gli alberi si scontorcevano stormendo, cigolando, spasimando senza requie, come per sradicarsi e

[105] Luigi Pirandello, *Quand'ero matto*, cit., p. 795.

fuggire pur là, pur là, dove il vento portava le nuvole, a un tempestoso convegno» mentre il Bandini avverte in sé «un mugolìo sordo, continuo, che si confondeva col violento stormire delle foglie, come se il mio corpo, ferito, si dolesse per suo conto, mentre l'anima, sconvolta, stupita, non gli badava». La voragine tormentosa in cui la natura sembra attirata insieme all'anima del protagonista pare avere i tratti di una «notte» simbolica profonda, della rappresentazione nota del «vuoto» reale, diverso dal silenzio avvertito fino a quel momento dal protagonista nei suoi attimi di estasi: sarebbe la visione effettiva della morte delle rappresentazioni e del sé personale, nucleare anche rispetto alla configurazione delle cose naturali, il cui nucleo veritativo è, sia per l'uomo che per la natura, nella dimensione «*ulteriore*». Durante il viaggio verso la «villetta» dove il Bandini avrebbe scoperto il tradimento, infatti, ha la sensazione che «altro dolore immenso mi parve che fosse nel cielo misterioso, in quelle nuvole squarciate e trascinate; altra pena arcana nell'aria infuriata e urlante in quella fuga, e, se così gli alberi muti si agitavano, anche uno spasimo ignoto doveva certo essere in loro».[106] Il senso di mistero, inteso come dolore, manifesta la percezione diretta da parte del protagonista del dolore insito alla formalizzazione, dell'idea che, in quanto forma, il mondo patisce continuamente: l'«esperienza amara della vita», che si è detto essere focale per la nascita dell'umorismo nell'anima dell'autore, coincide con la visione diretta del nucleo essenziale dell'esistenza e questo nucleo è in larga parte sofferenza, sofferenza dovuta al fatto che l'infinto per esistere deve finirsi in una forma che non può mai effettivamente contenerlo, deve rinunciare alla sua immortalità. L'esperienza del dolore da parte del Bandini, di un dolore che egli trova in sé come nella natura, lo collega direttamente con il nocciolo centrale dell'essere nella sua forma percepibile e gli apre effettivamente gli occhi sulla morte coincidente con l'«oltre»: il lessico utilizzato dal Bandini in questo passo rappresenta l'esistenza e la percezione di quell'essere immortale e aformale che è al fondo di ogni manifestazione e che egli infatti qualifica con l'aggettivo «arcano» o «ignoto» o ancora «immenso», per la prima volta nella sua vita esperendo direttamente qualcosa che non può nominare. Questi eventi e queste sensazioni trascinano il Bandini, senza la sua volontà, verso il luogo dell'adulterio, tant'è che egli può dire che «investito dal vento, andai tra gli alberi» e «a un certo punto, non so perché, mi trovai a guardare verso la villetta, che mi presentava l'altro lato», villetta nella quale egli vede la moglie con un altro uomo. È soltanto dopo la visione che il Bandini ritorna dall'esperienza funebre vissuta in prima persona finalmente fondendo la percezione «*ulteriore*» con la netta chiara visione e concretezza del proprio corpo; quindi soltanto in questo momento egli, esperita la forma nella sua essenza transeunte, resosi conto della pena che egli condivide con l'«Essere» per essere essenza manifestata, avverte la

[106] Ivi, p. 791.

forma nella quale gemina la sua idealità, alla fine prendendo coscienza di quella parte naturale del sé a cui non aveva mai dato credito o importanza (fatto che appunto aveva prodotto l'adulterio): «intesi alla fine quel mugolo che partiva da me, e m'arrestai arrangolato e m'afferrai forte con l'una mano e con l'altra gli omeri, incrociando le braccia sul petto, quasi per trattenermi, e sedetti per terra. Ruppi allora in singhiozzi disperati; piansi e piansi».[107]

La realizzazione anche simbolica dell'*ecce homo*, rappresentata dal simbolo prodotto dal protagonista intrecciando le braccia, si compie completamente soltanto nel momento in cui, prendendo atto della provenienza del rantolo, il Bandini si vede, finalmente, dentro sé stesso, senza con ciò perdere coscienza del fatto che quel dolore egli lo condivide con tutto il creato. La presa di consapevolezza ancora una volta realizza l'incarnazione e rende possibile la narrazione. Rientrato nella sala mortuaria il Bandini vede la defunta stesa nella «bara», ma ne ha un'impressione diversa: «mi trattenni un po' a contemplare mia cognata, che mi sembrò più tranquilla, più serena, come se, morta dentro l'ombra della colpa di cui aveva voluto serbare l'orrendo segreto, ora ne fosse uscita, poiché io sapevo tutto». La riflessione del sé, o meglio della sua liberazione, nell'*imago mortis* rappresentata nella cognata, iconizza il momento di liberazione dalla forma ottenuta dal Bandini, quella liberazione che anche in questo caso deve coincidere con l'identificazione di sé nella materialità della morte: è a questo punto che si realizzerebbe definitivamente il percorso iniziatico e il procedimento umoristico, fino a quel momento compiuto soltanto per metà, sembra ora compiersi totalmente; il Bandini, infatti, rintracciata la moglie adultera, la conduce verso la casa dell'amante, il solo che, per il modo in cui si conforma la sua persona («tozzo e solido, quasi nutrito di terra, di sole e d'aria sana»), può offrirle quanto la sua natura pretende e cerca: nell'accompagnarla dall'amante il Bandini le conferma che da quel momento in poi sarebbe stata finalmente «libera», libera s'intende dalla costrizione a cui la idealizzazione costante del marito la costringeva contro la sua volontà. La scena rende visibile la presa di consapevolezza ottenuta dal Bandini dopo la visione della morte e quindi il meccanismo di effettiva comprensione dell'altro, il «sentimento del contrario» umoristico che egli fino a quel momento aveva vissuto solo come momento di riflessione primaria e non innescata, da vero umorista, infinite volte su sé stesso e sugli altri. La scelta di lasciare libera la moglie iconizzerebbe la visione del protagonista sulle necessità proprie alla forma, la comprensione della necessità delle leggi di questa e quindi la scoperta di quella dimensione che egli fino a quel momento aveva trascurato: se prima della morte simbolica il Bandini aveva una chiara idea di che cosa fossero il giusto e il vero e li codificava in una morale da imporre agli altri, da questo momento in poi, rendendosi effettivamente conto della

[107] Ivi, p. 793.

natura della forma e riflettendo su sé stesso le necessità interne a questa forma e a lui in quanto forma, vede che non può intervenire sull'altro imponendogli una forma che non lo rappresenta autenticamente – non può agire sulla vita come i «simbolisti» agiscono sull'arte.

Era questo il nodo concettuale e animico che Pirandello riteneva proprio all'umorista in quanto umorista e, alla fine della vicenda, è ancora questo il nodo concettuale che pare chiarirsi alla coscienza del protagonista di questo testo. Tornando dal viaggio che il Bandini compie per «*liberare*» la moglie egli, finalmente, avverte in sé quel senso di svuotamento che lo identifica come autore al pari degli altri personaggi:

> Guardai il cielo velato da strisce rade, che erano come la traccia superstite della gran fuga delle nuvole nella notte, e mi sentii stordito in mezzo a un silenzio nuovo inatteso, con l'impressione vaga che qualcosa fosse venuta a mancare tutt'intorno, alla terra. Ah sì, ecco: il vento era abbattuto; gli alberi erano immobili nell'umida, squallida luce di quell'alba. Quanta stanchezza in quella immobilità! Ero sfinito anch'io, e mi posi a sedere per terra. Guardai le foglie degli alberi più vicini, e sentii che, se un soffio d'aria in quel momento fosse venuto a smuoverle, esse avrebbero forse provato lo stesso senso di dolore che avrei provato io se qualcuno fosse venuto a scuotermi una mano.[108]

In linea con l'aspetto iniziatico del percorso, il momento conclusivo della vicenda coincide, ancora una volta, con l'alba, in cui il protagonista avverte un «silenzio nuovo», diverso da quello che aveva assorbito fino a quel momento la sua coscienza, ma carico del significato di chi si accorge dell'«immobilità» appunto della forma, della «stanchezza» intimamente radicata nella manifestazione formale. Contro l'estasi travolgente della notte precedente e dei momenti in cui lo spirito del Bandini si estendeva al punto da comprendere tutto il mondo, ora egli vede la fissità di quel mondo, comprende la stasi che ne caratterizza intimamente l'esistenza: questo senso di solidità avvertito dal protagonista si lascia leggere come il simbolo, geniale, della natura stessa del formale e della sua scoperta da parte del Bandini.

Concluso il percorso, alla fine di esso, il protagonista effettivamente può, anche lui, ergersi a narratore della sua storia, diventare, di fatto, l'*alter ego* compiuto della coscienza autoriale che lo ospita. Di fatto, il modo in cui il Bandini racconta la storia e il fatto stesso che la racconti implicano il successo della morte iniziatica e il completamento della sua coscienza in chiave umoristica: il racconto del protagonista, infatti, costituisce di per sé stesso un'inversione fin dal titolo, essendo la follia narrata l'immagine di uno stato coscienziale visto da fuori, attraverso

[108] Ivi, p. 796.

gli occhi di un «savio» che però continuamente dimostra di essere consapevole della parzialità della definizione che la «gente savia» dà di sé. Mai, forse, come nel Bandini, si riassume l'essenza della coscienza umoristico-teosofica e il suo modo di geminare nella coscienza normale e da questa. Prima di raccontare la storia su cui inizia il testo, quella della ragazza elemosinante, il Bandini, rinsavito, specifica di considerare «follia» l'idea di condurre a casa la ragazza affinché faccia da serva alla moglie, «non tanto per la trepida gioja che mi suscitò e che riconobbi in prima benissimo, per averla altre volte provata tal quale, quand'ero matto […] quanto per le riflessioni da povero savio con cui cercai subito di puntellare quell'ebbrezza in me». Quando Bandini scrive questa frase è stato già ridotto al lastrico, ha già vissuto la morte simbolica e vive, sposo di lei, con Marta, vedova di Santi Bensai, il «ladro riconoscente e da bene» che, dopo averlo frodato con gli altri, ha messo da parte per lui il denaro accumulato. Da questo punto di vista egli considera follia non il sentimento spontaneo che gli nasce, ma il tentativo di dargli una forma coerente con cui permettergli l'inserimento in un contesto e palinsesto concettuale che non gli appartiene: il Bandini morto simbolicamente pare considerare, anche lui, follia la perversione della forma. Inversioni di questo tipo sono costanti in tutta la narrazione: giunto a casa, dopo avere trovato la ragazza ed averle proposto il lavoro, il narratore presenta la sua idea alla moglie ma «in un modo più balordo non avrei potuto presentarle la proposta (balbettavo)» e continua «e certo, certissimo questo modo balordo dovette contribuire non solo a fargliela respingere, com'era giusto, ma anche a farla arrabbiare, povera Marta. Ma se io, ora che sono divenuto savio, col timore continuo che mi scappi qualche stramberia, non so più dire due parole, una dopo l'altra?»; o ancora

> È curioso intanto che Marta, mentre io (seguendo la nostra vecchia abitudine di leggere qualche buon libro prima d'andare a letto) leggo, per esempio, la vita di San Francesco d'Assisi, m'interrompa di tratto in tratto, esclamando con riverenza e piena d'ammirazione: – Che santo! che santo! – Così. Sarà tentazione del demonio, ma io abbasso il libro su le ginocchia e sto a guardarla, se lo dica proprio sul serio innanzi a me. Per esser logici, via, San Francesco per lei non dovrebbe esser savio, o io ora…[109]

Si tratta di espedienti narrativi attraverso i quali il Bandini continuamente denunzia la parzialità del buon senso borghese al quale deve adattarsi per sopravvivere, espedienti che sono così radicati e sostanziati di prassi umoristica che finiscono con il distruggere, facendone risaltare l'assurdità, la finzione propria alla socialità comune. È in questo modo che la novella si presenta, tutta, fin nella sua struttura,

[109] Ivi, p. 787.

come il simbolo vivo e chiaro della critica alla forma finzionale, oltre che come il racconto della morte simbolica attraverso la quale se ne scorge la finzionalità; l'orientamento pragmatico del Bandini che, scorgendo l'«oltre», si lasciava ridurre alla fame, rivela la sua eticità perché rinarrato dal Bandini umorista il quale, ora realmente, attraverso l'arte e non attraverso la filosofia, assolve al compito sociale che si era prefisso fin dal principio. La conoscenza profonda acquisita dal Bandini sulla forma gli permette di capirla da una parte e dall'altra, attraverso l'opera artistica, di spogliarla e metterla in evidenza nella sua effettiva natura, fino al nucleo essenziale che la caratterizza; e, di fatto, sulla scorta di questo, egli, ritornando su un concetto che sarà poi quello del saggio può affermare:

> «Pensare a me!» – questa, la mia nuova divisa. Ce n'è voluto per persuadermi d'intestarne tutti gli atti di questa mia nuova *vita,* chiamiamola così. Ma, come Dio vuole, non facendo nulla… Basta. Se io ora, per modo d'esempio, mi fermo sotto la finestra d'una casa ove sappia c'è gente che piange, debbo subito vedere a quella finestra la mia smarrita e sparuta immagine, la quale, affacciandosi, ha l'obbligo espresso di gridarmi di lassù, crollando un po' il capo e appuntandosi l'indice d'una mano sul petto: *«E io?».* Così. Sempre: *«E io?»* in ogni occasione. Che è qui la base della vera saggezza.[110]

Queste riflessioni sono il fulcro etico della narrazione perché denunziano la causa della menzogna finzionale su cui si fonda tutta la prassi societaria: così come nei saggi al centro della generazione delle forme e delle falsità si poneva l'io non consapevole della sua vera natura oltresensoria, allo stesso modo qui al centro di tutta la geminazione di quella che viene generalmente considerata saggezza ed è in realtà costume, egoismo legittimato, si pone l'io stesso, i suoi desideri, la focalizzazione di sé su sé stessi senza alcuna reale apertura a quella che poi, durante tutto il decorso del testo, il Bandini denunzia come la vera essenza dell'uomo.

Non è un caso forse che il testo sia composto in prima persona, perché anche in questo racconto è il personaggio protagonista l'autore della storia, colui che, orientando le vicende nella rinarrazione di esse, ha trovato e dato loro un ordine che ne permettesse la resa etica attraverso un fitto palinsesto simbolico.

Il fatto che la struttura narrativa di *Quand'ero matto* coincida con quella di tutte le altre novelle finora analizzate sembra dimostrare che la positura del centro è un fatto necessario e fondante di certa narrazione pirandelliana, nonostante esso sia esplicitato soltanto in questo testo e non in altri, fatta eccezione per *Sogno di Natale*: non è chiaramente soltanto l'enucleazione del percorso di morte e di rinascita del personaggio ad essere sostanzialmente simbolico e quindi etico, ma la radice

[110] Ivi, p. 784.

stessa dell'arte umoristica deve essere considerata tale; nelle altre novelle questo aspetto non veniva messo in diretta evidenza e non se ne deduceva pertanto il valore sociale, miticamente fondativo, ma questo non significa che, come dimostra il Bandini, etica non sia la narrazione umoristica in sé per il fatto di essere tale: è essa, come la morte simbolica, a mettere a nudo la relatività del fatto considerato nella sua sola fattualità e a lasciare quindi nella mente del lettore lo spazio per la maturazione di idee di altra natura.[111]

Che sia in maniera traslata o in maniera trasparente, tutti questi percorsi includono e si strutturano sulla simbologia della notte e dell'alba: nella gran parte dei casi questa simbologia diventa una immagine chiara, definita, in cui il movimento del sole si sovrappone fattivamente a quello del personaggio protagonista. Così la morte si iconizza nel tramonto e nel buio che segue, mentre la rinascita all'autorialità autocosciente si sovrappone all'immagine dell'alba: prima di provare a sciogliere la simbologia della luce animante e semantizzante queste vicende, un ultimo testo su tutti ne propone forse e distende l'iconicità; si tratta della novella significativamente titolata *La levata del sole*,[112] nella quale pare accadere una concentrazione d'immagini simboliche tale da elucidare chiaramente quali sono i semantemi retroagenti alla scrittura pirandelliana della storia iniziatico-teosofica.

La vicenda raccontata si svolge interamente in una notte e principia con il proposito di suicidio del protagonista; anch'egli, come tutti gli altri personaggi, ha già, nel corso della sua vita, subito una serie di vicissitudini che lo portano a essere pronto a spogliarsi di tutte quelle finzioni che ne costituiscono la personalità finzionale:

[111] Il nome Bandini, derivato dal latino *bandus*, potrebbe indicare la «tregua», la situazione di stallo rappresentata dal personaggio in quanto icona dell'umorista e quindi del silenzio interiore di questo, a tutti gli effetti *fausto* (proprio come Fausto è chiamato il protagonista), se gli permette di riattingere al nucleo delle cose: la sacralità del processo pare anch'essa insita nell'onomastica, perché il *bandus* veniva perlopiù sancito per i giorni fausti, appunto, quelli delle feste sacre. La sacralità insita nella scelta onomastica degli altri personaggi è, invece, fin troppo evidente: Marta richiama probabilmente la radice sanscrita di Miryam, o Maria, o l'ebraico Mar, da tradursi con padrona; nell'un caso o nell'altro nella scelta del nome si ritrova la funzione matrimoniale del personaggio e la sua capacità di materializzare, far nascere, concepire l'umorista e rendere immanente l'azione intellettuale di questo. Al pari Santi Bensai potrebbe iconizzare il fine santo, appunto, di una conoscenza «ben» pensata, tale da rendersi utile ai fini sacri del protagonista. Mirina, oltre che richiamare la mitica amazzone (cosa che rappresenterebbe onomasticamente la passione terrigna dell'ex moglie e il suo legame con una dimensione selvaggia del vivere la vita e l'amore), potrebbe riferirsi al *mirum* latino, ovvero al prodigio che si attua attraverso il suo tradimento ai danni del marito. Il nome di Amalia Sanni è invece di più difficile soluzione: potrebbe contenere un riferimento al sole, specialmente nel cognome avvicinabile al *sunny* inglese, ed essere generalmente riferibile al campo semantico della malia, della magia.

[112] Pubblicata per la prima volta su «Il Marzocco», il 6 gennaio 1901.

> Da un pezzo la sua esistenza era spezzata, rovinata; chiuso ogni uscio di speranza nell'avvenire. Il tempo gli sbatteva la porta in faccia. E quando è detto che non si può, inutile picchiare: meglio voltar le spalle e andarsene. Tanto, aveva provato già tutto, tutto, nella vita. Che strane vicende! che disordine in tutta la sua esistenza, fin dai prim'anni della fanciullezza! – Bah! S'era divertito. E nessun rimorso dunque. Aveva girato per ogni verso e nelle più disparate condizioni questo sciocco giocattolino di Dio che si chiama Terra. Davvero sul tonfo faccione del mappamondo poteva affiggere con uno spillo la sua carta da visita, con questa scritta: – Esaurito. Ormai ci voleva qualche altro pianeta per lui. Esaurite, tutte le gioie possibili e immaginabili; esaurite, tutte le sciagure![113]

Il focus di questa novella non è posto sulle vicende che producono la «nausea» (o «nausea della vita», come la chiama il Luzzi), le quali restano ignote al lettore che ne recepisce e conosce soltanto la conseguenza emozionale ultima nel protagonista: fin da questo insolito tacere da parte di Pirandello si intuisce che il fulcro della questione nel testo non è rendere evidente in che modo si produce, gradualmente, la morte della maschera, ma concentrarsi sull'evento finale; nel giro di poche battute, infatti, la questione viene, di fatto, liquidata, e al lettore resta la sola consapevolezza del fatto che a questa nausea – solita nei personaggi pirandelliani che stanno per morire simbolicamente – ha contribuito il matrimonio con la moglie e un dissesto economico. Il dissesto economico, in particolare, è il motivo scatenante, quello che obbliga il protagonista a prendere concretamente e attuare la decisione estrema: «da circa un'ora, dunque, egli era scappato dal Circolo dei Buoni Amici… ottimi, ottimi amici che gli avevano pulitamente sgraffignato al giuoco le ultime migliaia di lire orfanelle che gli restavano», racconta il narratore, «non solo, ma di altre due o tre mila (non ricordava più con precisione) erano rimasti creditori su la parola – bontà loro! S'arrestò, si fregò le mani con violenza ed esclamò: – Eh già! Eh! Bisogna pagare… E guardò di nuovo la rivoltella su la scrivania. Del resto, non glien'importava».[114] L'ultima grande disfatta è una perdita al gioco che induce il protagonista a volersi dare il suicidio, perché essa corona, di fatto, e rende invivibile una situazione di dissesto maturata a lungo, sembra di intuire, nel tempo. La scena si apre direttamente su questa condizione mentale ed emotiva e una sola cosa si legge tra le righe, tale da ricondurre ancora una volta il momento della morte simbolica a un discorso più ampio che prevede una certa volontarietà del protagonista, che lo erge, insomma, anche lui, ad autore del testo: «c'è momenti che uno si mette a parlare con se stesso come se fosse un altro», nota il narratore a proposito del protagonista che, nella sua stanza, discute

[113] Luigi Pirandello, *La levata del sole*, in Id., *Novelle per un anno*, II, cit., p. 1397.
[114] Ivi, pp. 1396-1397.

appunto con sé stesso sulla necessità inovviabile del suicidio. Quello proposto è uno sdoppiamento o un momento di riflessione – nel solito doppio significato pirandelliano – in cui il protagonista si vede di fronte a sé stesso e ascolta la «voce interiore» di cui parlava già il Gran Me nei *Dialoghi*: si tratterebbe di un significativo momento di autonarrazione, durante il quale il protagonista prende coscienza di sé e, più ancora, dell'esistenza in lui di una «volontà» che sembra sorpassarlo e che indirizza gli eventi della sua vita fino all'ultimo che ne concreta la morte. Gli episodi significativi infatti dell'esistenza del protagonista sono dettati da questo sdoppiamento per via e in forza del quale si creano, anche, le premesse per l'ultima grande disfatta, la perdita al gioco: «quell'altro lui, per esempio, che tre ore fa, prima che andasse al Circolo, glielo diceva così bene di non andarci», scrive il narratore, identificando nel protagonista due moti contrapposti, quasi, appunto due *personae*, le cui indicazioni coscienziali sono fra loro discordi. Sempre alla voce dell'altro il protagonista riferisce la scelta del matrimonio e, prima ancora, del corteggiamento, motivi forse tra i principali causanti la «nausea della vita»: così come accadeva per Tito Bindi, infatti, il matrimonio è la conseguenza di un gesto involontario, di un gioco di seduzione innescato quasi per caso, ma che porta poi alla disfatta emozionale del protagonista.

Nel momento su cui la novella si apre, il protagonista prende coscienza di questa serie di cause e di effetti a cui è stata soggetta la sua vita e sembra quasi poter delineare una linea discorsiva dovuta a una forza che egli non riconosce come propria, ma che, con le parole del Griffi, può essere definita «imprevidenza, predisposizione» – e che può trovare quindi la sua origine in una dimensione dell'essere che, di fatto, giace sotto la coscienza.

Non è quest'ultima un'induzione ipotetica, perché è lo stesso protagonista a riferire che i due eventi che si leggono determinanti nella disposizione della sua vita e della sua morte (il matrimonio e il gioco d'azzardo) sono il frutto di moti dell'animo, desiderii, imponderati, momenti, quindi, in cui una parte che è prima della ragione, prima della coscienza, prende il sopravvento e orienta, concretamente, i fatti della vita.

Anche da questo punto di vista, in sottotraccia, sembra operare la riflessione del Griffi, permettendo di identificare in ultimo nel personaggio protagonista anche di questo testo l'azione di una forza non razionale che, orientando il fato, rende necessaria la morte simbolica: la tensione autoriale verso di essa – che si è riconosciuta attiva in tutti gli altri personaggi e che dispone gli eventi affinché si giunga alla fine della maschera – pare agire fortemente anche in questo testo. Il fatto di riferire al gioco, allo scherzo, questa forza – come avveniva per Diego Bronner – ne iconizza l'azione inconsapevole e la capacità plasmante, entrambe non «viste» almeno fino al momento dell'autonarrazione in cui il personaggio «rivede» la serie di eventi determinanti la sua esistenza e vi trova l'ordine, il racconto retroagente.

È su questo momento iconico che, di fatto, la narrazione si apre, presentandosi come un dialogo dell'autore protagonista con sé stesso: già nell'atto del parlare, o del raccontarsi all'autore che lo ascolta (secondo la fenomenologia solita del fare arte pirandelliano) il protagonista diventa anche qui autoconsapevole, si accinge a diventare personaggio realizzando la sua morte simbolica, per caso, in qualche modo, come ogni altro evento della sua esistenza: « – L'alba di domani non la vedrò! – » afferma, dando adito al narratore di continuare, esaltando la casuale imprevidenza della decisione di morire

> Oh! A questo punto Gosto Bombichi rimase colpito da un'idea. L'alba di domani? Ma in quarantacinque anni di vita, egli non ricordava d'aver mai visto nascere il sole, neppure una volta, mai! Che cos'era l'alba? com'era? Sì: ne aveva sentito parlare, ne aveva anche letto tante descrizioni di poeti e prosatori; ma lui, no, ecco: lui, coi proprii occhi, non l'aveva mai veduta… – Perbacco! E questo perciò mi manca… Sarà fors'anche uno spettacolo sciocco, gonfiato dai poeti, ma vorrei pure vederlo, prima d'andarmene… Sì, sì: l'idea è bella… Vedrò nascere il sole, e poi… Si fregò di nuovo le mani, lieto di questa risoluzione bizzarra, improvvisa.[115]

Un altro, insomma, di quei «guizzi strani, quasi lampi di follia» che vengono da un'anima che non ci riconosciamo, spinge il protagonista a fare della sua morte decisa, del suo suicidio, una resurrezione, perché l'«idea» di cui egli parla non è soltanto il desiderio di vedere la luce nascente, ma di vederla «spogliato di tutte le miserie, nudo d'ogni pensiero», «veder cominciare un altro giorno per gli altri e non più per sé! un altro giorno, le solite noje, i soliti affari, le solite facce, le solite parole, e le mosche, Dio mio, e poter dire: non siete più per me», come espliciterà una versione successiva del testo.[116] La «levata del sole» è associata dal protagonista certamente a un momento di visione che, relato al simbolo della luce, recupera il solito semantema dello sguardo poietico e performante, quindi dell'auto-visione del sé nella sua nuclearità; inoltre, allo stesso tempo, la semantica della visione si associa a quella della nudità, ma di una nudità primigenia che il riferimento alla scintilla prometeica riporta all'idea dell'essenzialità umana, coincidente di fatto con quella scintilla. Ciò di cui il protagonista mira a spogliarsi è l'insieme delle maschere sociali che ne condensano e realizzano la personalità finzionale: ancora una volta, pertanto, la morte simbolica sembra consistere in un cambiamento di ontologia, tant'è che il desiderio distruttivo di abbandono non si rivolge soltanto ai fatti e ai gesti sociali, ma anche a «ogni pensiero» e quindi a tutta quella attività

[115] Ivi, p. 1398.

[116] Ivi, p. 897. La versione in questione è quella del 1926 delle *Novelle per un anno*, in particolare si tratta del decimo volume, *Il vecchio dio*, apparso a Firenze per Bemporad.

ragionativa che nei saggi Pirandello associa alla finzione. Non stupisce il fatto che questa spoliazione coincide con una immersione nella natura, se il significato simbolico che le si è attribuito è quello della forma spontanea non soggetta all'artificio della mente. La cosa forse più significativa di tutte, capace di elucidare un passaggio focale di questo auspicato *regressus ad uterum* del protagonista, è il fatto che l'idea dell'immersione nello spazio naturale gli sovvenga proprio nel momento dell'autonarrazione del sé, quindi nel frangente della vita di Bombichi in cui i due io si mettono a confronto, l'uno di fronte all'altro; anche questa idea, sovvenuta per caso al protagonista, è da riferire a quello stesso io che ha causato il matrimonio, per gioco, allo stesso che, quindi, ha dilapidato la sua fortuna: il *regressus ad uterum* e la volontà di vedere il sole paiono invertire di segno anche questi eventi precedenti, connotandoli in maniera positiva, come fatti necessari a produrre quello stato mentale abitato dalla volontà di spogliazione e svuotamento; l'associazione, da parte del protagonista, di questo stato con la natura e l'apparire della luce si lasciano verosimilmente leggere come il prodotto e la ratifica di una presa di consapevolezza maturata e costruita a lungo, in cui la morte può assumere il suo reale significato.

Infatti, come accadeva per il Ciunna o per il protagonista di *Sogno di Natale*, questa morte consiste in un allontanamento dallo spazio cittadino e in un muoversi fisicamente, ma anche simbolicamente, lontano da tutto ciò in cui Pirandello raffigura la forma pervertita e finzionale: scopo del viaggio iniziatico è riattingere a uno stato primigenio che, come dice il protagonista, non appartiene a lui in quanto Gosto Bombichi (nome e maschera), ma a lui in quanto uomo: «uscire al più presto dalla città, da quella cloaca. Via, via! Camminando all'aperto, avrebbe trovato il punto migliore per godere dell'ultimo spettacolo, e addio».

Di fatto, quella del protagonista si pone, a tutti gli effetti, come una immersione nell'utero di madre natura e una sorta di dispersione coscienziale in cui il motivo dell'essersi allontanato dalla città via via diventa più flebile e meno visibile, per lasciare il posto alla sensazione di ritorno allo stato aurorale dell'essere, alla nudità dell'essere uomo: la visione del «cielo ampio, libero, fervido di stelle» animato da «guizzi di luce innumerevole» come da un «palpito continuo» induce nel protagonista un «sospiro di sollievo: se ne sentì refrigerato. Che silenzio! Che pace!» e immediatamente anche la percezione netta dello stato d'essere diverso tra la campagna e la città, quindi, per contrapposizione, la presa di coscienza sulla natura delle beghe finzionali, urbane; «com'era diversa la notte qui», continua, «pure a due passi dalla città… Il tempo che lì, per gli uomini, era guerra, guerra di lucro, cozzo d'odii, intrigo di tristi amori, qui era attonita, assorbente quiete. A due passi, un altro mondo».[117] L'allontanamento fisico dalla città rivela al protago-

[117] Ivi, p. 1400.

nista l'esistenza di un «realtà diversa» in cui anche il tempo sembra connotarsi in maniera differente e risultare vuoto, di un vuoto che se da una parte apre a una compartecipazione emotiva, a una immersione in un essere altro, per converso genera però anche le «sensazioni strane» che la natura nutre nella coscienza di chi sta per subire la morte simbolica: si tratterebbe ancora una volta della percezione netta di qualcosa che oltrepassa l'essere naturale, per rivelarsi realtà incomprensibile, quindi anche inquietante, non leggibile secondo i canoni gnoseologici della realtà finzionale; anche per Bombichi, quindi, la natura apre a uno spazio che, pur essendo dentro la materia, è colmo di pienezza metafisica; la situazione coscienziale del protagonista pare in questo senso pressocché la medesima che agiva nel Bronner, in Ciunna e, in ultimo, nel Bandini: con parole che ricordano quelle di questi personaggi il narratore dice di lui che «gli alberi, sfrondati dalle prime ventate dell'autunno, gli sorgevano attorno come fantasmi dai gesti pieni di mistero» e che «per la prima volta li vedeva così e ne sentiva una pena indefinibile, un'angoscia, una costernazione nuova. Ristette perplesso, quasi oppresso di pauroso stupore; tornò a guardarsi attorno, nel bujo».[118]

La «pena», il «mistero», il «pauroso stupore», come per il Bandini sono allo stesso tempo la presa di contatto con il nucleo dell'essere manifestato e la sensazione di morte, sempre imminente, propria alla forma: se da una parte il «mistero» iconizza il «bujo» dell'inghiottimento nella notte epifanica, dall'altra si riempie dello «sfavillio delle stelle, che trapungeva e allargava il cielo» e che porta lo sguardo del protagonista verso una dimensione altra, verso quel «lucido tremore di lassù» a cui, però, quasi per un processo analogico di presenza ubiqua dell'essere, «pareva rispondesse lontano, lontano, dalla terra tutta, un tremor sonoro, continuo, il fritinnio dei grilli».[119] In questo momento «l'anima» del Bombichi, ovvero quella «vita in noi» coincidente con l'essenza naturale, resta «sospesa» al punto che si crea tra lui e la natura una sorta di legame empatico pari a quello del Bandini: per uno strano acuirsi dei sensi che permette al protagonista di «*percepire* allora anche il fruscio vago delle ultime foglie, il brulichio confuso della vasta campagna nella notte», la natura inizia a parlare. È proprio l'immersione animica e sensoriale, permessa dal vuoto interiore, che apre «oltre la vista naturale» e, nel coincidere tra

[118] *Ibidem*.

[119] Come ha sostenuto Zangrilli, i grilli nella narrativa pirandelliana rappresentano sempre questo sopravvenire di una rivelazione oltremondana: se ne ha una prova significativa anche in un'altra novella del *corpus*, ovvero *Il tabernacolo*, dove non solo Spatolino – custode e incarnazione della rivelazione cristica – fischia a mo' dei grilli, ma dove, anche, aleggia nell'aria il «fritinnio» durante la notte che precede l'incontro con Ciancarella. Suggestiva è l'ipotesi di vedere in questi grilli canterini l'immagine dei sistri isiaci – così tanto ripresi anche nella e dalla tradizione apuleiana quindi di certo noti a Pirandello: nel culto isiaco come qui nelle novelle il tintinnare dei sistri o di suoni simili è premessa di una prossima epifania divina.

il dentro e il fuori, alla presenza si accompagna l'assenza, quell'eterno indefinito che, pur avendo una forma esteriore, genera «un'ansia strana, una costernazione angosciosa di tutto quell'ignoto indistinto, che formicolava nel silenzio», quasi che tramite la forma stia continuamente segnalando il suo essere oltremondano e aformale. Giunto in un punto in cui «non appariva alcun segno di prossima abitazione», il protagonista decide di fermarsi, ovvero di abbandonarsi a quel senso del mistero che avverte, a cui fino a pochi momenti prima, invece, aveva «istintivamente» cercato di «sottrarsi» camminando. È a questo punto del viaggio, quindi della sua *discensio ad inferos* o *regressus ad uterum*, che si compie l'ultima identificazione, quella tra la morte e la follia: questa identificazione realizzerebbe il percorso iniziatico, traghettando anche questo personaggio, come gli altri folli morti, direttamente nella dimensione più profonda dell'essere, quella dell'io: « – Che pazzia… Spontaneamente, sola, gli venne alle labbra questa esclamazione, come un sospiro del suo buon senso da lungo tempo oppresso, soffocato. Ma, riscosso dal momentaneo stordimento, lo spirito bislacco, da cui s'era lasciato trascinare a tante pazze avventure, riprese tosto in lui il tiranno dominio sul buon senso, e se ne appropriò l'esclamazione» scrive il narratore; con parole che ricalcano l'atteggiamento ibrido del Bandini, folle e insieme savio, il testo continua «pazzia, sì, quella scampagnata notturna poco allegra… Avrebbe fatto meglio a uccidersi in casa, comodamente, senza il pediluvio, senza sporcarsi così le scarpe e i pantaloni, senza stancarsi tanto… Ma, ormai, giacché fin lì c'era arrivato… Sì: ma chi sa quanto ancora doveva aspettare… Forse più di un'ora: un'eternità… E aprì la bocca a un formidabile sbadiglio».[120] La chiusura del cerchio consiste nel pieno, spontaneo, riconoscimento della presenza in sé stesso di una natura folle, ovvero libera, che ha condotto e tenuto le redini dell'esistenza intera: il cerchio si chiude perché dopo la ripresa del contatto con la natura e con la sua essenza spirituale, il protagonista vede l'azione unitaria, volontaria e non voluta, di quella parte di sé, dell'io «vero» o autoriale, in tutte le vicissitudini della sua vita, compresa quest'ultima della morte. Il riconoscimento, anche verbale, della morte come un effetto della follia congenita, permette al protagonista di ratificare l'evento funebre come un fatto congruo alla sua «natura» interiore e quindi di rileggerlo come un'altra conseguenza di quella libertà in cui il Griffi anche riconosceva la vera essenza, presumibilmente teosofica, dell'uomo. A questo punto, infatti, pare verificarsi, fattualmente, l'identificazione tra l'io e l'io autoriale, perché in questo momento il protagonista comprende che anche la morte fisica, l'ultimo atto, è un effetto della volontà di quell'«altro essere in noi», «insospettato», ma agente e non soggetto alla forma, il «God within us» di cui parla H. Blavatsky. La riconciliazione con sé stesso, quindi con la natura, il compimento della discesa iniziatica nell'utero della

[120] Luigi Pirandello, *La levata del sole*, cit., p. 1401.

madre, si realizza alla fine della novella: «eccola lì, la terra: duretta anzichenò… vecchia, vecchia Terra! – la sentiva ancora! per poco tempo ancora… Tese una mano a un cespuglio radicato sotto il masso e l'accarezzò, come si accarezza una donna passandole una mano su i capelli», prima di prorompere in una esclamazione d'amore quasi malinconicamente sensuale: «aspetti l'aratro che ti squarci, aspetti il seme che ti fecondi… Ritrasse la mano che gli s'era insaporata d'una fragranza di mentastro acuta. – Addio, cara! Non sei più per me».[121] Dato quello che la natura rappresenta esteticamente per Pirandello, il passo conclusivo indica forse proprio che il passaggio attraverso la morte ha dato ancora una volta coscienza al personaggio protagonista dell'essenza del principio formale; gli ha permesso, detto altrimenti, di riconoscere la forma in lui e quindi, a suo modo, di accettarla: lo sdoppiamento dell'io presente fin dall'inizio nel testo si ultimerebbe in definizione delle due essenze che compongono l'essere umano; la natura diventa un'altra immagine del formale, come lo sarà nei saggi, immagine che aspetta di essere lavorata, fecondata, da quel principio organatore e noumenico che il protagonista ora, come uomo, si riconosce, indicando il mantice che lo accoglie, in una terra-donna, pura, principiale, non nelle sue manifestazioni pervertite: infatti, l'*alter ego* della donna, della femminilità materna, rappresentato dalla terra e percepito ora nella sua dimensione aurorale ed essenziale, permette la definizione per converso della forma pervertita, «tutta l'uggia, tutta la nausea» della vita «gli si raffigurò a poco a poco in sua moglie», immagine chiara e circoscritta della causa rovinosa. La scoperta di una vita altra e la visione della forma non pervertita in forme distorte danno al protagonista la possibilità gnoseologica di individuare nettamente quella forma che invece non è pura, ma frutto di una serie di vicissitudini finzionali alimentate dalla prassi sociale e consolidate in costume, qui in particolare quello matrimoniale. Ecco che mentre «il disco del sole» sorge «flammeo e come vagellante nel suo ardore trionfale», «per terra, sporco, infagottato, Gosto Bombichi, col capo appoggiato al masso, dormiva profondissimamente, facendo, con tutto il petto, strepitoso mantice al sonno».[122] La chiusa della novella indicherebbe coerentemente il predominio acquisito, nella narrazione o meglio rinarrazione dei

[121] Ivi, p. 1402.

[122] La simbologia della scena e delle parole usate per descriverla è fortissima: il sole viene presentato come un disco, quindi attraverso l'icona del cerchio, icona con cui tradizionalmente ci si riferisce alla completezza dell'essere noumenico; il sole è, inoltre, detto «flammeo», con un riferimento al fuoco forse non innocuo in un contesto in cui il sole coincide con la scintilla prometeica, il fuoco di Prometeo e il *Nous* teosofico. Anche l'espressione «ardore trionfale» pare richiamare l'immagine tradizionale del *Sol Invictus*, ovvero del principio luminoso e spirituale che, vincendo la morte, trionfa appunto sull'ontologia della notte e della materia. Anche il sonno di un corpo «sporco, infagottato», oltre che rinnovare l'immagine del parto appena avvenuto, identifica il protagonista per metà con la terra, per l'altra metà con il cielo stesso: il sonno o il sogno sono, infatti sempre, in questo *corpus*, simboli di un distacco dalla dimensione materiale del vivere.

fatti, dal valore simbolico su quello storico e formale, rivendicando da una parte la predominanza della morte come evento spirituale e non fisico, quindi dell'alba come risurrezione interiore e non come cronachistico albeggiare. È il trionfo della narrazione come fatto interiore del personaggio protagonista sull'evento fattuale, sulla mimesi, perpetrato e artisticamente reso attraverso la possente inversione umoristica del finale: non sono la morte fisica e il sorgere effettivo del sole ad avere importanza nel dettato artistico pirandelliano, ma la motivazione intima che fa esperire quei fatti come «veri» all'interno della coscienza del protagonista. Quest'ultimo è realmente morto e ha realmente visto l'alba, diventando quindi personaggio, e non è la «realtà» di questi eventi a ratificarli come «veri», ma la loro «verità» individuale a semantizzare per riflesso la realtà senza reificarla.

La dicotomia del dentro e del fuori che, si diceva, deve essere superata affinché l'artista compia e realizzi il suo percorso artistico, si ratifica, inevitabilmente, anche nel personaggio protagonista a sua volta autore della storia narrata: la sovrapposizione tra concezione estetica e prassi poetica (perfettamente in linea con lo sviluppo concettuale di Pirandello) si metamorfizza fattualmente, in questa novella, nell'allusione, anche metanarrativa, al sorgere e al morire come fatti avvenuti interiormente nella coscienza del protagonista e fattualmente, invece, nello sviluppo della trama; ma, la simbolicità ultima dell'albeggiare, si concreta nel fatto che il protagonista non vi assiste, così ratificando il compimento della sua discesa nell'io per cui i fatti sono invertiti umoristicamente e resi reali dall'umorismo insito alla loro fisionomia, umorismo che li denunzia come eventi coscienziali: il sonno che inverte di segno la morte, il sole non visto, ma nutrente per tutto il corso della novella l'immagine di una aspirazione alla visione luminosa, sembrano proprio la rappresentazione iconica del fatto che la storia evenemenziale, il fatto, si compie, ma appunto idealizzato, purificato, nella fattispecie di un accadere tutto interiore e che, in quanto interiore a un protagonista autore, è essenzialmente, deve essenzialmente essere, anche umoristico. Così la vicenda si gioca, come accade di fatto fin dall'inizio, su due piani di realtà apparentemente diversi, quello dell'immagine espressa e quello della iper-coscienza protagonistica non esplicitata, ma allusa, fino alla chiusa del testo in cui questi due piani, pur restando apparentemente distinti, umoristicamente si unificano. Il sonno, in cui si simbolizza l'aspirazione iniziale di morte, è una promessa di vita, di continuazione della vita, ma allo stesso tempo un compimento coscienziale dell'evento funebre: in esso si realizza la doppia semantica della morte pirandelliana, la sua simbolicità, la quale contempla e include sia la morte propriamente detta, anche se *personale*, sia la vita, eterna, data dall'essere personaggio rinato all'interno del flusso cosmico di creazione e ricreazione.[123] Il

[123] La semantica del nome del protagonista ratifica questa interpretazione perché in Gosto è da leggersi il riferimento al fatto che il personaggio è già morto prima dell'inizio della storia, la

sole, certo, continua e continuerà a sorgere, anche per il protagonista che, non avendone colto la visione effettiva, fattuale, ma interiore, preserva intatta la «tendence», il desiderio di visione e di luce, motore immobile di tutte le aspirazioni vitali dei personaggi, finora analizzati, di Pirandello.

L'ultima novella che si sceglie di analizzare proprio per provare a completare il quadro di questa generale simbolicità della luce e prima di soffermarsi sul tentativo di elucidarne tutti i tratti concettuali e propriamente esoterici, è *Fuoco alla paglia*: in questa novella sembrano ritornare, di fatto, tutte le immagini archetipicamente presenti nei testi finora incontrati: ritorna l'idea della natura disperdente, quella del cammino dalla città alla campagna, dell'espansione cosmica, della morte simbolica, quella della perdita delle sostanze, ma anche un'immagine, apparentemente inedita, purtuttavia in sottotraccia presente anche negli altri racconti. L'immagine in questione è quella del percorso di maturazione del personaggio, progressiva, e realizzata attraverso una serie di eventi necessari alla distruzione della maschera: negli altri testi questo concetto, sovrapponibile a quello del karma, si appalesava attraverso il ripetersi di un insieme di strutture fisse modellanti la trama; in questo caso, invece, esso non solo agisce nella costruzione della storia e nel riordinamento narrativo dei fatti, ma viene anche esplicitato verbalmente da uno dei due personaggi principali.

All'interno di questo testo, infatti, il percorso di morte simbolica, che il personaggio deve affrontare per approdare allo stato di liberazione dell'essere nell'essere, viene esplicitato come una necessità preparatoria al rito di passaggio, una sorta di educazione spirituale offerta dal destino e realizzantesi in quell'evento sempre traumatico che produce il collasso effettivo della personalità e la presa di coscienza del confine illusorio dell'io. Anche nel caso di questa novella il percorso coincide con una serie di perdite, sconfitte, fallimenti societari, che escludono l'uomo dal suo contesto di partenza, ma si ultima solo in una scelta, compiuta al di là della coscienza delle sue conseguenze e operata direttamente dal protagonista. *Fuoco alla paglia*[124] pare aprirsi sulla messa in scena dello sdoppiamento della coscienza del protagonista, il quale si presenta, da una parte, diviso tra due individualità che ricordano quelle della novella *I dialoghi*, ma anche di *La levata del sole*, e rappresentano in un solo io la coesistenza contrastiva, tipicamente umoristica, di due volontà e stati d'essere, in cui l'uno si pone sul piano del fare sociale, l'altro invece già abbandonato completamente a un sentire fluido che non accetta o accetta a fatica l'imposizione societaria e finzionale; dall'altra parte l'io del protagonista si mostra

quale è quindi a tutti gli effetti la storia di un fantasma o, altrimenti, di un personaggio, di un Leandro Scoto. Nel cognome, Bombichi, si potrebbe con verisimiglianza ravvisare un'allusione al bombice, ovvero al baco, dal quale, attraverso una metamorfosi, si compie la nascita a un nuovo stato dell'essere.

[124] Pubblicata per la prima volta su «Il Marzocco», il 15 gennaio 1905.

già tutto introiettato in uno stato di realtà immaginato e immaginativo che, si è visto, essere uno dei tratti connotanti la follia creativa dei personaggi pirandelliani: «non avendo più nessuno a cui comandare» scrive il narratore «Simone Lampo aveva preso da un pezzo l'abitudine di comandare a se stesso. E si comandava a bacchetta: Simone, qua! Simone, là! E s'imponeva apposta, per dispetto del suo stato, le faccende più ingrate, e soffocava in sé la rivolta istintiva, bistrattandosi e costringendosi violentemente a obbedire» fino al sadismo di autoaccuse per cui «talvolta, per esempio, rabbioso», dopo essersi da sé comandato e disobbedito, si rispondeva: – Non lo voglio fare! – Simone, ti bastono. T'ho detto, raccogli quel concime! No? *Pum*! S'appioppava un solennissimo schiaffo. E raccoglieva il concime».[125] Il passo conferma, nel protagonista, uno stato di introiezione del mondo in sé e di riattualizzazione del fatto esteriore in fatto di coscienza, tant'è che quanto Simone Lampo era solito fare societariamente, ora lo compie interiormente, realizzando quel già noto processo di ricreazione umoristica della realtà esteriore in realtà interiore attraverso il quale un fatto esterno alla coscienza funge da stimolo per la rivitalizzazione di un fatto interno o di un io; lo stato immaginativo dell'essere di Simone Lampo è uno stato invero propedeutico a quello di divisione e riconoscimento dei sé nel sé, perché, fenomenologicamente, il fatto di non avere «più nessuno a cui comandare» è il motivo germinale dell'attivare l'azione prima esteriore verso, invece, l'interno: permane la forza, la motivazione, precedente, quella del comando, ma ora non è più eterodiretta, ma autodiretta. Sembra di ritrovarsi, quindi, anche con questo personaggio, di fronte a un io che, attraverso la sua facoltà creativa e immaginativa, riduce l'atto e il fatto a gesti principiali, li spoglia della loro connotazione (falsa, esteriorizzante) e li concentra, al contrario, nella sola dimensione vera del proprio io. Questo, come verrà descritto nelle pagine del saggio, procura una divisione, una scissione del sé, che altro non è se non una presa di consapevolezza della natura nuda, ovvero individuale, dei gesti e delle movenze interiori, i quali, una volta autodiretti, spartiscono finzionalmente l'io in tante parti corrispondenti alle «finzioni» che il singolo si è creato dentro sé stesso. Nulla di nuovo quindi, ma ancora una volta espresso con una chiarezza disarmante, tale da mettere in luce una ulteriore declinazione di un medesimo concetto estetico. La divisione a cui il personaggio protagonista approda e attraverso la quale ci viene presentato sarebbe quella tra i due grandi io: uno passivo che deve essere controllato, guidato e gestito (l'io personale) e l'altro attivo che, per converso, deve controllare, guidare e gestire (l'io individuale). La volontà dell'io gestente consiste nell'imposizione all'altro io di «faccende ingrate», a cui il personaggio si costringe «per dispetto del suo stato»: lo stato in questione è quello della povertà in cui il protagonista si ritrova dopo aver vissuto sempre da uomo ricco. Si tratta, pertanto,

[125] Luigi Pirandello, *Fuoco alla paglia*, in Id., *Novelle per un anno*, I, cit., p. 334.

di una imposizione umoristica attraverso la quale il personaggio gode, quasi, nel distruggere in sé e negli altri l'immagine che questi, e lui *in primis*, avevano di sé: la «volontà», allora, costringe l'io minore a una irrisione e a una auto-irrisione tramite la quale le finzioni dell'io nutrite dall'io (posto, per un gioco solito riflettente, davanti al suo contrario, all'esteriorizzazione poietica del suo contrario) denunziano all'io stesso il loro essere finite, quindi la loro formalità cosale. Il gesto su cui si apre la novella, infatti, è il gesto umoristico per eccellenza, quello attraverso cui l'io si sdoppia e si divide e dopo essersi smembrato, poieticamente, per opera della volontà, esteriorizza le parti, esteriorizza le forme, per vederle come fatti nel reale, realizzate esteriormente. È il gesto, questo, che permette la visione del fatto e del suo contrario, la motivazione dell'una e dell'altra parte dell'io: è quasi come se ci si trovasse davanti alla conclusione, brevissimamente riassunta, dei *Dialoghi del Gran Me e del piccolo me*.

L'associazione pare calzare ed essere pertinente anche perché l'imposizione di Simone Lampo non è soltanto orientata a vedersi, ma anche a farsi vedere: «era ben noto alla gente del paese con quale e quanta liberalità fosse un tempo vissuto e in che conto avesse tenuto il denaro» dice il testo, «ma ora ecco era andato a scuola dalle formiche, le quali, *b-a-ba, b-a-ba*, gli avevano insegnato questo espediente per non perdere neanche quel po' di fimo buono a ingrassar la terra». Ci si riferisce al fatto che Simone Lampo, onde conservare, per concime, gli escrementi della sua asina, le ha appeso ciondoloni sulle natiche un «cestello di vimini senza manico»: « – Su, Nina, su, lasciati mettere questa bella gala qua! Che siamo più noi, Nina? Tu niente e io nessuno. Buoni soltanto da far ridere il paese». L'intenzione auto-derisoria del protagonista, quindi, non è solo intentata al fine di distruggere la finzione in sé, ma anche negli altri, e denunzia, pertanto, la consapevolezza, certo inconscia, non espressa, che la finzione è un gioco di creazione ottenuto per riflesso a causa della proiezione poietica degli altri sul sé. Questa consapevolezza si fonda, tuttavia, sul «sentimento» chiaro del vuoto e di essere «nessuno», quindi sulla morte della prima di tutte le illusioni-finzioni, sulla fine del giganteggiare dell'io nella coscienza stessa dell'io.

A ben vedere, quindi, Simone Lampo appare, da tutti i punti di vista, come il perfetto iniziando alla morte simbolica. In questo senso è ulteriormente significativo forse che il personaggio parli continuamente con sé stesso e con l'asina, adempiendo costantemente a quell'atto verbalizzante e proiettivo di inversione attraverso cui l'informale giunge alla coscienza della forma, si formalizza, si riflette e, per via del «sentimento del contrario» si cambia di segno: anche in questo senso, non solo per «sentimento della vita», ma anche per i meccanismi di proiezione, il protagonista è il simbolo dell'autore. Il suo stato di avanzamento spirituale è tale perché l'«esperienza amara della vita», *conditio sine qua non* per essere Simone Lampo, fa parte dell'antetesto quasi interamente e la novella descrive di fatto solo il momento culminante della morte simbolica:

> Le zolfare, le zolfare lo avevano rovinato. Era stata una mania. Quante montagne non aveva sventrate per il miraggio del tesoro nascosto, da rintracciare a colpi di piccone nelle cieche viscere della terra! Nel grembo d'ogni montagna aveva creduto di scoprire una nuova California. Californie, da per tutto! E poi buche profonde fino a duecento, a trecento metri, buche per la ventilazione, impianti di macchine a vapore, acquedotti per la eduzione delle acque e tante e tante altre spese ingenti per uno straterello di zolfo, che non metteva conto, alla fin fine di coltivare. E la triste esperienza fatta più volte, il giuramento di non cimentarsi più in altre imprese non eran valsi a distoglierlo da nuovi tentativi, finché non s'era ridotto, com'era adesso, quasi al lastrico. E la moglie lo aveva abbandonato, per andare a convivere con un suo fratello ricco, poiché l'unica figlia era andata a farsi monaca, per disperata.[126]

In pochissime righe Pirandello condensa quella che ormai occorre forse considerare come la premessa imprescindibile di qualsiasi morte simbolica, ovvero un accanimento del protagonista, prodotto per un gioco di azioni e reazioni desiderative, che porta al collasso della maschera e alla perdita definitiva dell'identità: atterrato su tutti i piani del finzionale, quello societario, quindi quello del matrimonio, finanche quello dell'amore filiale, come Ciunna e Spatolino, qui il protagonista non è più nessuno per sé e per gli altri perché una smania inconscia di autodistruzione lo ha ridotto, di fatto, a non essere più nulla, a non poter conservare quel tanto che basta per tenere in piedi la finzione societaria della maschera pirandelliana. È per questo che, per concludere la fisionomia ormai nota di quest'ennesimo morto alla vita, Pirandello, ancora una volta, apre al lettore lo spettacolo della follia del suo personaggio, dichiarando che Simone Lampo è «solo e divorato da un continuo orgasmo che gli faceva commettere tutte quelle follie»; la follia corona la fisionomia dell'autore protagonista ed è nuovamente, pertanto, da intendere come imperniata su quel senso di solitudine e di estraneità sociale dove, soltanto, la creazione di una nuova finzione è abortita ancora prima di nascere, non avendo terreno comunitario per consolidarsi come tale: «tutti ridevano di lui e lo sfuggivano; nessuno che volesse dargli ajuto».

Simone Lampo, infatti, non è ancora il morto simbolicamente, capace di reinserirsi nella società fondando il mito di sé stesso, come sembrava accadere per esempio per Spatolino o il dottor Cimitero; non avendo ancora compiuto l'ultimo passo verso l'iniziazione egli è in uno stato limbico di estraneità dal vero sé e dagli altri: «non era più né ricco, né povero», infatti, «ai ricchi non poteva più accostarsi, e i poveri non lo volevano riconoscere per compagno, per via di quella casa in paese e di quel poderetto lassù», unici resti della sua antica ricchezza; «ma che gli fruttava

[126] Ivi, p. 336.

la casa? Niente. Tasse, gli fruttava. E quanto al poderetto, ecco qua: c'era per tutta ricchezza, un po' di grano che, mietuto fra pochi giorni, gli avrebbe dato, sì e no, tanto da pagare il censo alla mensa vescovile». Metamorfizzata e formalizzata, rappresentata, in questa ricchezza che produce povertà, la vita di Simone Lampo è un vivere fuori perché nessun codice finzionale è disposto ad accogliere la natura ibrida di un personaggio che non rientra in nessuno schema fisso (quale si mostra essere, si è detto, ogni formalizzazione comunitaria). È questa, infatti, una delle altre ragioni che spingono il protagonista alla smania distruttiva della sua personalità: bloccato in una situazione di stallo per contingenze apparentemente esterne egli risente di un continuo e spasmodico acuirsi di un senso di «ribellione» consapevole, per cui il gesto «folle» è la creazione volontaria, lo sfogo e la manifestazione esteriore, narrata, di una «causa» cosciente consistente, in ultimo, in un desiderio di morte. Non a caso, il testo sottolinea in maniera esplicita che il protagonista «era cosciente delle sue follie; le commetteva apposta, per far dispetto alla gente, che, prima, da ricco, lo aveva tanto ossequiato, e ora gli voltava le spalle e rideva di lui»: lo sdoppiamento della individualità e il fatto di apprendere, via via, da parte del protagonista, l'utilizzo cosciente della forma, è una sorta di acquisizione, come si è detto progressiva, nata gradualmente dall'esteriorizzazione del sé nei confronti di sé stesso e degli altri, ma allo stesso tempo derivata da un desiderio ibrido, quindi perverso di semi-distruzione. Così come all'inizio della novella il protagonista si presentava scisso in almeno due coscienze, allo stesso modo qui la volontà di autodistruggersi gemina insieme da un istinto di essere fuori dal consesso sociale e dall'istinto opposto di essere in esso riconosciuto. L'operazione di autoesclusione dell'io da sé e dal gruppo è quindi «cosciente», «volontaria» certo, e «spontanea» come proprio all'umorista, ma autocosciente fino a un certo punto perché perpetrata dal protagonista sulla base non di un «sentimento» unico «della vita», autoconsapevole di sé, ma *melangé* di almeno due, contrapposti, desiderii ancora personali, perché orientati verso e nati da un riconoscimento dell'esistenza dell'altro a cui ci si vuole vedere prossimi, o per vicinanza, inclusione, o per contrasto: l'immersione nell'io non è completa, la gestione del formale non nitida, motivata, invece, da sensazioni che negano sé stesse. Detto altrimenti, il protagonista ha conosciuto la forma finzionale societaria, ha imparato a fingerla, quindi a usarla secondo il suo desiderio, ma, a differenza degli altri personaggi alla fine delle loro storie, non ha ancora «visto» dentro l'ontologia della forma *tout court*, non ha ancora riconosciuto la finzione nelle sue cause ultime e nelle sue ultime modalità di funzionamento. La follia del protagonista, infatti, è ancora orientata verso l'altro e deriva da un desiderio frustrato di riacquisire la sua antica ricchezza e il suo stato, non da un senso assoluto di libertà:

> Aveva finto di credere che avrebbe potuto novamente arricchire con la coltura degli uccelli. E aveva fatto delle cinque stanze della sua casa in paese tutt'una

> gabbia enorme (per cui era detta gabbia del matto), e s'era ridotto a vivere in due stanzette del piano superiore con la scarsa suppellettile scampata al naufragio delle sue sostanze e con gli usci, gli scuri e le invetriate delle finestre e dei finestroni, che aveva chiuso, per dar aria agli uccelli, con ingraticolati. […] Da parecchi giorni però, sfiduciato del buon esito di quel negozio, Simone Lampo mangiava uccellini a tutto pasto, e aveva distrutto lì, nel poderetto, l'apparato di reti e di canne, con cui aveva preso, a centinaja e centinaja quegli uccellini.[127]

Il miraggio di reinserirsi da ricco nella società alimenta pertanto ancora il protagonista e testimonia in lui la resistenza di una modalità finzionale di conservazione del sé: ricco o povero, di fatto, poco importa, ricchezza e povertà sono messi dal protagonista espressamente sullo stesso piano, ovvero intesi soltanto come mezzi di rappresentazione del sé nell'ontologia del finzionale; anzi, forse proprio il fatto di non potersi riconoscere povero tra i poveri spinge il protagonista in qualche modo a ritentare la scalata sociale, quasi come una risposta provata per converso alla sensazione viva della solitudine: «maledetta la casa e maledetto il potere, che non lo lasciavano essere neanche povero per bene, povero e pazzo, lì, in mezzo a una strada, povero senza pensieri, come tanti ne conosceva e per cui, nell'esasperazione in cui si trovava, sentiva un'invidia angosciosa». La metamorfica fisionomia mentale del protagonista, che acquisisce forme disperate ed è alimentata da controversi desiderii, permette di leggere il gesto di cibarsi degli uccelli quasi come un gesto di autocannibalismo, compiuto per quella stessa «esasperazione» e istinto di auto-consunzione che anima il resto dei suoi atri gesti folli: così come Ciunna si augurava di essere mangiato dai pesci, una volta finito in mare, e pensava al suo corpo quasi come a un'ostia cristicamente offerta alla sopravvivenza dei suoi figli – che avrebbero mangiato di quei pesci – allo stesso modo il gesto di cibarsi degli uccelli pare raffigurare in Simone Lampo la foga rabbiosa contro ogni desiderio, contro ogni aspirazione, foga nutrita dall'odio nei confronti di una società che non lo vuole reintegrare. L'atto scandaloso, percepito come tale da tutto il paese, è il gesto iconico dell'immolazione del sé, non diverso da quello compiuto da Spatolino nel finale della sua novella: è il gesto massimo in cui ci si mette alla berlina e ci si santifica, in qualche modo, diabolicamente, nella figura, polimorfica, di un *ecce homo* dalle connotazioni laiche. La carne degli uccelli, come il corpo di Spatolino, si erge a figura emblematica di un martirio, di un sottoporsi volontario alla macchina distruttrice del sociale che, attivata da gesti così potenti, si accanisce contro chi li compie, con una certa qual soddisfazione masochistica di quest'ultimo; questi gesti, tuttavia, sono anche la messa alla prova della propria coscienza compiuta dal protagonista; si tratta di gesti che contemporaneamente

[127] Ivi, p. 335.

creano e ratificano in lui la consapevolezza di essere fuori dalle forme sociali, che producono la auto-conferma di poter andare oltre anche la più sacra delle leggi della morale: allo stesso modo e coerentemente con questi presupposti, in questa novella forse più che mai, si rende evidente il valore venefico, di auto-sezionamento che Pirandello nel saggio attribuirà alle forme. Portate al loro estremo ontologico, alla fissazione più pura e limitante da un io che sta apprendendo come gestirle, le forme stesse permettono una vivisezione auto-operata, scindendo l'io in così tante parti che, operando ormai disorganicamente tra loro, ne causano la morte. L'evento del cibarsi degli uccelli, infatti, è il pretesto affinché si realizzi la morte simbolica anche di questo personaggio. Proprio mentre sta tornando dalla campagna alla sua casa in paese quindi mentre, come sempre, sta parlando con la sua asina – verbalizzando e prendendo coscienza del suo stato – Simone Lampo incontra un noto «vagabondo», Nàzzaro. Nàzzaro è l'esempio icastico del liberato,[128] di colui che ha consapevolezza della natura finzionale del mondo societario e vive in contatto diretto con la natura, senza lasciarsi agire dalla forza performante e deformante dei desiderii, al contrario tentando di non dare adito loro di crescere all'interno della coscienza: «quando aveva guadagnato quattro soldi» dice il testo, «strigliando due bestie o accudendo a qualche altra faccenda», il matto vagabondo «diventava padrone del mondo», anzi, «se qualcuno gli proponeva di guadagnarsi, oltre a quei quattro soldi, per qualche altra faccenda, uno a magari dieci lire, rifiutava, rispondendo sdegnosamente». Senza fissa dimora Nàzzaro «*vaga* per le campagne o lungo la spiaggia del mare o su per i monti», «scalzo, silenzioso, con le mani dietro la schiena e gli occhi chiari, invagati e ridenti»: egli è colui che ha trovato la sua dimensione cosmica di pacificazione in una religiosità che non è canonica o canonizzabile, ma che al contrario risiede proprio nella pratica diretta della dispersione dell'io, consapevolmente agita. È forse emblematico in questo senso che egli pratichi la preghiera del «rosario» contando le stelle: «è in cielo il mio rosario. Un'avemaria per ogni stella», risponde interrogato dal protagonista.

La figura di Nàzzaro è solo abbozzata, in qualche modo, quindi è impossibile descriverne le peculiarità o rintracciare le traiettorie che lo portano alla vita che egli conduce nel presente della novella, ma la sua fisionomia non sembra troppo diversa da quella di Spatolino alla fine del testo, la cui religiosità, pur avvicinabile al cristianesimo (al pari di quella francescana di Bandini) non vi si lascia ricondurre pienamente. Quello che sembra potersi ripetere per Nàzzaro è che egli è in qualche maniera custode della conoscenza diretta di una dimensione «*ulteriore*», che agisce per riflesso sulla figura del protagonista; una volta, infatti, che il protagonista si è avvicinato al matto se ne sente respinto, e la repulsione è motivata dal fatto che

[128] Cosa a cui rimanda anche il suo nome, chiaro riferimento all'aggettivo «nazzareno» con cui si identifica Gesù.

Nàzzaro è consapevole della crudeltà perpetrata da Simone Lampo contro gli «uccellini» e la ritiene «peccato mortale». Difficile dire quanto quest'aggettivo mortale, usato da Nàzzaro per descrivere la condizione spirituale del protagonista, sia da leggersi secondo la definizione cattolica, oppure in senso letterale, come foriero di morte: lusinga pensare a questa seconda opzione, etimologica, perché di fatto, se il cibarsi delle prede rappresenta l'autodistruzione inflitta dal protagonista a sé stesso, allora mortale è anche fatale, foriero di morte. Conforta forse questa seconda ipotesi il fatto che proprio l'essere respinto da Nàzzaro a causa del peccato induce Lampo a insistere con lui, al fine di stabilire un contatto emotivo; dopo una serie di male risposte ricevute dal pazzo, alla fine il protagonista lo invita «a liberare gli uccelli», innescando tutti i processi seguenti che portano di fatto alla realizzazione completa della morte simbolica di Simone Lampo. Dopo aver accettato, infatti, il folle insiste: «Volete salvarvi l'anima? Non basta. Dovreste dar fuoco alla paglia». Il protagonista non comprende a cosa il matto alluda, ovvero alla distruzione del campo di grano, ma è quasi irresistibilmente attratto dal fare di Nàzzaro e accetta. La cosa più interessante è che la proposta di Nàzzaro non arriva dal nulla, ma esplicita e rende evidente il fatto che egli si erge a custode di una conoscenza oltremondana che gli dà titolo e potere per decifrare e indirizzare le esistenze altrui: «badate, io so quel che ci vorrebbe per voi» dice al protagonista, «studio, la notte, e so quello che ci vorrebbe, non per voi soltanto, ma anche per tutti i ladri, per tutti gl'impostori che abitano laggiù, nel nostro paese; quello che Dio dovrebbe fare per la loro salvazione e che fa, presto o tardi, sempre: non dubitate».[129] In un secondo momento, mentre i due personaggi sono insieme, la dichiarazione di Nàzzaro si specifica: «vi sto appreso da un pezzo, sapete? So che parlate con l'asina e con voi stesso; e ho detto tra me: La sorba si matura… Ma non mi volevo accostare a voi, perché avevate gli uccelli prigionieri in casa».[130] Ora, la dichiarazione ultima di Nàzzaro illumina, in vero, la prima, permettendo di accostare, semanticamente, il fatto che Lampo «*parla* con l'asina e con *sé* stesso» a quello che «Dio» fa «presto o tardi», per la «salvazione» dell'anima «di tutti». Le due proposizioni sono accomunate dall'essere il frutto di una conoscenza oltresensoria, evidentemente, custodita dal folle, il quale, «*studiando* la notte», ha acquisito un sapere sul percorso che le anime devono compiere per volere di Dio, su indirizzamento di Dio, affinché giungano alla maturazione; questo sapere gli appalesa anche che la maturazione suddetta, chiaramente, perviene nel soggetto nel momento in cui egli intrattiene un dialogo con sé stesso. Il passaggio appare fondamentale perché sembra permettere, attraverso le parole esplicite di un personaggio, di formalizzare in qualche modo il percorso finora delineato: una

[129] Luigi Pirandello, *Fuoco alla paglia*, cit., pp. 339-340.
[130] Ivi, p. 342.

iper-coscienza che qui viene definita «Dio», ma che altrove si lascia ricondurre al flusso o all'io, guida le vicende affinché esse comportino la presa di coscienza dell'io su sé stesso, l'auto-racconto, fino al momento culminante della redenzione o salvazione dell'anima, che coincide con la morte simbolica e che qui si rappresenta nel «fuoco alla paglia» di Nàzzaro, accettato volontariamente dal protagonista pur inconsapevole, e capace di incunearsi, apparentemente senza nessun motivo, nella mente di Simone Lampo («gli piaceva questa esclamazione di Nàzzaro; e se la ripeté con crescente soddisfazione parecchie volte prima di giungere al paese»). La provenienza oltremondana della conoscenza acquisita dal folle vagabondo pare chiudere il cerchio, perché permette di affermare che un dato veritativo di realtà, risiedente inizialmente in uno spazio altro, nell'«oltre», performa, attraverso fatti reali, concreti, storici, l'incontro dei due personaggi (ad esempio, la serie evenemenziale degli accadimenti da cui gemina la rivelazione). La conoscenza in sé è oltresensoria, come denunzia il matto, ma il suo verificarsi è storico, è incarnato e coscienziale, ha sede in una persona fisica e si attualizza come autonarrazione del sé. Una volta, infatti, liberati gli uccelli, nella simbolica «alba» del giorno appresso, Nàzzaro rivela a Lampo che durante la notte ha compiuto l'altra «espiazione» per la «salvazione» dell'anima del protagonista e ha dato fuoco al grano.[131]

In un primo momento la reazione di Simone Lampo è di furibonda collera, ma, alla fine la novella si chiude sulla promessa della riappacificazione e il compimento del percorso spirituale del protagonista:

> Ma tu m'hai rovinato, assassino! – gridò con altro tono di voce Simone Lampo, quasi piangente, ora. – Potevo figurarmi che tu intendessi dir questo? bruciarmi il grano? E come faccio io ora? Come pago il censo alla mensa vescovile? il censo che grava sul podere? Nàzzaro lo guardò con aria di compatimento sdegnoso: – Siete bambino. Vendete la casa, che non vi serve a nulla, e liberate dal censo il podere. È presto fatto. – Sì, – sghignò Simone Lampo. – E intanto che mangio io là, senza uccelli e senza il grano? – A questo ci penso io, – gli rispose con placida serietà Nàzzaro. – Non devo star con voi? Abbiamo l'asina; abbiamo la terra; zapperemo e mangeremo. Coraggio, don Simo'! Simone Lampo rimase stupito a mirare la fiducia serena di quel matto, ch'era rimasto innanzi a lui con una mano

[131] Dato il valore simbolico del fuoco in questo contesto di lettura, anche qui l'ardere della paglia potrebbe simbolicamente rappresentare e confortare l'associazione dell'incendio con il divampare nell'animo del protagonista di un altro fuoco spirituale. Non meno significativo è il fatto che il fuoco, essendo per eccellenza ciò che consuma e distrugge, potrebbe richiamare la semantica del vuoto fatto nell'io dall'evento di visione dell'oltre, attraverso il quale si spiana nell'anima lo spazio necessario all'attecchimento di una conoscenza oltresensoria. Ricco di richiami biblici questo fuoco sembra presentarsi quasi come un fatto pentecostale.

> alzata a un gesto di noncuranza sdegnosa e un bel riso d'arguta spensieratezza tra il folto barbone abbatuffolato.[132]

La chiusa della novella sembra denunciare che il percorso del protagonista si compie con l'abbandono di qualsiasi legame rispetto alla società nella quale, ostinatamente, cercava di reinserirsi e con un abbandono che non è soltanto un progressivo slacciarsi dei legami formali col vivere civile, ma con la base di essi, ovvero un allontanarsi metafisico da tutti quei supporti materiali su cui si fonda e grazie a cui sussiste ogni personalità comunitaria dell'individuo. Di fatto, quello che accade alla fine della novella è la realizzazione di quanto una parte del doppio io del protagonista desiderava, la messa in atto di quel desiderio o necessità profonda di sciogliere tutti i legami, di quel medesimo desiderio che aveva acceso in lui la foga distruttiva e la voglia di essere deriso dal mondo: per riflesso, alla fine della novella, quando questa predisposizione si compie nel protagonista non più oberato da fittizi legami di proprietà, gli si risponde con un «riso» che non è, come il suo all'inizio, diabolico, ma calmo e sereno. Qui l'indizio iconico di quella inversione umoristica sulla quale si apriva il testo e su cui di fatto si chiude, passando però sempre attraverso una scelta personale del protagonista autore e l'esplicitazione concreta di un suo profondo voler essere: tutta la trama, infatti, ancora una volta, è incentrata sull'io e sul predominio che una parte di esso prende sull'altra ed è suscettibile quindi di essere letta, nuovamente, forse proprio come l'ennesima messa in atto narrativa di quella volontà karmica che, partendo da una coscienza aformale, produce i fatti affinché essi formalizzino concretamente e fattualmente la morte simbolica.[133]

L'ultimo aspetto significativo di questo testo è la focalizzazione che esso inscena sul fatto che la perdita dei possessi materiali è una caratteristica dei percorsi di morte simbolica: non solo il protagonista della novella, ma pressocché tutti i protagonisti autori di questi testi, finora analizzati, giungono alla morte simbolica per essere, fors'anche, rimasti privi dei loro averi. Per tutti questi individui l'essere spogliati dei loro beni rappresenta un momento di rottura con gli schemi sociali precostituiti nei quali, per forza di cose, si trovano calati e che funzionano

[132] Luigi Pirandello, *Fuoco alla paglia*, cit., pp. 345-346.

[133] Anche in questo caso la chiusa della novella sembra elucidare il significato dell'onomastica del protagonista, la quale, oltre che contenere un significativo richiamo al Simone evangelico, ipostatizza la semantica della visione luminosa. Nel Lampo del cognome, infatti, si rintraccia l'idea della luce epifanica che mostra la verità oltresensoria, mentre in Simone, se si fa fede all'etimologia ebraica del nome, è da leggersi «colui che ha ascoltato Dio». Restando al dettato evangelico, Simone Lampo come San Simone è il convertito dal Nazareno, ovvero da Gesù, e da questo indotto a cambiare vita e a passare dal vivere come pescatore (lì di pesci qui di uccelli) all'essere il predicatore o custode di un mistero metafisico.

e si reggono sulla base di un riconoscimento della forza economica del soggetto e dal suo relativo inquadramento nello schema societario. Si tratta, invero, di un'ombra, di una retrotraccia, ma il gruppo sociale pirandelliano, forse più ancora che sulla finzione mascherante dell'io, sembra basato sul suo potere monetario, potere monetario di cui la forma finzionale appare quasi come una derivazione. Di fatto il personaggio è in qualche maniera sempre inserito, chi più chi meno, all'interno del gruppo fino a quando possiede qualcosa attraverso cui far valere la sua presenza all'interno del gruppo stesso; mentre, nel momento in cui perde questo qualcosa, si trova quasi matematicamente e immediatamente escluso, vale a dire non voluto dagli altri o addirittura da sé stesso che, riconoscendosi spatriato per via della sua povertà, fatica ad auto-riconoscersi parte del gruppo sociale cui apparteneva. Per quanto il discorso, portato avanti in questi termini, potrebbe essere di grande interesse, quel che qui conta sottolineare è il fatto che la morte simbolica coincide con una spoliazione da tutte le sostanze fisiche, denaro, possedimenti e quanto ne consegue in termini affettivi, impossibilità di mantenere le mogli e i figli o decorosa la propria persona, con un conseguente e necessario pervasivo senso di solitudine.

La semantica dell'abbandono del materiale (una sorta di francescanesimo iniziatico),[134] evidente in questo testo come in tutti gli altri, è forse anch'essa da intendere secondo lo stesso schema simbolico finora attivato, ovvero come una proiezione e una raffigurazione del sé che si allontana dalla ontologia delle forme e quindi da tutto quello che a essa compete, compresa l'illusione del possesso di cose. Nonostante le sicure implicazioni che la semantica dell'abbandono possiede in termini di critica al sistema borghese, in un'ottica che vede nell'opera pirandelliana una continua traslazione del fatto e dell'oggetto su un piano metafisico, la perdita delle sostanze del materiale rappresenta anche una presa di distanza, più o meno volontaria, ma sempre «voluta» da parte del protagonista, nei confronti di una ontologia del materico e del formale ottundente la vista e la conoscenza della verità oltresensoria del mondo. Il possesso della cosa fisica, infatti, rappresenta icasticamente e sommamente l'incancrenirsi dell'illusione dell'io nel formale, il credere che sia fattualmente possibile possedere qualcosa significa attribuirle indirettamente un valore che nella sostanza essa non possiede e costruire poi per riflesso su quel valore cosale una struttura identitaria che, data la sua causa fittizia, non può che essere finzionale. Se si fa un passo indietro e si ritorna al concetto espresso nei saggi per cui le cose hanno una forma fissa e stabile solo fintanto che gliela attribuiamo attraverso il nostro sguardo creatore, ci si accorge che, come si è detto, la consistenza stessa dell'oggetto nella sua cosalità è una illusione transeunte

[134] Cfr. Alberto Godioli, *Sciogliermi da tutto: forme del distacco nei finali delle* Novelle per un anno, in «Pirandelliana», 9, 2015, pp. 41-54.

derivata dal nostro essere fissati in un corpo mortale e materiale, è un meccanismo di proiezione per cui le cose quasi si solidificano fintanto che un occhio di carne le guarda, in esse proiettando la sua carnalità e che, in caso contrario, sarebbero soltanto flusso e in quanto flusso essenze prive di tutte le forme. Se già l'esistenza fisica delle cose è una illusione dell'io, non può che essere una illusione potenziata, in vero, una costruzione societaria che si fonda sul possesso di esse e, per riflesso, l'interiorizzazione individuale di quelle norme comunitarie che vedono nel bene materiale e fisico il centro – o almeno uno dei centri principali – della propria identità societaria. Ecco che il povero e il folle e l'autore pirandelliani diventano figure coincidenti, perché figure che non riconoscono, necessariamente, valore non al solo possesso della cosa, ma alla sua radice prima, cioè alla consistenza fisica, solida, vera, dell'esistenza materiale: il caso della novella appena citata è emblematico perché sembra svelare, nel personaggio di Nàzzaro, che proprio la conoscenza dell'«oltre» deriva quasi o almeno implica l'assenza di riconoscimento di valore al materiale. Nàzzaro fa di tutto per spogliare delle sue sostanze, per quanto minime, il protagonista affinché esso possa procedere nella maturazione della sua «sorba», della sua coscienza spirituale, e vede nella perdita della poca ricchezza rimasta al protagonista una necessità affinché questo avvenga: il motivo, in sottotraccia, sembra abbastanza chiaro e consiste forse nel credere che possedere e prestare attenzione al possesso concentri e canalizzi la vita del protagonista, impedendole di fluire in altri sensi, ovvero, in generale, nel senso della libertà spirituale, stato in cui l'occhio non si fissa mai sulle cose, almeno non per possederle, al più per conoscerle o reimmaginarle, come accade per le stelle di Nàzzaro o per i «fatti», i ricordi, le possibilità di Lao Griffi o, ancora, per il dettato biblico di Spatolino. È emblematico allora forse che questo, per il folle della novella, valga, sì, ma per la casa in città, non per il podere, il quale, al contrario, rappresenta forse proprio la semplicità di una vita in diretto contatto con la natura, che, data la semantica attribuita da Pirandello all'elemento e all'ambiente naturali, non può che essere la sede adatta per qualsiasi forma di rivelazione «*ulteriore*». Al di là della dicotomia paese-campagna, che, presente nella novella, riprende l'opposizione solita tra formale e aformale, il ritorno alla campagna e quindi alla natura diventa il ritorno nella sede della possibilità di percepire direttamente il flusso e la sua azione, i quali sembrano ammantarsi, in questa novella, come più o meno in tutte le altre analizzate, di un sapore profondamente sacro: si tratterebbe, quindi, di un ritorno all'essenza dell'umano, che non può avvenire forse senza la disfatta economica, senza la perdita della vita e della vita borghese con tutto quello che essa rappresenta; i protagonisti autori, in contatto stretto con la natura, devono trovarsi, al pari del Bombichi, «come il primo o l'ultimo uomo sulla terra», nudi di fronte a un'essenza del sé e in una essenzialità adamitica del naturale in cui l'anima è prima di ogni costruzione e contemporaneamente fuori di essa, di fronte, direttamente, alla sua sola verità, quella poietica, di fronte, per tornare all'immagine de *La levata del sole*,

all'albeggiare del suo astro, del suo sole, appunto, della sua scintilla prometeica. Si tratta di ritornare a una condizione in cui il sole viene visto nel suo stato aurorale di non creazione, nel momento implicito in cui esso è solo pura potenza, non ancora costruzione, di ritornare, quindi a uno stato dell'essere in cui è il vuoto totale, dove il tutto c'è, ma non è ancora stato espresso, per «vedere» la creazione nella sua verità essenziale e da lì conoscerla, imparare a direzionarla. Detto con la simbologia di Pirandello il sole deve sorgere fuori dalla città, nell'aperta campagna, tra gli alberi o sul mare, sulla *tabula rasa* dell'anima rinata del protagonista.

In tutte le novelle finora analizzate, infatti, come si è già accennato, la morte simbolica si verifica durante la notte e il compimento del percorso iniziatico coincide sempre con l'alba: le valenze simboliche, riprendendo i saggi, sono quelle stesse che Pirandello è sembrato delineasse all'interno dell'estetica. Il sole, simbolo dello sguardo creativo, produce la realtà, agendo in una notte dell'io in cui l'io finalmente si vede. L'azione dell'io era creativa anche prima della notte simbolica, ma, come avviene per l'autore propriamente detto e per qualsiasi uomo, prima della visione dell'«oltre», il sole o l'io illuminano la realtà incanalando la luce finzionalmente, creando quindi e dando vita a tutta quella serie di finzioni o fatti che costituiscono la realtà finzionale appunto della coscienza e producono la partizione dell'anima. Non, infatti, tutto il personaggio, propriamente inteso, sembra presentarsi come l'autore della storia narrata, ma solo una parte del personaggio e forse proprio l'«individualità» o Gran Me presente in ognuno di loro, ovvero il sole simbolico; mentre l'altra, la parte finzionale, la personalità, costituisce e rappresenta la storia stessa, il suo accadere evenemenziale, e pare poter coincidere, in questo senso, con la notte teosofica e brahminica della manifestazione. In questo potrebbe risiedere la ragione per cui, prima di partire per la villa del Ciancarella, Spatolino, protagonista de *Il tabernacolo*, «tutta la notte», «(per fortuna era d'estate), un po' seduto, un po' passeggiando per il vicoletto, meditò (*fifì… fifì… fifì…)* su quell'invito misterioso del Ciancarella». Solo dopo aver trascorso la notte, fisica e interiore, in pietoso tormento, assorbito nel «silenzio» del suo paese rurale, il protagonista decide di muoversi verso la villa del notajo, dove si sarebbe compiuto il primo passo del suo percorso iniziatico: «poi, sapendo che questi era solito di lasciare il letto per tempo, e sentendo che la moglie già s'era levata, con l'alba, e sfaccendava per casa, pensò d'avviarsi, lasciando lì fuori la seggiola ch'era vecchia, e nessuno se la sarebbe presa».[135] Allo stesso modo, una volta ricevuto l'incarico di costruire il tabernacolo e dopo essersi consultato con Don Lagàipa, suo prete confessore: «tornato a casa, Spatolino, per tutto quel giorno, disegnò tabernacoli. Verso sera si recò a provvedere i materiali, due manovali, un ragazzo calcinajo. E il giorno

[135] Luigi Pirandello, *Il tabernacolo*, cit., p. 97.

appresso, all'alba, si mise all'opera».[136] Nuovamente con l'alba quindi coincide l'inizio dei lavori per la costruzione dell'opera commissionata, così come con l'alba inizia il viaggio di Spatolino verso la villa dove avrebbe ricevuto l'incarico. Ne *La levata del sole* il meccanismo sembra di fatto il medesimo, perché il viaggio di Bombichi dentro la natura verso la rada fuori città dove avrebbe dovuto assistere all'alba si compie, interamente, di notte: «era piovuto, e per le strade deserte i fanali sonnacchiosi verberavano d'un giallastro lume tremolante l'acqua del lastrico. Ma ora il cielo cominciava a rasserenarsi; sfavillava qua e là di stelle» dice il testo e «meno male! Non gli avrebbe guastato lo spettacolo. Guardò l'orologio; le due e un quarto! Come aspettar così, per le vie, tre ore forse, forse più? Quando spuntava il sole in quella stagione? Anche la natura, come un qualunque teatro, dava i suoi spettacoli a ore fisse. Ma a questo orario egli era impreparato».[137] Così come per Spatolino, il viaggio notturno di Bombichi consiste nel suo progressivo immergersi, a tratti tormentoso, nel proprio essere, nel prendere contatto diretto con sé stesso scendendo nelle sue profondità e percependo quel senso di vuoto che si rivela di fatto anche nelle sensazioni del protagonista de *Il tabernacolo*, durante la notte precedente al giorno designato per l'incontro fatale. Al termine del percorso nella natura del Bombichi si staglia poi, possente, il momento già citato del sorgere del sole, quindi ancora una volta un'alba. Anche in *Fuoco alla paglia,* il fuoco che arde tutte le riserve di grano del protagonista viene acceso e si consuma di notte, mentre la liberazione degli uccelli, che di fatto conclude l'abbandono forzato della sfera del materiale, si verifica con il sorgere del sole: «all'alba, i primi cinguettii degli uccelli imprigionati svegliarono subito il vagabondo, che dalla seggiola s'era buttato a dormire in terra. Simone Lampo, che a quei cinguettii era già avvezzo, ronfava ancora. Nàzzaro andò a svegliarlo […] Non si ricordava più nulla» e ancora «condusse il compagno nell'altra stanzetta e […] afferrando un fascio di cordicelle che, per un congegno complicatissimo, tenevano aderenti ai vani delle finestre e dei finestroni gli ingraticolati […] vi si appese e giù […] gli uccelli, da più mesi lì imprigionati […] si sparpagliarono […] liberati alla nuova luce dell'alba».[138] Questi tre esempi paiono evidenziare che il momento in cui il sole sorge coincide di fatto con la tappa finale dell'iniziazione o con il culmine della morte simbolica: in tutti e tre i casi il sole è una manifestazione di luce che accade a sancire il vuoto fatto dentro al protagonista e il collasso delle sue maschere; non è lì a incorniciare una verbalizzazione, una nuova acquisizione mentale, ma la fine della notte, con tutti i suoi valori iniziatici, quindi la fine stessa della coscienza ordinaria. Nei tre testi, infatti, l'alba segue sempre una discesa dell'io dentro sé stesso (un agitarsi

[136] Ivi, p. 102.
[137] Luigi Pirandello, *La levata del sole*, cit., p. 898.
[138] Luigi Pirandello, *Fuoco alla paglia*, cit., pp. 343-344.

in questo io del protagonista, un non riconoscerlo più come una cosa propria) perché, dato il valore simbolico della luce (teosofica e umoristica), il sorgere del sole coincide con il momento in cui diventa possibile la ricreazione della forma, ovvero l'illuminazione della notte. Questo momento sancisce un riconoscimento progressivo e già avvenuto della forma nella sua natura formale e limitata, riconoscimento che, simbolicamente, invece, rientra anch'esso nel campo semantico della notte. Così per *Chi fu?* o per *Sole e ombra* e *Strigi*, così anche per *Sogno di Natale*, tutte novelle che, descrivendo una morte, o, nell'ultimo caso, lasciando che il protagonista abbandoni il corpo, mettono la coscienza di fronte alla parzialità del formale, sia esso inteso in senso fisico, propriamente, o coscienziale. L'immagine contrastiva della luce e dell'ombra permette di aprire il discorso sull'aspetto forse più interessante della questione, il valore che i due termini hanno nei saggi e che qui nelle novelle pare agire a strutturare la semantica del testo in termini sempre metapoetici oltre che esistenziali e, forse, teosofici.

L'associazione in assoluto più chiara all'interno delle proposizioni saggistiche di Pirandello sembrava risiedere nel fatto che l'ombra aveva in qualche maniera a che fare con la forma o con la fine di essa, mentre che la luce veniva accomunata all'autoevidenza dell'io creativo. Si è detto che la semantica della luce pirandelliana pare condividere molti tratti di similarità con l'individualità teosofica, essendo quest'ultima proprio la manifestazione umana della luce divina o *Logos* collegante l'io dell'uomo alla vita universale; al pari di ciò e per contrasto, la materia e la forma, mezzo della manifestazione individuale e divina, venivano considerate, simbolicamente, dalla teosofia, come l'ombra opposta alla luce, come il momento ontologico ed esistenziale in cui la luce si depotenzia, acquisisce dei confini, per rendersi visibile sui diversi piani dell'essere. Si è detto anche che la legge regolante tutta questa manifestazione o meglio emanazione del principio primo non manifesto era la legge del karma, legge per via della quale ogni manifestazione, rendendosi evidente, procedeva con lo scopo, incuneato nella sua essenza, di rendersi visibile a sé stessa, autoevidente. Questo principio, che vale per ogni aspetto, cosa o essere dell'esistenza, valeva anche e a maggior ragione per l'essere umano, la cui meta, in ogni incarnazione, è quella di diventare consapevole della sua natura formale e riattingere all'auto-visione dell'io generativo. Fattualmente per i teosofi il karma era quindi quella legge di causa e di effetto in base alla quale l'individuo si auto-procura, senza esserne consapevole, quegli eventi di cui ha individualmente bisogno per raggiungere uno stato superiore di coscienza autoevidente dell'io, quindi per raggiungere la morte simbolica, riconoscendo il valore transeunte della propria personalità. Come sembra accadere anche per i personaggi pirandelliani, non tutto l'individuo, nella sua interezza di individualità e personalità, guida il fato o karma appunto al fine di raggiungere la morte simbolica, ma soltanto una di queste due parti, quella oltresensoria e immortale, la quale, servendosi della personalità che le è commessa, opera nella manifestazione terrena (e in generale

sui piani del quaternario inferiore) affinché una «volontà» noumenica acquisisca una forma coerente e completa in cui avverarsi fattualmente. Ogni evento formale era quindi il simbolo di una serie di cause inespresse il cui scopo ultimo sarebbe quello di produrre la morte simbolica, o incarnazione dell'idea dietro al simbolo, dell'individualità nella personalità e, quindi, l'immortalità autocosciente dell'io. Tutti questi eventi, anche quand'essi sembrino casuali o quando sembrino rivelare la causa in un altro fatto terreno o personale hanno la loro ragione, la volontà non desiderativa che li crea e la loro motivazione ultima, nella spinta essenziale che l'io individuale ha verso sé stesso e verso la necessità costitutiva di vedersi in sé e vedere le forme a lui sottoposte come una sua creazione e una sua emanazione. L'ultima tappa del percorso iniziatico era per i teosofi l'accorgersi che l'esistenza è una storia creata volutamente e una autonarrazione trasformativa, la quale, nel momento stesso in cui viene dipanata, scritta, in qualche modo, nella forma, produce per riflesso la sua visione nell'io, visione che a sua volta spoglia l'io della fede assoluta nella forma: l'io individuale teosofico come il personaggio protagonista di Pirandello realizza a tutti gli effetti, vivendo, una narrazione del sé, del cui statuto di narrazione non è consapevole fino alla morte simbolica, ma assolutamente performativa, essendo l'atto stesso della narrazione nella forma il mezzo attraverso cui si produce la morte. Sembra di ritornare, pertanto, al dettato pirandelliano in base al quale pare essere soltanto la «volontà» del protagonista a scrivere la storia e a rivelarsi come reale autrice soltanto alla fine del testo: ed è questo che, per converso, denuncia la storia nella sua qualità di atto «performativo», denunzia il racconto come momento di esplicitazione, necessariamente allora simbolica, di tutte quelle vicende che portano il personaggio protagonista a essere consapevole del suo statuto ultimo di autore. Il protagonista pirandelliano si comporterebbe espressamente come un qualsiasi essere umano teosofico, anche se su un piano di realtà che è quello già della vita «vera» e non finzionale perché sarebbe il piano di realtà della storia nutrita dentro la coscienza «vuota» di un autore morto a sé stesso ed estraneo alla forma finzionale. La legge che opera sull'autore umorista affinché egli diventi tale si lascia sovrapporre a quella che nutre in sottotraccia le vicende del protagonista pirandelliano, il quale continuamente, a ogni lettura, rivive la vicenda che lo ha portato a essere personaggio, quindi essere immortale, e continuando a restare tale proprio perché egli per primo con la sua storia è oggetto costante di rilettura. Se tutte le vicende di questi personaggi devono essere lette come il simbolo manifestato e vivo dell'individualità che si rivela in chiusura, la storia pirandelliana si dimostrerebbe orientata, forse, secondo un movimento che, *mutatis mutandis*, è avvicinabile a quello della legge del karma teosofico: tutti i personaggi infatti sono, nell'antescena, *personae* finzionali, fissate in una auto-finzione. Quando la maschera si incrina e lascia penetrare dalle sue crepe la sensazione, anzi l'evidenza, che esiste un «oltre», l'io si accorge che il fatto singolare è solo un fatto possibile tra altri fatti, un «se» griffiano, perché, rivelando la sua

fine, si dice sostituibile e mortale, quindi formale. È chiaro che, nell'ottica di un personaggio che però approda sempre alla morte simbolica e all'immortalità di quel suo stato, quell'evento apparentemente casuale non è un caso, ma una necessità, un simbolo necessario che rivela attraverso la morte la tendenza schilleriana all'infinito e forse quella teosofica del karma. Quel fatto, quel caso, ha anch'esso una caratura esistenziale, «vera», perché è stato «voluto» dal personaggio che desidera, intimamente, individualmente, darsi la morte: anche quel caso è un simbolo, una forma minuta in cui una tendenza all'infinito si è schiusa e in cui si rivela transitoriamente. La positura del centro, allora anche per questo, non è soltanto un'opera dell'autore, ma un'opera del suo protagonista: l'autore effettivo pone il protagonista come centro della storia, storia che egli per primo – come sottolinea Pirandello – non conosce, e poi, da quel momento in poi, sta al personaggio rivelarsi nella vicenda che emana, esplicitando la sua tendenza di morte, naturale, al fine di diventare cosa infinita, simbolo del nulla che è anche tutto, ovvero della «vita universale». Per questo forse il solo ruolo dell'autore propriamente detto sembrava consistere nell'evitare, lasciando vivere il personaggio, che questo perdesse la rotta e incancrenisse nuovamente all'interno di forme finzionali, permettendogli invece di mantenere viva e attiva la sola tendenza realmente «performante», consistente nell'indirizzare i fatti affinché risultasse possibile passare «oltre» appunto «i fatti» e la cosalità.

Tuttavia, se, sempre ipoteticamente, si tiene valido lo spunto teosofico tratto da Pirandello per organare queste impostazioni poetiche e se si dà credito al discorso di Leandro Scoto, il personaggio sarebbe anche una «forma-pensiero» dell'autore, quindi una sua proiezione voluta e vera, ottenuta *in primis* dall'autore attraverso una continua operazione di autocoscienza raggiunta nel tramite dell'«esperienza amara della vita» e quindi attraverso una sua personale morte simbolica: la legge retrostante sembra una e, quindi, la stessa. Il personaggio non farebbe che ripetere sempre l'esperienza biografica dell'autore, il suo proprio «sentimento della vita», se non interamente almeno una parte di questa esperienza. Quello che quindi sembra prodursi all'interno del personaggio protagonista sarebbe un evento iniziatico attraversato da una parte della coscienza dell'autore il quale «si vede» nel suo personaggio, portando a coscienza una parte della sua natura e distillandola, rendendola aderente alla sua forma, quindi facendone anche in questo senso un simbolo: l'operazione scritturale sarebbe un atto iniziatico per il personaggio – per una parte della coscienza dell'autore – ma per l'autore sarebbe un atto rituale, in cui egli ripete, pur nella sua circoscritta parte di «flusso», nella sua «anima», le operazioni del demiurgo. Il fatto che il personaggio paia approdare sempre alla morte simbolica sarebbe indice della verità generale pirandelliana per cui la sola realtà vera è quella dell'io, pertanto il percorso del personaggio non può che sempre approdare all'interno della autocoscienza dell'autore: tutta la sua storia, di fatto, altro non sarebbe che la modalità rituale attraverso cui l'autore prende coscienza

di sé, fino all'ultimo passo che è quello del riassorbimento nell'io, ma purificato, non più quindi nell'io personale, ma in quello individuale e, presumibilmente, teosofico. La parte del sé autoriale rappresentata dal personaggio protagonista, una volta che abbia subito il processo ritualistico di rinarrazione, ha trovato la sua forma vera, è diventato da maschera qual era, parte della memoria fluidica dell'io autoriale: ha il diritto di far parte della memoria e dell'essenza dell'io. Ha subito un processo di trasmutazione alchemica che lo ha reso parte integrante e autocosciente della memoria buddhica. L'arte è diventata gnoseologia.

Per concludere questa analisi, ritornando alla semantica della luce e quindi agli aspetti simbolici da cui si era partiti, vale a dire al fatto che il percorso del personaggio pirandelliano sembra essere un percorso mitico solare, occorre fare riferimento nuovamente alla teosofia, la quale, incentrando molti dei suoi discorsi iniziatici sulle tradizioni solari, potrebbe avere permesso a Pirandello una risemantizzazione della sua antica (giovanile e fervente) fede cristiana in chiave estetica e di prassi poetica. Per i teosofi, infatti, come si è brevemente già anticipato, il cristianesimo e la figura di Cristo sono una manifestazione delle stesse leggi finora enunciate, un modo attraverso cui il *Logos* si incarna nella materia e, incarnandovisi, le dona il valore simbolico e mitico che costituisce poi la storia biografica, effettiva, di tutti gli iniziati al mito solare, Cristo appunto, ma anche Osiride, Mitra, Orfeo e via dicendo, indipendentemente dalle tradizioni religiose di riferimento. In *Esoteric Christianity* Annie Besant afferma che gli eventi connotanti la storia e la vicenda di Cristo sono gli stessi riscontrabili all'interno di tutte le altre manifestazioni del *Logos*:

> In the Pseudo-Mysteries, the Sun-God story was dramatized, and in the ancient Mysteries it was lived by the Initiate, and hence the solar "myths" and the great facts of Initiation became interwoven together. Hence when the Master Christ became the Christ of the Mysteries, the legends of the older Heroes of those Mysteries gathered round Him, and the stories were again recited with the latest divine Teacher as the representative of the Logos in the Sun. Then the festival of His nativity become the immemorial date when the Sun was born of the Virgin, when the midnight sky was filled with the rejoicing hosts of the celestials, and «Very early, very early, Christ was born». As the great legend of the Sun gathered round Him, the sign of the Lamb became that of His crucifixion as the sign of the Virgin had become that of His birth. We have seen that the Bull was sacred to Christ, and for the same reason; it was the sign of the spring equinox, at the period of history in which He crossed the great circle of the horizon, was "crucified in space". These Sun myths, ever recurring throughout the ages, with a different name for their Hero in each new recension, cannot pass unrecognised by the student, thought they may naturally and rightly be ignored by the devotee; and when they are used as a weapon to mutilate or destroy the majestic figure of

> the Christ, the must be met, not by denying the facts, but by understanding the deeper meaning of the stories, the spiritual truths that the legends expressed under a veil. Why have these legends mingled with the history of Jesus, and crystallised round Him as a historical personage? These are really the stories not of a particular individual named Jesus but of the universal Christ; of a Man who symbolised a Divine Being, and who represented a fundamental truth in nature; a Man who filled a certain office and held a certain characteristic position towards humanity; standing toward humanity in a special relationship, renewed age after age, as generation succeeded generation, as race gave way to race. Hence He was, as are all such, the "Son of Man", a peculiar and distinctive title, the title of an office, not of an individual. The Christ of the Solar Myth was the Christ of the Mysteries, and we find the secret of the mystic Christ.[139]

Questo Cristo di cui parla la Besant coincide con una forza noumenica universale che trova sede, di volta in volta, all'interno della personalità che sia stata preparata da un percorso iniziatico – cosa che Pirandello pareva narrativizzare in *Sogno di Natale* e ne *Il tabernacolo*. Questa forza è una forza autoriale perché plasma le vicende iniziatiche, precedenti e successive all'incarnazione, sulla base di una idea anch'essa universale corrispondente, di fatto, a una legge capace di performare la singola vicenda esistenziale affinché quest'ultima si adatti al mito; via via che questa forza penetra all'interno della personalità, la storia stessa di essa si piega per diventare iconica, significativa, per rivelare il suo profondo ed essenziale valore etico e fondatore dell'*ethnos*:

> Every great Teacher of antiquity passed through the Mysteries and the greatest were Hierophants of the Mysteries; each who came forth into the world to speak of the invisible world had passed through the portal of Initiation and had learned the secret of the Holy Ones from Their own lips: each who came forth with the same story, and the solar myths are all versions of this story, identical in their essential features, varying only in their local colour. This story is primarily that of the descent of the Logos into matter, and the Sun-God is aptly His symbol, since the Sun is His body, and He is often described as "He that dwelleth in the Sun". In one aspect, the Christ of the Mysteries is the Logos descending into matter, and the great Sun-Myth is the popular teaching of the sublime truth.[140]

L'azione di questa forza non deve far pensare a una sua estraneità dalla manifestazione propriamente umana che viene mossa dall'esterno, perché essa agisce

[139] Annie Besant, *Esoteric Christianity*, cit., pp. 167-169.
[140] Ivi, pp. 171-172.

egualmente sui varii piani dell'universo, dal macrocosmo al microcosmo umano, simbolizzandosi nel sole fisico al pari che nel prodotto del percorso iniziatico: come nel discorso pirandelliano la visione dell'oltre ricollega in consapevolezza l'uomo con la vita dell'universo, così l'iniziazione attua la realizzazione microcosmica di una essenzialità microcosmica, generando coincidenza d'aspetti. Questo accade perché il Cristo, inteso nel suo valore di potenza performante, ha sede nell'uomo, in quella parte dell'uomo che, essendo immortale, non è mai stata realmente separata dalla vita universale: «as in the macrocosm, the kosmos, the Christ of the Mysteries represents the Logos, the Second Person in the Trinity, so in the microcosm, man, does He represent the second aspect of the Divine Spirit in man – hence called in man "the Christ"» scrive Besant «the second aspect of the Christ of the Mysteries is then the life of the Initiate, the life which is entered on at the first great Initiation, at which the Christ is born in man, and after which He develops in man».[141] È per questo motivo che «the Christ of human Spirit, the Christ who is in every one of us, is born and lives, is crucified, rises from the dead, and ascend into heaven, in every suffering and triumphant "Son of Man"».[142] Ma a che l'incarnazione possa di fatto verificarsi, è necessario che l'iniziando, come il Cristo, attraversi la morte simbolica, dalla quale la forma stessa viene redenta:

> Left still to suffer, crucified, to die to the life of form, to surrender all life that belongs to the lower world, surrounded by triumphant foes who mock him, the last horror of great darkness envelopes him, and in the darkness he meets all the forces of evil; his inner vision is blinded, he find himself alone, utterly alone, till the strong heart, sinking in despair […] Yet, summoning all the strength of the "unconquerable spirit", the lower life is yielded up, its death is willingly embraced, the body of desire is abandoned, and the Initiate "descends into hell", that no region of the universe he is to help may remain untrodden by him, that none may be too outcast to be reached by his all-embracing love. And then springing upwards from the darkness, he sees the light once more, feels himself again as the Son, inseparable from the Father whose he is, rises to the life that knows no ending, radiant in the consciousness of death faced and overcome, strong to help to the uttermost every child of man, able to pour out his life into every struggling soul.[143]

La breve panoramica sulle vicende iniziatiche tradotte dalla cristologia teosofica nell'esempio emblematico di una realtà storica e para-storica permette forse di leggere le vicende di morte e di rinascita del personaggio pirandelliano come

[141] Ivi, pp. 172-173.
[142] Ivi, p. 184.
[143] Ivi, pp. 189-191.

il prodotto teorico di un trapianto in cui la matrice cristiano-teosofica assurge a valore estetico, pur edulcorata e radicalmente personalizzata. Il concetto di mito infatti ha questa estetica come prima e, più profonda forse, implicazione, ma traghettata su un piano esistenziale in cui l'idea che una forza cosmica agisca nella plasmazione della storia individuale del personaggio è forse quella più rilevante. Quando, infatti, la storia singolare, pur restando storia, evento fattuale, circoscritta nel suo statuto evenemenziale, si trasla su un piano di significazione altro che la genera da una parte e dall'altra la significa, smette di essere esclusivamente storia per proporsi nella sua dimensione mitica: la persistenza di certi passaggi, che denunziano l'azione performante di una stessa e unica legge, pur non attualizzandola sempre nella stessa maniera, rende la vicenda nello stesso tempo depositaria e prodotto di un concetto, di una «idea madre», che, nel caso specifico dei racconti metafisici pirandelliani, pare essere quello di iniziazione. Sempre a questo stesso proposito Annie Besant spiega:

> Now a "myth" is by no means what most people imagine it to be – a mere fanciful story erected on a basis of fact, or even altogether apart from fact. A myth is far truer than a history, for a history only gives a story of the shadows, whereas a myth gives a story of the substances that cast the shadows. As above so below; and *first* above and *then* below. There are certain great principles according to which our system is built; there are certain laws by which these principles are worked out in detail; there are certain Beings who embody the principles and whose activities are the laws; there are hosts of interior beings who act as vehicles for these activities, as agents, as instruments; there are the Egos of men intermingled with all these, performing their share of the great kosmic drama. These multifarious workers in the invisible worlds cast their shadows on physical matter, and these shadows are "things" – the bodies, the objects, that make up the physical universe. The shadows give but a poor idea of the objects than cast them, just as what we call shadows down here give but a poor idea of the objects that cast them; they are mere outlines, with blank darkness in lieu of details, and have only length and breadth, no depth. History is an account, very imperfect and often distorted, of the dance of these shadows in the shadows-world of physical matter. Anyone who has seen a clever Shadow-Play, and has compared what goes on behind the screen on which the shadows are cast with the movements of the shadows on the screen, may have a vivid idea of the illusory nature of the shadows-actions, and may draw therefrom several not misleading analogies. Myth is an account of the movement of those who cast the shadows; and the language in which the account is given is what is called the language of symbols.[144]

[144] Ivi, pp. 152-153.

La struttura del ragionamento teosofico di Besant permette forse di inquadrare i termini generali del discorso di Pirandello e di comprendere quindi in che maniera debba essere considerata la storia rispetto alla legge performante che essa segue per appalesarsi. Le cose, gli oggetti, i corpi, in quanto afferenti al mondo entico, quindi formale, hanno, anche per Pirandello, un valore di verità minore rispetto alle essenzialità informali che risiedono nel flusso e di cui l'ente è solo una manifestazione, pervertita, perlopiù, nella realtà esperienziale condivisa, meno pervertita nel fenomeno di ricreazione del reale in arte. Tuttavia, la cosa, in quanto cosa, è sempre un aspetto particolare di una realtà che la trascende e anche se «in ogni gesto», dice Pirandello, «è sempre tutto l'essere», non tutto assieme esso viene all'espressione formale: rispetto a questa espressione totale, impossibile nella forma, il gesto, l'oggetto, il fatto, il corpo singoli sono sempre un'ombra, nel senso che sono sempre la manifestazione di un dettaglio dell'essere completo, la quale manifestazione, certamente, non potrebbe avere la forma che ha se dietro di lei non ci fosse quel «tutto l'essere»; quest'ultimo resta comunque implicito, non direttamente visibile. Per questo motivo il dettaglio, per quanto reale e vero assieme, anche nella manifestazione artistica sarebbe sempre una piccola accensione, una minuta illuminazione, sulla generalità essenziale dell'essere, resasi visibile perché messa in relazione a un particolare contesto, a una particolare azione, a una determinata *persona*, e via dicendo: la forma della verità che esprime dipenderebbe dalla forma acquisita organicamente da altre verità espresse e per questa ragione ogni forma non sarebbe che umbratile. La forza della caratura mitica del dettato pirandelliano starebbe proprio in questo: è questo che permette forse all'arte di rimanere dentro un'attività creazionistica fluidica, senza fissarsi in forme che, cristallizzandosi sempre nel medesimo aspetto, da mito che devono essere si farebbero retorica simbolista. Come per i teosofi, così per il primo Pirandello, questo aspetto dell'arte mitica non sarebbe solo estetica o prassi poetica, ma una verità esistenziale: nella vita dell'autore, come in quella dei personaggi raccontati dalla teosofia, si accenderebbero momenti particolari, nodi esistenziali che sarebbero la manifestazione della legge universale – così ad esempio la visione del bujo pirandelliana, tante volte raccontata nelle lettere, corrispondente alla discesa negli inferi dei suoi personaggi: è proprio questa caratura insieme biografica e artistica del fatto simbolico a conferirgli verità, perché l'operazione concettuale, operata forse sulla base del dettato teosofico, pare permettere a Pirandello non di sovrapporre arte e vita, ma di sovrapporre mito e mimesi.[145] In un palinsesto

[145] Si tratta di una variazione sul tema della interpretazione che già Tilgher aveva dato dell'arte pirandelliana, con esiti discussi anche da parte dello stesso Pirandello: la prospettiva che si propone potrebbe aiutare a pacificare la complessa relazione intercorsa tra i due proprio a proposito della critica tilgheriana. L'interpretazione tilgheriana, infatti, a chiara base teosofica – Adriano Tilgher era di fatto iscritto alla Società – per quanto riduttiva e come tale riconosciuta, offre ancora dei nodi

teorico e concettuale in cui tutto viene, esistenzialmente, traghettato sul piano dell'estetica e della poetica, è forse proprio quest'idea di mito a essere focale e a permettere di fatto la sovrapposizione, senza calarla nell'ideale del romanticismo, ma lasciandola viva e attiva sul piano, invece, dell'esperienza.[146] Questo procedimento pare aver permesso a Pirandello di mantenere l'immanenza storica dei suoi soggetti artistici, attribuendo loro al contempo una significazione universale: anzi, proprio la raccomandazione artistica di rimanere aderenti alla realtà, di seguirne i movimenti, di non edulcorarla creando sistemi artistici perfettamente calibrati e calati dall'alto, rientrerebbe in questa visione dell'arte come mito; il caso, infatti, l'evento impreveduto, la rovina, il caos «apparente» dell'esistenza sono, in questa ottica, e già nella vita prima che nell'arte, forieri di significazione «*ulteriore*». Nella vita è proprio l'evento che non può essere racchiuso o spiegato attraverso la finzionalità della nostra o delle nostre maschere a rendere evidente la parzialità di queste ultime e a permettere, di conseguenza, l'iniziazione all'umorismo: è ciò che non è leggibile, la sua illeggibilità, prima ancora della forma particolare che essa acquisisce nella vita, ad avere valore mitico. A questo si aggiunge che, essendo ogni fatto, ogni evento, ogni oggetto, ogni *persona*, una esplicitazione sempre della nostra coscienza, o meglio della limitazione operata dal nostro io sulla realtà, tutta la storia, necessariamente per le parti che la compongono, ha, esistenzialmente, valore mitico, perché essa è il prodotto di una continua attività creativa della scintilla prometeica operata attraverso la creazione di «forme» o «forme-pensiero»; queste ultime, a loro volta, sono ombre, materializzazioni di un pensiero e di una emozione che, al di là della loro natura effettiva e particolare, operano sempre karmicamente o in maniera affine a quella del karma, operano quindi mosse, in ultimo, dalla parte immortale e «*ulteriore*» dell'uomo, quella che vuole, appunto, la loro auto-visione e la morte simbolica della personalità: tutta la storia esplicitandosi in forma esteriore manterrebbe la sua caratura mitica non soltanto perché sarebbe un evento coscienziale, ma anche perché sarebbe motivata dalla individualità che vuole, cerca e crea la sua rivelazione a sé stessa attraverso la morte. Nel grande gioco dell'esistenza questo avviene su una scala enorme, inconoscibile e imprendibile nelle sue ultime cause e motivazioni, ma nell'opera d'arte tutto si tiene sotto gli occhi del lettore, perché il flusso su cui il piccolo demiurgo opera è circoscritto e relativamente minuto. È per questo forse che il valore mitico del fatto narrato è più facilmente avvertibile nella narrazione appunto che nella vita, ed è per questo forse che l'opera d'arte creerebbe una mi-

concettuali, da trattare con cautela, utili all'ermeneutica dell'estetica e della prassi pirandelliana. Ci si riserva di affrontare questo aspetto in un'altra sede.

[146] È questo un altro luogo in cui Pirandello risemantizza e adatta in termini immanentistici la dizione nata romantica della contrapposizione tra ideale e materiale, risolvendo le perplessità, non dichiarate, ma evidenti, del pensiero schilleriano.

glioria dell'esistenza, perché le permetterebbe di tenersi su un piano di leggibilità in cui una forma corrisponde al suo contenuto – detto impropriamente – senza possibilità effettiva di dispersione di significato: l'opera d'arte, appunto, sarebbe, in sé stessa e in quanto tale, un mito. Affinché questa operazione semantizzante possa avvenire è necessario che il dettaglio, l'aspetto particolare della storia, abbia un significato simbolico: è, infatti, l'insieme dei significati simbolici a costituire organicamente il mito pirandelliano senza dargli la parvenza e la struttura di una idea preconfezionata a cui le «cose» della narrazione si adattano per mostrarsi coerenti tra di loro. Prima del mito, infatti, è il simbolo, e in particolare il simbolo del personaggio protagonista che condensa in sé quella particolare «forma» o «forma-pensiero» autoriale distillata nella sua motivazione e nella sua forma da cui geminano, spontaneamente, i simboli secondari della storia, i quali, a loro volta, tutti insieme, producono mito. Il personaggio protagonista esplicita, vivendo, sotto forma, teoricamente, di «forma-pensiero», tutto ciò che compete alla propria natura e solo quello che a essa afferisce, in una creazione microcosmica necessariamente perfetta: per questa ragione ogni dettaglio della sua storia sarebbe simbolico, perché si tratterebbe di un aspetto particolare della natura generale del personaggio e a essa inevitabilmente rimanderebbe. Ancora una volta, questo non depriva il «fatto», l'«oggetto», la *persona*, il luogo e il tempo, della loro natura mimetica, al contrario è proprio quella natura mimetica a conferire al singolo momento narrativo valore di verità, non tanto e non solo per il suo aspetto, ma perché quell'aspetto naturalmente può essere letto e deve essere letto tenendo a mente fisionomia e natura del personaggio protagonista: il simbolo, pur rimanendo aspetto storico della storia del personaggio, in questo senso si risemantizza come tale perché è il prodotto dell'autocoscienza del personaggio, autocoscienza che si è detto è macro e microcosmica insieme.

A proposito del simbolo Annie Besant sottolinea che:

> symbols stand for objects on higher planes. They are a pictorial alphabet, used by all myth-writers, and each has its recognised meaning. A symbol is used to signify a certain object just as words are used down here to distinguish one thing from another, and so a knowledge of symbols is necessary for the reading of a myth. For the original tellers of great myths are ever Initiates, who are accustomed to use the symbolic language, and who, of course use symbols in their fixed and accepted meanings. A symbol has a chief meaning, and then various subsidiary meanings related to that chief meaning. For instance, the Sun is the symbol of Logos; that is its chief or primary significance. But it stands also for incarnation of the Logos, or for any of the great Messengers who represent Him for the time, as an ambassadors represents his King. High Initiates who are sent on special missions to incarnate among men and live with them for a time as Rulers or Teachers, would be designated by the symbol of the Sun; for though it is not their

> symbol in an individual sense, it is theirs in virtue of their office. All those who are signified by this symbol have certain situations, perform certain activities, during their lives on earth. The Sun is the physical shadows, or body, as it is called, of the Logos; hence its yearly course in nature reflects His activity, in the partial way in which a shadow represents the activity of the object that casts it. The Logos, "the Son of God", descending into matter, has as shadows the annual course of the Sun, and the Sun-Myth tells it. Hence, again, an incarnation of the Logos, or one of His high ambassadors, will also represent that activity, shadow-like, in His body as a man. Thus will necessarily arise identifies in the life-histories of these ambassadors. In fact, the absence of such identities would at once point out that the person concerned was not a full ambassadors, and that his mission was of a lower order.[147]

Le corrispondenze, quindi, che animano e strutturano le vicende sulla base delle immagini che esse contengono, sono analogiche, per i teosofi: è l'immagine stessa, sempre la stessa, a esplicitare analogicamente una varia polisemia i cui semantemi sono tutti relati tra loro ed esplicantesi a vicenda. Così come la notte per il protagonista pirandelliano indica la notte effettiva, ma allo stesso tempo il «vuoto» della morte simbolica o quello che lo precede, ma ancora anche l'immersione nel formale disgregato e la discesa negli inferi, parimenti il sole dei teosofi incarna varie significazioni, senza con ciò che ne venga delegittimata la prima letterale. Stessa cosa vale forse per il sole nelle novelle pirandelliane, il cui sorgere è il venire del personaggio all'autocoscienza di sé, ma anche alla presa di contatto con la vera natura del formale, e ancora il passaggio all'immortalità del suo stato di personaggio, senza con ciò essere meno l'alba fisicamente intesa. Non si tratta di una forma di allegoria per cui l'oggetto significa altro da sé, ma della descrizione di uno stato dell'essere che «vede» le corrispondenze tra le cose e ne scorge la natura essenziale proprio dentro la loro forma. Sarebbe questo il motivo per cui questa operazione di simbolizzazione avviene soltanto nel momento in cui il protagonista è già diventato personaggio, è già passato attraverso la morte e si trova quindi di fronte all'autore che compie l'atto rituale della sua evocazione: si tratta di un atto in cui il personaggio morto, il fantasma anche di novelle forse posteriori, può rivivere la sua storia, raccontandola, e nell'atto immanente ed essenziale del racconto ordinare i fatti impostandoli affinché costruiscano un mito, conferendo quindi loro valore simbolico. Qui simbolo e mito stanno, in questi termini, per organicità, ma dato che la realtà e la verità per Pirandello sembrano incontrarsi, interconnesse, solo su un piano metafisico, la semantizzazione organica delle vicende deve avvenire contemporaneamente sia come fatto mimetico che come fatto

[147] Annie Besant, *Esoteric Christianity*, cit., pp. 154-156.

mitico-simbolico. Questo significa anche, però, che il protagonista, prima della morte simbolica, non può vivere, leggere e raccontare i fatti in maniera mitica e simbolica, lo può solo dopo che la sua vista si è aperta al simbolo e al mito; tuttavia, in questa ottica di cose, anche l'incoscienza dell'oltre attraverso cui si vivono i fatti prima della morte simbolica è essa stessa un simbolo, perché permette che i fatti appaiano casuali al protagonista e conservino intatta la loro forza distruttiva della maschera. Se l'apertura mitica e simbolica del testo è effettivamente tale quale la si è descritta, allora tutti gli elementi che costituiscono la narrazione avranno queste varie significazioni: ciò significa che anche i personaggi secondari, i loro nomi e gli ambienti della narrazione avranno verosimilmente oltre a un valore mimetico un valore ulteriore coerente con la loro semantica metafisica. L'ultima parte di questa analisi sarà incentrata sul provare a dimostrare che quanto appare nella narrazione è in realtà una «forma», o forse appunto «forma-pensiero», del personaggio protagonista, un altro aspetto del suo essere l'autore del testo e della forza totalizzante con cui egli si sostituisce di fatto nell'operazione di scrittura a Pirandello. Risiede qui l'ultimo aspetto del processo di positura del centro, lì dove, una volta che l'autore ha evocato in qualche maniera il centro o protagonista, tutto il resto del processo è a quest'ultimo demandato. Come nelle spazializzazioni eliadiane dei miti cosmogonici il personaggio protagonista pirandelliano si lascia forse intendere come il fulcro totemico da cui, e attraverso cui, si riattualizza la creazione del microcosmo e verso il quale questa creazione, centripeta, si orienta.

3.3. *L'immagine riflessa nel doppio: i personaggi secondari come forme autoevidenti della coscienza del protagonista*

Le semantiche del doppio, a partire dalla pubblicazione di Jean Michel Gardair, sono state ampiamente esaminate, e sotto varii punti di vista, dalla critica pirandelliana.[148] L'utilizzo della tecnica narrativa del doppio svela la persistenza in Pirandello di un modo di fare arte ascrivibile a certa narrativa, specialmente fantastica, dell'Ottocento: dai racconti di Hoffmann, a certe prove della scapigliatura tarchettiana, passando, forse in maniera meno evidente, anche attraverso la narrativizzazione capuaniana della metempsicosi nel *Marchese di Roccaverdina* e a quella fogaz-

[148] Cfr. Franco Zangrilli, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, cit., dove, al di là delle dirette ripercussioni teoriche sull'afferenza o meno di certa novellistica pirandelliana al fantastico, il concetto di doppio viene variamente affrontato da diverse angolature, come doppio onirico, biografico, perturbante e via dicendo; cfr. anche Carlo di Lieto, *Angelismo e doppio nella poesia di Luigi Pirandello*, Il Convivio, Castiglione di Sicilia, 2020, utile specialmente per quanto concerne le origini e la maturazione di questo meccanismo narrativo.

zariana dell'incarnazione in *Malombra*. Ma, al di là delle possibili matrici narrative della tecnica – in larga parte ancora da indagare sistematicamente –, quello che qui vale la pena sottolineare è che, se tutta la narrazione è una esplicitazione del «destino» e della «forma» del protagonista, allora anche i personaggi secondari dovranno forse essere intesi come una forma di proiezione della coscienza dello stesso: se il protagonista agisce, in qualche maniera, come un autore, *mutatis mutandis*, ancora una volta restando dentro l'immagine della matrioska, i personaggi secondari saranno i personaggi creati dall'autore protagonista. Così come l'autore propriamente detto, nell'atto rituale della scrittura, proietta fuori di sé nel protagonista parti della sua coscienza sotto l'aspetto della «forma» o della «forma-pensiero», nello stesso modo il protagonista sembra proiettare fuori di sé il personaggio secondario: il fine dei due agenti emananti è lo stesso, ovvero vedersi fuori di sé, riflettersi, appunto, con lo scopo di prendere coscienza del proprio io personale, con la sola conseguenza che questo per entrambi comporta una riattualizzazione rituale della morte simbolica. E infatti si è detto che la storia emanata dal protagonista gli permette di rivivere l'esperienza funebre: allo stesso modo anche il personaggio secondario potrebbe essere quella riflessione del sé orientata alla realizzazione della morte simbolica del protagonista, nella quale la «forma-pensiero» in cui esso consiste trova la sua motivazione. Il concetto di doppio, inteso in questo senso, non si esplica pertanto solo nell'evidenza, formale, di un appaiamento assimilativo o contrastivo tra i personaggi, ma nell'ottica, più complessa, in cui il doppio è una funzione dello sguardo dell'io creatore e un mezzo orientato dall'individualità di quest'ultimo affinché collabori alla semantizzazione della trama in termini iniziatici. Per dimostrare questo si tornerà sulle novelle analizzate, però proprio circoscrivendo l'attenzione al personaggio secondario. Gli incontri del protagonista con i personaggi secondari della novella, infatti, non sembrano mai causali, ma orientati a produrre l'ultimazione della morte iniziatica: così il Valdoggi, protagonista della novella *Se…*, incontra il Griffi come incontrasse la personificazione di una rivelazione oltremondana sul karma, ne incontra la madre come, invece, stesse incontrando la personificazione della natura formale a cui la rivelazione teosofica del Griffi si oppone: il dialogo tra i tre personaggi diventa il momento iconico in cui il protagonista è costretto a «vedere» l'opposizione della forma con il suo contrario, con il «flusso», e ad accogliere una verità che, in ultimo, è aformale. A sua volta il Griffi, al fine di raggiungere la morte simbolica, incontra la moglie, contro la quale deve scontrarsi prima di compiere l'omicidio che lo conduce alla presa di coscienza sul funzionamento del karma. Il Luzzi (*Chi fu?*), allo stesso modo, conosce la fidanzata e la madre di essa, nell'antescena precedente alla narrazione, cosa che lo fissa nell'idea del matrimonio, la quale, una volta distrutta, gli provoca dentro quel «vuoto» indispensabile per attingere alla visione diretta della morte; quest'ultima gli si appalesa nella figura dello Sturzi redivivo, che non avrebbe incontrato se un altro doppio mortifero, l'amico Sanserra, non lo avesse invitato per quella sera stessa a visitare

una prostituta. In *Strigi* la madre del protagonista, ritrovata in casa la sera, di ritorno da ponte Margherita dopo la visione del suicidio, permette a Bronner, attraverso il dialogo, l'esplicitazione di quelle memorie che lo inducono poi di fatto a commettere il suicidio, dopo avere preso coscienza della natura della sua maschera finzionale; allo stesso modo anche le figure, abbozzate *en passant* nella novella sembrano produrre quella situazione contestuale per cui il Bronner viene condannato di fronte al tribunale sociale, fatto che innesca la vicenda di morte. Ne *Il tabernacolo* è l'incontro con il notaio Ciancarella a causare l'avvio dei lavori durante i quali si spezza la maschera di Spatolino, ed è, sulla stessa linea discorsiva, la moglie a non riconoscerlo più nella sua maschera di padre e di marito, scalfendo la solidità della sua personalità sociale; stesso ruolo assolvono le figure anch'esse abbozzate dei concittadini, i quali lo deprivano della conferma comunitaria di cui la sua finzione di buon cristiano ha bisogno per vivere. Don Lagàipa, invece, prete confessore del protagonista, lo spinge ad accettare il lavoro offertogli dal notaio e poi contribuisce a fargli perdere la causa e a condurlo alla follia dopo la ratifica del misconoscimento sociale: se Don Lagàipa non fosse stato, come dice il testo, quel personaggio che tante volte aveva consigliato a Spatolino una serie di «follie» e se egli per primo non fosse considerato da tutti un personaggio «fuori di chiave», la corte plausibilmente gli avrebbe creduto e Spatolino avrebbe potuto vincere la causa. Stessa cosa vale per il giardiniere impiegato presso il notaio prima e presso gli eredi poi, il quale, mentendo, conferma ai giudici che Spatolino ha costruito il tabernacolo di propria iniziativa, accordando ragione agli eredi stessi del notaio, altra parte in causa nel giudizio. In *Fuoco alla paglia* la morte simbolica del personaggio protagonista si realizza grazie all'incontro con Nàzzaro, in questo senso anch'egli doppio funzionale a provocare la fine della maschera del protagonista e ad aprirgli gli occhi sulla possibilità concreta dell'esistenza di una realtà diversa da quella mondana. Anche ne *La levata del sole* è l'incontro di Gosto con la moglie ad avviare le vicende di fissazione nel formale che provocano la morte simbolica e l'ultima tappa di essa, quella che conduce il protagonista dalla città alla campagna, è provocata dall'incontro fortuito, apparentemente, con un «ciccaiolo» al quale il protagonista si avvicina e che gli propone, contro ogni aspettativa, una serata con una prostituta, provocando in Gosto una forte spinta repulsiva che lo allontana definitivamente dai fatti e dalla ontologia del formale. La stessa cosa sembra accadere ne *La disdetta di Pitagora* dove il protagonista narratore attinge alla visione «ulteriore» grazie all'incontro con il folle, Tito Bindi, il quale incontro è permesso, a sua volta e nell'antescena del testo, dal fatto che egli è amico di Quirino Renzi, cognato del folle: anche in questo caso la dinamica dei doppi allora si sviluppa in funzione della morte simbolica del protagonista, già a partire da quello che nel testo non è raccontato, ma che lo precede. In ultimo, la stessa struttura pare ripetersi in *Quand'ero matto*, dove, nuovamente, la morte simbolica del protagonista, o meglio l'ultimazione di essa, si compie a causa del matrimonio con la sorella della «santa»: la prima causa della

morte simbolica, la seconda, invece, personaggio che incarna la rivelazione aformale nel fatto di non essere né «savia», né «pazza», ma «santa» appunto, «come San Francesco»; la dinamica si ripete anche nel secondo matrimonio del protagonista con Marta, la quale rappresenta e condensa in sé le dinamiche del formale borghese che fanno da specchio all'a-formalità della coscienza del protagonista, permettendo la narrazione umoristica, ovvero l'ultima grande presa di coscienza sulla natura del formale da parte di Bandini. Ecco che anche dal punto di vista della natura dei personaggi secondari sembra realizzarsi la dizione programmatica del Pirandello saggista per cui ogni protagonista nasce con il suo «destino» e la sua «forma», ovvero nasce già portando con sé la linea destinale, compresa dei «doppi» in cui si moltiplica, e che lo porta, attraverso questi, alla morte simbolica passando per un gioco multi-prospettico di riflessione della coscienza; ma è vero anche che il personaggio gemina nella coscienza dell'umorista con la sua «forma», ovvero con tutto l'aspetto, almeno apparentemente esteriore, della sua storia. Comincia a elucidarsi il valore dei due termini impiegati da Pirandello e si elucida in quel concetto mediano che comprende in sé sia il destino che la forma, ovvero forse, ancora, proprio il karma: così come per i teosofi e per l'autore ogni forma generata dalla nostra mente individuale, dal nostro io primigenio, è orientata, narrativamente, a produrre la liberazione dalla forma, allo stesso modo il personaggio protagonista pirandelliano in questi casi sembra far geminare sempre, proiettare fuori di sé, i personaggi di cui ha bisogno per morire e per riattingere alla dimensione immortale dell'io autoriale. È chiaro che ogni storia si compone e si dipana in una catena di cause e di effetti che ne fanno la traccia evenemenziale, ma è vero fors'anche che queste cause e questi effetti sono, sul piano della narrazione, motivati dalla morte e devono, pertanto, essere letti come simboli di essa. Seguendo il lessico di Eliade e quello di Van Gennep questi personaggi secondari rappresentano per il protagonista l'incontro con gli elementi primari costituenti le prove iniziatiche da superare per attingere al vero: l'incontro è, sempre, nell'una o nell'altra maniera, un incontro destrutturante che costringe il personaggio a vedersi riflesso nell'altro o meglio a vedere nell'altro una parte di sé che è sempre o quella che egli deve superare o quella che deve seguire.[149] Nel caso, ad esempio della novella *Se…* il Griffi per il Valdoggi rappresenterebbe la parte della coscienza individuale che il protagonista deve raggiungere, come nel caso di Nàzzaro per il Bombichi; nel caso ancora della novella *Il Tabernacolo*, Don Lagàipa rappresenterebbe per Spatolino la fede formale nella chiesa cattolica che egli deve superare per accedere alla dimensione dell'esperienza diretta del Cristo, individualizzata invece nell'ateismo sacro di Ciancarella.

[149] Pur in una prospettiva totalmente diversa, la forza «destrutturante» dell'incontro con l'altro nella narrativa pirandelliana è stata messa in evidenza da Alessandra Sorrentino, *Luigi Pirandello e l'altro. Una lettura critica post-coloniale*, Carocci, Roma, 2014.

In *Strigi*, per il Bronner il suicida sarebbe la rappresentazione di quella parte del flusso chiusa in sé e legata alla simbologia dell'acqua e del fluidico che egli deve seguire per diventare sé stesso, mentre la madre gli condensa davanti agli occhi il formale finzionale che egli deve superare e dominare per poter nascere a seconda vita. Nuovamente per Pitagora l'amico Renzi sembrerebbe essere icona del formale, colui che distingue il mondo in folli e non folli, ovvero la rappresentazione del protagonista all'inizio della novella, mentre Bindi sarebbe l'informale, esteriorizzazione dell'approdo coscienziale finale del protagonista. La lista potrebbe allungarsi, ma quel che conta notare è che l'incontro del protagonista con i personaggi secondari pare essere sempre l'incontro con una parte del sé, con una struttura del proprio io protagonistico: questi personaggi non sono mai esseri complessi, polimorfici, come invece appare sempre essere il protagonista, e questo accade forse proprio perché il polimorfismo complesso della mente del protagonista si rispecchia in essi suddividendosi in sottosezioni, in piccole parti, per lasciarsi «vedere» dall'occhio, in procinto di aprirsi all'«oltre», del protagonista stesso. Come accade per l'autore, nel personaggio secondario il protagonista espettora quasi quella parte della coscienza che è già in lui e sempre e solo quella parte che egli ha bisogno di vedere per morire al mondo della forma e nascere una seconda volta alla vita immortale del personaggio autore. Il meccanismo umoristico di proiezione del sé che si attiva nei saggi come struttura prima fondante la fenomenologia del fatto creativo, si attiva qui, trasferito nel personaggio protagonista, ed è per questo che, alla luce dell'analisi di queste novelle, si comprende perché in ogni atto rituale di scrittura Pirandello non farebbe mai altro che vedersi creare. Per farlo, per vedere l'azione della sua scintilla prometeica, la sua autocoscienza in azione, trasferisce, come fa ogni volta il protagonista delle sue storie, la sua facoltà creativa a un altro, al protagonista appunto e, da quel momento in poi, lo lascia fare. Ogni narrazione pirandelliana rappresenta in questo senso una metanarrazione, un continuo, polimorfico, vario ritornare sul concetto ossessivo di un io che si guarda allo specchio e perde il controllo dei sé per ritrovarli purificati, distillati e perfetti, all'interno della propria coscienza. L'immagine dei giorni e delle notti di Brahman, che con una certa plausibilità Pirandello avrebbe potuto ritrovare nei testi teosofici e conoscere, pare ritornare qui nella sua forza iconica: quello che l'autore fa non sarebbe altro che, simbolicamente, passare, continuamente, come un demiurgo, dalla notte al giorno della creazione, ovvero dal momento in cui l'io chiuso in sé stesso non crea, a quello in cui riflettendosi sulla materia dà vita a forme autonome che altro non sarebbero che sé stesso mille volte (una, nessuna o centomila volte) moltiplicato.[150] Il perché di questo è in quel desi-

[150] Si avrà modo di intervenire in altra sede sul fatto che il meccanismo di partenza di U*no, nessuno, centomila* è espressamente questo: Vitangelo si proietta fuori di sé, o meglio si accorge di essere sempre stato proiettato negli altri, quindi si avvede della fissità irreale di quella immagine

derio di conoscenza che anima la creazione: il desiderio di vedersi fuori di sé consiste in una necessità aurorale di conoscersi e, conoscendosi, conoscere il cosmo e le leggi che lo animano; conoscenza è di fatto, prima di ogni altra cosa, l'intenso desiderio animante il Pirandello delle lettere giovanili, e l'arte in questo senso non sembra che una risposta estesa al punto da diventare onnicomprensiva. L'arte, alla luce di questi testi, si presenta con una sua propria funzione gnoseologica, alla stregua di un processo rituale attuato mediante la formalizzazione di doppi in cui il vedere coincide con il creare e nessuno dei due termini processuali ha un posto di rilievo rispetto all'altro. Per il personaggio protagonista questa funzione gnoseologica si attualizza in termini di visione della forma e dell'ontologia del formale, la quale, simbolicamente, si oppone alla semantica della luce, la quale, sempre simbolicamente, dimostra che l'«oltre» da cui si è partiti non è realmente «vuoto», ma dicibile solo attraverso immagini, non discorsale, mentre vuoto e silente è il momento che lo precede. Se la semantica resta questa, quindi quella della visione di Brahma, orientata dalla simbologia della luce e del buio, allora anche la funzione del doppio deve forse essere in qualche maniera inclusa in questo palinsesto. Per i teosofi il buio e la luce sono immagini binomiali di una opposizione duale che in realtà penetra tutta la manifestazione e permette quell'attrito tra le sostanze cosmiche che è poi, di fatto, il motore dell'attività genetica del cosmo: questo binomio si esplica attraverso varie bipartizioni, tant'è che se come si è detto da una parte buio e forma si associano in quanto funzioni entrambe, simbolicamente, ottundenti la luce, la luce e il *Nous*, l'aformale, sono egualmente associati e coinvolgono la terza importante bipartizione dell'essere, quella tra mascolino e femminino. Per i teosofi il femminile è un aspetto del formale, mentre il maschile un aspetto dell'aformale: femminina è la materia, mascolino è lo spirito che la feconda per darle una forma e covare la creazione e i suoi varii aspetti. Nelle novelle metafisiche finora analizzate, il doppio maschile e il doppio femminile paiono riprendere questa stessa semantica, permettendo di traslare la narrazione pirandelliana su un piano di significazione altra (significazione che, ancora una volta, non delegittima la storia in quanto storia, ma permette di rileggerla nell'ottica appunto della manifestazione di una legge *iper*-agente). In tutte queste novelle, infatti, il protagonista è sempre un uomo, ma il suo doppio è spessissimo una donna. Il protagonista, in quanto «centro» eliadiano, in quanto quindi spirito manifestato in una forma, sarebbe un principio teosoficamente maschile perché, se egli è autore, lo è perché produce una formalizzazione della materia che gli è sottoposta. Al contrario la donna o le donne sarebbero quella materia, o meglio la rappresentazione di essa, il principio sul quale il processo

e della forma in cui essa si finisce; da questo meccanismo proiettivo, che è lo stesso umoristico, origina la storia che porta, alla fine, alla dispersione del sé nel flusso delle cose.

emanativo del protagonista si riflette per diventare «reale». Quasi tutte le donne delle novelle metafisiche pirandelliane condensano nella loro fisionomia caratteriale la semantica dell'irrigidimento in una funzione dell'essere, quindi la semantica dell'esclusione ontologica della variabilità fluidica, ma proprio attraverso questa tensione entica all'irrigidimento del flusso permettono la seconda nascita del protagonista all'autorialità. Partendo ancora dalla novella *Se…*, vi si incontra la figura della madre del Griffi, figura priva di nome e specificata solo nella sua funzione maternale, «vestita di nero» e ripetutamente associata alla morte: la figura della madre, immobile assistente alla discussione, ripete quasi solo una parola «destino» in contrapposizione alla *dictio* del figlio Griffi che, al contrario, vede la storia come un prodotto dell'«immaginazione» e solo nell'«immaginare» sviluppa la sua attività mentale e spirituale. Dal punto di vista del percorso compiuto dall'io narrante la madre si lascia leggere forse proprio come l'icastica rappresentazione del formale, in cui l'io del protagonista iconizza la vicenda occludente e cristallizzante della forma, così vedendola in opposizione alla dichiarazione fluidica del Griffi. Per il Bandini, s'è detto, le due mogli sono la forma materializzata, la rappresentazione della finzione sociale che occlude e limita il suo spirito, icasticamente nella gabbia di un matrimonio simbolico la cui immagine compare anche in *Chi fu?*, dove la promessa sposa rappresenta e incarna la tendenza del protagonista a costruirsi una personalità accettata socialmente, mentre la madre di quest'ultima potrebbe simbolizzare la perversione della forma in cui il corpo viene utilizzato come strumento per operare la formalizzazione finzionale del matrimonio. La stessa cosa, sempre nell'emblema del matrimonio e in quest'ottica di cose, vale per la moglie del dottor Cimitero che vuole pervertire l'attività intellettuale del marito a fini socialmente ed economicamente utili, incasellandola in una morale cattolica che la contraddistingue subito come la buona moglie pietosa. La serva del Ciunna in *Sole e ombra*, che gli prepara gli abiti prima che egli si veda nello specchio della sua camera, è la rappresentazione dello svolgersi del gesto quotidiano, ripetuto, quindi fissato, formalizzato in una prassi non messa in discussione neppure davanti al proposito certo di suicidio ed egualmente, s'è detto ancora, ne *La levata del sole*, la moglie del Bombichi è nuovamente l'icona perfetta del matrimonio formalizzante e distruttivo. Al contrario sempre uomini sono i personaggi doppi che producono la redenzione dei personaggi o meglio ne agevolano non contrastivamente la riuscita: sempre in *Quand'ero matto*, Santi Bensai, frodatore del protagonista, gli fornisce quel tanto che basta, dopo la morte simbolica, per andare incontro a quella vita che agevola in lui la comparsa della coscienza umoristica; uomo, allo stesso modo, è il suicida che il Bronner in *Strigi* vede tuffarsi nel fiume e che ne ispira il gesto fatale; uomo egualmente, pur morto, è Jacopo Sturzi, fantasma rivelatore dell'«oltre» funebre nella novella *Chi fu?* e ancora uomini sono Nàzzaro e Tito Bindi, entrambe figure che vivono direttamente nell'«oltre» di una conoscenza oltremondana. La dicotomia materia-

spirito, pertanto, che innerva il discorso cosmogonico della teosofia, pare poter essere stata ripresa da Pirandello a coronare e specificare il riutilizzo narrativo della dinamica karmica, alla quale, infatti, anche per i teosofi, partecipano il principio maschile e il principio femminile, pur non simbolizzati in figure «vive e vere», ma agenti come forze macro e microcosmiche.

L'ultimo aspetto interessante di questa questione è la simbologia dei luoghi che sembra attivarsi nelle novelle metafisiche pirandelliane, i quali luoghi paiono agire sul personaggio e svilupparsi sempre secondo la stessa semantica del doppio, per due ragioni: da una parte essi sarebbero la rappresentazione autoevidente di uno stato della coscienza del protagonista creatore, dall'altro una rappresentazione funzionale, nel senso che la loro fisionomia in qualche maniera pare collaborare a produrre la morte simbolica, esattamente come accade per i personaggi secondari. Nel caso della novella *Strigi* l'immagine del ponte Margherita ratifica e condensa il momento di passaggio spirituale dall'una all'altra dimensione da parte del protagonista, incarnando, nell'icona dell'arco del ponte, la significazione del passare da una sponda all'altra dell'essere, ovvero da una dimensione formale e materiata a una non finzionale, fluidica. Esattamente nello stesso modo, nella novella *Chi fu?*, l'«arco di Porta del Popolo» dove il protagonista aspetta l'arrivo dell'amico Sanserra «durante la sera del sabato», indica forse il luogo e al contempo il momento di passaggio, simbolizzato nell'incontro con il fantasma che accade proprio mentre il protagonista aspetta nel ventre dell'arco. Nella stessa novella la discesa nell'osteria, luogo emblematico di una discesa infernale, ma quasi maternale, nello spazio della rivelazione funebre, è anticipata dal passaggio del protagonista e del fantasma attraverso una «porta a vetri»; mentre nuovamente una porta appare a sancire l'ultimo movimento del percorso iniziatico e spirituale del protagonista, quello verso l'incontro con la ex fidanzata e la madre di questa nella casa di prostituzione dove poi di fatto accade l'omicidio ratificante la morte simbolica e la congiunzione narrativa dei due piani diversi dell'essere. Nella novella del Luzzi pertanto la porta o meglio le porte sono l'equivalente del ponte Margherita della novella precedente, simbolizzazione di un ingresso, appunto, che subitaneamente o gradualmente scaglia il protagonista nella dimensione «*ulteriore*». La stessa semantica acquista forse la stazione nelle novelle *Se…* e ne *La disdetta di Pitagora*, dove avviene, per entrambe, l'incontro dei protagonisti con il folle, quasi a rappresentare iconicamente l'abbandono che la condivisione della conoscenza del folle produce in Valdoggi e Pitagora della dimensione formale dell'esistenza.[151] Sia, in *Fuoco alla paglia*, che in *Sole e ombra* che ne *La levata del sole*,

[151] Sulla simbologia della stazione in Pirandello, di fatto quella qui espressa, ma su un piano di significazione diverso, cfr. Pasquale Guaragnella, *Paesaggi del moderno. Stazioni ferroviarie e treni nella narrativa di Luigi Pirandello*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Pirandello*, cit., pp. 79-99. Anche Guaragnella riconosce la profonda caratura simbolica della stazione come luogo del transito e del passaggio, in termini specialmente esistenziali congrui con la lettura metafisica qui proposta.

la significazione simbolica dell'immagine della stazione si metamorfizza diventando congrua al luogo naturale in cui sono inseriti gli eventi delle tre novelle: in tutti e tre i testi il camminare, da soli o guidati da qualcuno o addirittura trasportati come già morti, simbolizzerebbe nella maniera più iconica il passaggio che poi si verifica di lì a poco. Questa rapida disamina sembra dimostrare che lo stesso concetto, nel caso particolare quello che si è scelto come centrale dell'analisi, quello del passaggio e della iniziazione, ritorna plasmando immagini differenti nelle novelle, ma simbolicamente e semanticamente affini: non è pertanto sempre una stessa immagine a fornire l'esattezza di un significato retrostante, ma un complesso di immagini analogicamente coerenti. Questo ultimo aspetto della questione rende in maniera forse più evidente che cosa Pirandello intende quando nei saggi scrive che non una forma fissa può essere al centro della significazione e della costruzione narrativa e che cosa specificasse affermando che la differenza tra arte simbolica e arte simbolista sta tutta nella precedenza che si dà, nel binomio forma-contenuto, all'uno o all'altro dei due poli: l'immagine è metamorfica e si adatta all'insieme contestuale delle vicende, le quali, proprio perché sono vicende storicamente verosimili a tutti gli effetti, non possono essere relate sempre alle stesse immagini, ma possono ripetere sempre lo stesso archetipo. Nel caso specifico l'archetipo del passaggio si attualizza attraverso figure differenti, perché l'immagine effettiva è un'«ombra» appunto, come scriveva la Besant, dell'idea madre che anima e performa la storia: la forma dell'immagine muta in base alla storia, ma la legge e quindi, detto impropriamente, il contenuto del simbolo, che è astorico per definizione, non può essere soggetto alla mutabilità. Infinite volte, anche dal punto di vista della creazione delle sceneggiature, la storia mitica pare ripetersi, performando l'ambiente in maniera sempre differente. Quest'ulteriore specifica collabora forse a dimostrare che qualsiasi forma della narrazione può essere intesa come soggetta e derivante dalla capacità creazionista dell'io narrante, del protagonista autore: è questo che si intende quando si dice, con il ricorso ai saggi, che nessun aspetto della narrazione, neppure il più minuto, può essere estraneo alla significazione centripeta che di volta in volta attribuisce loro il personaggio protagonista. In queste novelle tutto sembra metapoetico, tutto orientato alla morte, allora necessariamente ogni cosa dovrà essere coerente con questa misteriosa «idea madre» pirandelliana. Lo spazio di questi testi di Pirandello, allora, anch'esso è una proiezione della coscienza del protagonista, un'altra forma della sua scrittura. Non ci si sofferma, per averlo già fatto, sulla simbologia dell'acqua o della natura, nonostante si tratti anche in questo caso di spazializzazioni: anche l'ambiente marino o fluviale, e più ancora l'ambiente naturale, rappresentando la dispersione del protagonista nel formale, appaiono leggibili come un prodotto della coscienza dell'io autoriale.[152]

[152] Cfr. Regina Dal Monte, *Luoghi della scrittura pirandelliana: «Tra tanto verde e tanto azzurro»*, in «Studi novecenteschi», XXXII, 70, 2005, pp. 125-142.

Tutto questo accadrebbe sempre e solo perché la premessa pirandelliana è la stessa: i doppi, siano essi spazializzati o personificati, sono tali perché l'io del personaggio protagonista scrive dopo la sua morte e solo dopo la sua morte diventa in grado, come fa il Griffi – che addirittura lo denunzia esplicitamente nel suo monologo – di «vedere» la relazione tra le cose, di scorgere il significato ultimo del suo morire, ovvero attingere direttamente alla facoltà di rinarrare. Si torna così al punto di partenza, chiedendosi che cosa sia la narrazione pirandelliana, se «vera» o «falsa»: come afferma il dottor Cimitero nella seconda edizione del testo (1923), essa è «verosimile», ossia più falsa del falso, più vera del vero; il processo mimetico è stato talmente tanto esasperato che non è più possibile dire se la realtà contenga la significazione ulteriore o se essa sia una sovrapposizione operata di volta in volta dall'autore protagonista e dall'autore vero e proprio: dato che tutto accade nell'io e la differenza sta tra saperlo e non saperlo, queste narrazioni sono ricreazioni vere, in cui la corrispondenza analogica esiste tra le cose perché le cose non sono altro che aspetti dell'io. Nell'arte, tuttavia, non edulcorati da perversione di forma.

Giunti alla fine di questa analisi è lecito domandarsi se il testo pirandelliano possa essere definito, quando certo il proposito autoriale sia quello della novella iniziatica, proprio come un mito o simbolo espanso che testimoni la permanenza del sacro. Lo stare, in retrotraccia, del percorso iniziatico è certamente l'aspetto più evidente della miticità del racconto pirandelliano, il quale lo collega a un discorso archetipico che, presumibilmente, Pirandello trasse dalla discussione teosofica, anche se non se ne può essere certi. Quella della teosofia è certamente una matrice, ipotetica, validissima, perché coerente con altri apporti certi che essa ebbe sull'immaginario e sull'estetica pirandelliani, ma essa non può essere detta con certezza assoluta la matrice della concettualizzazione iniziatica: risiede qui il motivo per cui, onde avviare questa analisi, si è presa a riferimento la formulazione eliadiana sull'iniziazione appoggiandosi a Van Gennep, perché occorreva muoversi su coordinate molto generiche e facilmente ritracciabili al di là della dottrina di provenienza effettiva. Pirandello potrebbe aver approcciato la conoscenza della dottrina iniziatica, oltre che dalla teosofia, anche da coeve fonti accademiche, prima tra tutte la già citata formulazione di Cumont, o da quanto leggeva, direttamente o indirettamente, nella saggistica herderiana o in generale romantica: lo studio dei misteri antichi aveva reso quantomeno comune l'idea alla base dell'iniziazione e delle sue tappe focali. Non è da dimenticare, in questo senso, l'amplissima diffusione del testo di Frazer: ma Pirandello resta sempre così generico e polimorfico da questo punto di vista che, nonostante sia possibile rintracciare la persistenza di una mitologia iniziatica, individuarne con certezza le fonti è sembrato praticamente impossibile. È molto probabile che letture della giovinezza, tra cui certamente ancora quelle teosofiche, gli abbiano offerto uno schema mentale che egli poi ha ripetuto, modificato e adattato, anche perché facilmente avvicinabile alla sua sensibilità cristiana: come si è visto i simboli utilizzati da Pirandello nelle

novelle sono simboli sempre più o meno afferenti al cristianesimo, ma trattati in un'ottica paganizzante, da un lato, laicizzante dall'altro. Il Dio del cattolicesimo non è più una figura riconducibile all'umano, ma un generico flusso, la discesa negli inferi non ha alcuna connotazione specificamente diabolica – eccettuato il caso di *Chi fu?*, dove pure la marcatura diabolica è problematica – quindi propriamente infernale, al contrario diventa una presa di contatto con la materia e con le finzioni dell'io. La natura stessa non ha nulla di paganeggiante o panteistico, ma è una forma, invece, come tutte le altre, priva di connotazioni religiose, ma carica di sfumature misteriosofiche. Il mito pirandelliano, da questo punto di vista, è allora un mito sacro, nel senso che appalesa la formalizzazione di una dimensione oltremondana, dichiarandosene in qualche modo la manifestazione; è un mito sacro perché nasconde sempre l'azione di una legge che non muta e che, non mutando, se non nel suo aspetto superficiale, è assoluta e ha una caratura in qualche maniera divina; ma la cosa forse più interessante è che è un mito sacro perché rende immanente una dimensione assoluta per eccellenza e questa dimensione è quella dell'io. La manifestazione etica del mito di Pirandello chiude e corona la sua natura, fornendo tutte le coordinate, al di là della possibile matrice, per leggere forse anche queste prime prove di Pirandello come un fatto mitologico e l'estetica stessa come un fatto mitogenico. Ben prima delle prove della maturità e fin nella programmatica esibizione concettuale della scrittura pirandelliana sembrano offerti i postulati teorici e pratici per rintracciare questi nuclei genetici del mito che diventeranno poi la parte più studiata e sostanziale, riconoscibile anche, della sua produzione, narrativa e teatrale. I presupposti metanarrativi, metateatrali, di questa miticità interna all'operazione artistica di Pirandello, derivano anch'essi dal fatto che l'opera di creazione è sempre un'opera di creazione dell'io demandata ad altri io, e questo ben prima che venissero alla luce i *Sei personaggi*, ma fin negli assunti teorici dell'operazione artistica di Pirandello. I doppi, infatti, nella loro natura intima e specifica sono tutti riflessioni, effetti riflessi, dell'«oltre» che come tale si incanala e si metamorfizza nel personaggio, passando attraverso l'io del protagonista autore della storia; tuttavia, si è detto, l'«oltre» è anche un altro termine per indicare Dio, o meglio il principio causativo che la parola Dio rappresenta: è per questa ragione che risulta significativo indagare due testi in cui la vicenda dell'«oltre» è, fin dal titolo, la vicenda centrale e quella che fornisce senso alla novella e diventa la matrice di tutti i concetti che vi gravitano intorno; i due testi in questione sono *Padron Dio* e *Il vecchio Dio*, in cui fin da subito in maniera trasparente l'«oltre» appare nella sua costituzione di cosa divina. Entrambi i testi sono significativi perché sembrano esprimere e rappresentare il processo di formalizzazione attraverso cui si costituisce in forma, appunto, la tensione spirituale che, in un modo o nell'altro, Pirandello riconosce sempre all'essere umano: a differenza di tutte le altre formalizzazioni di personaggi secondari, tuttavia, questi due testi chiamano in causa la formalizzazione massima, rendendosi esempio

narrativo forse evidente del modo in cui si costituisce e concreta il meccanismo di perversione della forma rispetto al contenuto. Quello che accade, in entrambi i casi, è che i due protagonisti spostano l'asse e il centro della loro individualità creativa in un doppio personale, esattamente come i personaggi secondari delle altre novelle, che diventa il simbolo di una tensione, però, stavolta, non individuale, Dio appunto: questo Dio creato dai personaggi protagonisti non ha nulla a che vedere con il dio a cui Pirandello accenna nei saggi metamorfizzandolo con l'oltre, ma ha tutto, invece, in aderenza con il Dio propriamente detto in cui i popoli travasano il loro particolare «sentimento della vita», ricercando nella creazione di questa ombra gigantesca la legittimazione etica e super-naturale, oltremondana, di tendenze che risiedono nell'ambito della personalità e si attuano nella forma di idee, passioni, convinzioni, dogmi e via dicendo. È anche per questo che il Dio raffigurato all'interno di questi due testi pare presentarsi a tutti gli effetti come un doppio, compreso della sua natura personale e quindi finzionale, lasciandosi forse leggere come quella assolutizzazione del relativo di una propria emozione, modo o pensiero, che per Pirandello è il sommo della finzione. La semantica di questa finzione, se intesa e vista in rapporto alla verità del flusso, si presenta come un tradimento operato dalla natura formale dell'uomo rispetto alla sua natura divina, come una scelta, nefasta, per cui l'uomo arriva a negare la «vita in *lui*»: è su queste coordinate ermeneutiche che sembra essere messa in scena la figura del protagonista della novella *Padron Dio*,[153] dal nome significativo di Giudè:

> Tanti anni fa, a un pittore non si sa donde venuto, egli che viveva da selvaggio su per le spalle dei monti, guardiano di mandrie, s'era prestato a far da modello per una pala d'altare, di cui quegli preparava i cartoni e altri studii preliminari. Che parte fosse destinato a rappresentare in quel quadro sacro, non si era neppur curato di sapere: si era lasciato vestire di strana foggia e atteggiar d'un gesto violento, con una verga in mano. Ma, poco dopo, consacrata la chiesa nuova, e accorso egli con tutto il popolo alla prima funzione, vedendosi nella pala effigiato in uno dei giudici che colpivan Gesù legato alla colonna, s'era messo a gridar furibondo e a piangere e a strapparsi i capelli, pestando i piedi per terra: – Levatemi di lì! Son cristiano! Tratto fuori fra la confusione generale (risa di quelli che lo avevano ravvisato nella pala e domande e supposizioni disparate degli altri che non se n'erano accorti), non si era calmato e non aveva smesso la minaccia d'uccidere quel pittore insolente, finché dal vecchio mansionario della nuova chiesa non aveva ottenuto la promessa d'un ritocco alla immagine di quel giudeo per modo che ogni somiglianza con lui fosse cancellata. Non pertanto, il nomignolo di *Giudè* gli era rimasto; e ora, dopo tant'anni, chiamavasi Giudè lui stesso. Ma così il volto

[153] Pubblicata per la prima volta su «Rassegna settimanale universale», il 18 settembre 1898.

> come la persona avevan perduto quell'espressione di dura fierezza per cui il pittore lo aveva scelto a rappresentar nella pala quella parte odiosa.[154]

L'incipit della novella è altamente iconico perché presenta il protagonista nello specifico di un personaggio inserito a pieno titolo in una cultura contadina a stampo cattolico di cui interiorizza e manifesta i valori tradizionali di distinguo tra bene e male, *in primis*, e quindi quelli derivati per cui il mondo può essere diviso in buoni e cattivi: ai buoni sente di appartenere il personaggio e come buono pertanto vuole presentarsi di fronte al comitato sociale, confortando l'idea che vede in lui il tipo classico pirandelliano che si fissa in una morale strumentale al riconoscimento di sé e al riconoscimento che gli altri hanno di lui. Le dinamiche di riflessione sono, quindi, le stesse che si sono viste attive finora, con una denunzia però ulteriore che smentisce fin da subito le premesse su cui il protagonista fonda la sua maschera: un artista, proveniente da un luogo indefinito, in un tempo indefinito, lo ritrae nella figura di «uno dei giudici che colpivan Gesù legato alla colonna», quindi come parte attiva nella scena dell'*ecce homo*. L'artista, date le connotazioni che Pirandello attribuisce all'arte e data la miticità simbolica della figura anonima e indeterminata, sembra rappresentare proprio la visione «vera», l'operazione autentica dello sguardo e dell'arte che spoglia dalle finzioni il dato di realtà e lo raffigura nella sua nudità essenziale, come «maschera nuda»: ecco perché forse il protagonista viene scelto dall'artista per quella «parte odiosa», nella quale si iconizza la «dura fierezza» della persona di Giudè. Il nome poi, o soprannome, sarebbe una conseguenza di questa operazione di spogliamento perpetrata dall'artista ai danni del protagonista, sarebbe la rappresentazione icastica e verbale della sua natura sciolta dalle finzioni a cui pure Giudè vuole serbarsi coerente a tutti i costi, quelle del buon «cristiano». Qui l'artista è evidentemente in questo senso un *alter ego* dell'autore, di Pirandello, che fin dalla premessa lascia intendere che in Giudè sia da leggere la figura di chi opera contro l'*ecce homo*, ovvero (riprendendo le semantiche finora esposte grazie alle altre novelle) contro sé stesso, contro il Cristo o *Logos* che si incarna al fine di produrre la manifestazione dell'io individuale. Questo sembra valido a maggior ragione perché Giudè è, di fatto, il prototipo perfetto del personaggio che può morire per rinascere a nuova vita, essendo privo di ogni forma di sostentamento, di fissa dimora e, come dirà la novella in seguito, in costante e diretto contatto con la natura: in Giudè l'artista, quindi, raffigura il sommo tradimento, che non è quello verso una fantomatica e fantasmagorica divinità, ma contro la propria divinità, contro la verità assoluta del proprio flusso. Giudè, infatti, è colui che non ha superato e non vuole abbandonare la finzione dell'io, ma che, al contrario, la estende al punto da rendere leggibile attraverso di

[154] Luigi Pirandello, *Padron Dio*, in Id., *Novelle per un anno*, III, cit., p. 718.

essa tutto il mondo manifestato: «Spinto dalla fame, dopo aver vagato come un cane» dice il testo «randagio per le pianure deserte, si appressava a una villa e al primo contadino in cui s'imbattesse diceva: – Di' al tuo padrone che c'è l'esattore». Giudè chiede la questua ai contadini ricchi presentandosi come l'«esattore», appunto, di Dio:

> Tutti adesso intendevano e sorridevano; ma la prima volta che il Giudè usò questa frase per la sua questua dové spiegarla. E la spiegò così: che noi tutti sulla terra siamo inquilini del Signore, il quale sarebbe per ciascuno allo stesso modo buon padrone di casa, se molti uomini non si fossero fatta della terra casa propria, senza volere intendere né riconoscere ch'essa dovrebbe invece esser casa comune. Debbono però questi tali ricordarsi che il Signore è pur padrone di un'altra casa, di là (e il Giudè aveva additato il cielo), della quale vuol che ciascuno paghi anticipata qui la pigione. I poveri la pagano coi patimenti quotidiani del freddo e della fame; basta ai ricchi, per pagarla, che facciano ogni tanto un po' di bene. Ecco dunque perché egli era pei ricchi l'esattore.[155]

Le semantiche del possesso e in particolare del possesso materiale, con tutte le implicazioni teoriche che questo comporta, vengono traslate dal protagonista anche su un piano che loro non compete, ovvero quello della vita oltremondana: nel «cielo» Giudè immagina il riproporsi delle stesse dinamiche che regolano i rapporti della sua comunità terrena e assolutizza così facendo un dettaglio particolare a struttura generale del cosmo. Funziona in questo modo la creazione della forma finzionale per Pirandello e in questo stesso modo egli la riproduce nel suo protagonista: affinché l'innata tensione universalizzante del sacro trovi in Giudè una figura che si autoconservi egli deve in qualche maniera generalizzarla, ponendosi di fatto al centro di questa creazione, che altro non è, in fondo, che un ingigantimento del suo io finzionale, attento a una sua gratificazione corporale e identitaria nella forma che egli si attribuisce e che attribuisce, sempre per riflesso, agli altri. Gli altri «inquilini» diventano, nella formalizzazione di Giudè, lo specchio in cui egli riflette la sua personalità e le sue convinzioni formali, attribuendo loro un ruolo complementare a quello che egli per primo si autoattribuisce: l'autore sta, di fatto, presentando un meccanismo di legittimazione del protagonista e Dio stesso come il doppio in cui egli, riflettendo una parte della sua coscienza, trova un disegno del cosmo consono e congruente al suo io finzionale. Il motivo per cui questo io non è l'io individuale di altri personaggi, ma l'io personale, risiederebbe nel fatto che le due tendenze che lo originano sono proprie entrambe all'ontologia della forma: la fame è un dato corporale, riflesso a sua volta di una condizione societaria e il ruolo di esattore è la

[155] Ivi, p. 720.

forma generale che spiega, al protagonista e agli altri suoi doppi, un perché logico e mentale delle sue richieste di cibo. In questo modo, partendo da una necessità fisica, pertinente alla parte inferiore dell'essere umano, Giudè elabora un sistema concettuale attraverso il quale essa trovi un posto nella ricucitura dell'ordine cosmico, in una finzione intellettuale. La meccanica del pervertimento della capacità creazionistica operata da Giudè sembra semantizzare a ritroso il nome che gli viene attribuito e il motivo per cui lo sguardo nudo dell'artista lo aveva ritratto in un «gesto violento» contro l'*ecce homo*: oltre a essere povero ed escluso dal comitato sociale, infatti, Giudè possiede anche una forte capacità immaginativa e una visione chiara della sua tensione «*ulteriore*», doti queste che gli permetterebbero, insieme alle prime, il passaggio in un'altra dimensione, ma egli perverte la sua poiesi per geminare una entificazione di Dio e quindi della sua tendenza all'oltre, attualizzandola in una cosa che ne conferma, per riflesso, la natura di tradimento. Tradimento, ancora una volta, non tanto e non solo contro Dio: la novella pare chiara in questo, il tradimento avviene contro Cristo, quindi contro sé stesso.

Proprio perché la forma entica si crea attraverso un gioco – lo diceva il Bandini – di illogiche riflessioni del sé e contradditorie, Giudè attribuisce agli altri una tendenza intima e personale che, in realtà, appartiene esclusivamente a lui: la rabbia e il rancore di non possedere e di essere escluso dalla comunità proprio perché nulla possiede sono la conseguenza e la causa interiore di un interiore desiderio di possesso, in cui egli «si vede», ma mascherato, traslandolo in tutto il creato. Infatti, alla base della sua formulazione è il fatto che «andando, riconosceva qua e là per la campagna gli alberi che avrebbero dovuto esser suoi: suoi, perché quell'ulivo, quel ciliegio, quel nespolo, quel melograno eran nati per lui che tant'anni addietro, passando, aveva scavato e buttato il seme alla terra; e la terra, ecco, gli aveva dato l'albero; lo aveva dato a lui…» dice e conclude: «perché la terra sa forse a chi appartenga?» questa o quella cosa. La finzione della paternità della cosa legittima in Giudè la convinzione che la cosa stessa sia «*sua*», attraverso la traslazione nel mondo di una convinzione ideale di cui il fatto o la cosa singola appunto sono un riflesso parziale e, a loro modo sempre, anche in questo caso, un simbolo. Di fatto (ed è qui che risiede l'illogicità del discorso finzionale di Giudè, l'immagine emblematica del suo tradimento metafisico), egli accusa il consesso sociale, sulla base di una operazione che egli spontaneamente e mimeticamente produce, assimilando una concezione altrui del mondo, non nata in sé, e adattandola alle sue esigenze personali. Il protagonista, infatti, non ha lo sguardo sereno sulle cose del mondo o sugli eventi che avevano altri personaggi pirandelliani, come Nàzzaro, illuminati; egli ne soffre:

> O perché mai nascevano certe erbe? Non per gli uomini, certo, né per le bestie, che non ne mangiavano… Nascevano perché Dio le voleva e la terra le faceva, senza curarsi del dispiacere che recava agli uomini prepotenti, i quali credono

> d'aver dominio su lei; tanto è vero che, strappate, tornava a farle; e lì che nessuno le toccava, esse crescevano senza fine – come la terra le voleva… «Dio ha voluto anche me», il Giudè pensava, «e intanto non ho un palmo di terra in cui mi possa stare, dicendo: è mio. Son come quest'erbacce, che nessuno vuole nel proprio campo. Solo dov'esse crescono indisturbate posso stare anch'io. Vuol dire che il padrone non c'è o non se ne cura.[156]

L'operazione creativa di Giudè è a tal punto centrata sul suo io che, mentre egli afferma che il mondo non appartiene all'uomo, sposta poi continuamente la sua immagine ovunque, persino nell'erba, allegorizzandola e semantizzandola sulla base di sé stesso e della sua condizione. Progressivamente, pertanto, la novella permette forse di vedere e interpretare i processi poietici del protagonista non come una distruzione dell'io e un suo superamento, ma come un incancrenirsi così forte e dettagliato che tutto diventa specchio dell'io e, parlando di Dio, Giudè arriva di fatto a sostituirsi a lui. Il flusso interno alle cose, che connota la visione vera del reale nei personaggi morenti, è da Giudè irrigidito nella sola figura che egli riesce a immaginare, ovvero sé stesso. Anche se apparentemente la sua anima si estende per vedersi nelle cose, essa non si vede come essa è in realtà, ma irrigidita nella finzione occludente dell'io. Il fatto che tutto l'immaginare del protagonista sia frutto di questo principio di finzionalità pare chiaramente espresso nel fatto che egli si ritiene da una parte produttore, creatore, delle cose, dall'altra che non riesce a sfuggire alla finzione di una morale cattolica per cui, nonostante egli dica che tutto appartiene al creatore, legittima poi il possesso altrui della terra e condanna la sua tentazione al furto, a costo di fare fatica a sopravvivere: «egli per quegli alberi aveva affetto paterno: gli parevano i più belli e i più rigogliosi di tutta la campagna; e si fermava ad ammirarli a lungo e scoteva il capo folto di capelli grigi, ricci, quasi ferruginei» scrive l'autore, continuando però che «i rami sovraccarichi lo invitavano a cogliere almeno un frutto, poiché tutti eran suoi (ah, essi lo sapevano bene!) – ecco, e glieli offrivano… Ma lui, no: non cedeva alla tentazione; sospirando abbassava la mano che già s'era levata». La tendenza a considerare le cose come un prodotto del sé, avvertita a tal punto da intendere gli alberi piantati da lui «come i più belli e i più rigogliosi», conferma il protagonista nell'immagine di un io ipertrofico che, però, essendo frutto del formale, ricade nell'altra grande tentazione del formale, quella di aderire e rispettare una morale incongrua rispetto alle premesse. Tra la saggezza proclamata irrisoriamente dal Bandini e la follia di cui quest'ultimo è il simbolo liberato, Giudè sembra trovarsi nel frangente esistenziale più diabolico, quello della perversione della forma, in cui la «vita», piuttosto che abbatterli, crea i limiti: se il Bandini percepiva in sé gli altri io, da «santo» autore, e disperdeva sé nelle cose, Giudè opera in maniera inversa e diabolica, infera (secondo il lessico finora usato); la

[156] Ivi, p. 721.

diabolicità della perversione del gesto creazionistico di Giudè che ne fa il traditore della sua natura risiede nel vedere Dio come lo spazio vuoto ove hanno nascita i «germi» dell'esistenza e sé stesso invece come principio creazionistico, a differenza di quello che avviene per l'autore umorista che si vede come lo spazio vuoto dove il flusso opera performandosi. La grande inversione del protagonista è quella che Pirandello denunzia continuamente nei saggi come impropria: non il flusso invade il protagonista, ma il protagonista invade il flusso e Giudè si vede, disforicamente, nell'immagine personale di un Dio cattolico, sostituendosi a essa. Pur preoccupato di venire giudicato sulla base della morale che osserva non rubando, il protagonista decide di gettare «un pugno di frumento» in un «lembo qui nel mezzo» di quelle terre incolte da che ne ha memorie e lasciate alle «erbacce»: «che nessuno se n'accorga» dice «io me le piglio», «queste terre abbandonate […] farò soltanto che un breve tratto d'esse, almeno per una volta, invece di sterpi inutili produca grano». L'idea che balena nella mente del protagonista è l'apoteosi della sua incoerenza formale e lo sviluppo necessario delle premesse poste dalla sua coscienza: oltre al fatto di ingiungere un possesso che la sua visione di mondo dovrebbe interdirgli, egli è il primo che vede nella terra un oggetto funzionale al bisogno dell'uomo, esattamente come i tanti altri personaggi pirandelliani che vedono nelle stelle, ad esempio, un bello spettacolo offerto da Dio all'uomo, nella pioggia il mezzo attraverso cui Dio lo nutre e via dicendo.

Giudè esprime qui l'antropocentrismo esasperato di un io umano che giganteggiando si vede causa e fine del cosmo, contro ogni proposito teorico umoristico. Così via via chiedendo, come «pigione» del «padron Dio», «oltre al tozzo di pane consueto, una manatella di frumento», il protagonista, con un «logoro marrello, tolto in prestito», inizia a togliere da un campicello nascosto «l'erbacce maligne» e a gettarvi i semi. Non appena l'idea, fino a questo momento soltanto tale, dell'avere, dell'antropomorfizzare il mondo, inizia a realizzarsi e il grano a crescere, nessun freno è più posto alla smania formalizzante dell'io del protagonista:

> Vennero le prime acque, e il Giudè, udendo dal suo covo notturno scrosciar la pioggia, pensò che anche su quel suo lembo di terra in quel momento pioveva… Poi, con un gaudio che lo fece lagrimare, vide il grano sbullettare e poi dalla terra umida spuntar timide le prime pipite. Ah, ecco, ecco, la terra gli dava il grano! era suo! E si guardò intorno, quasi per difenderlo: era suo! Poi guardò il cielo donde l'acqua benefica era caduta anche per lui, anche per quel suo primo tesoro; ma la vista del cielo lo sconsolò: avrebbe voluto vederlo così basso da chiudere e nascondere quel piccolo lembo coltivato, perché nessuno lo scoprisse, lì, tra quelle erbacce intorno.[157]

[157] Ivi, p. 723.

Il principio della geminazione per cui un gesto dell'io autoriale finzionale insito all'uomo produce, se non rigenerato dalla morte, un'idea che parte dal sé e lo occlude identificandolo in una forma categorizzante, sembra qui espresso pienamente: tutto il mondo concorre ora per Giudè a nutrire e alimentare una sua finzione, la quale diventa anch'essa un eliadiano centro del cosmo, ma falso, esistente solo nel microcosmo della personalità del protagonista; quel campo è un doppio al pari di tutti gli altri, ma così «fissato» e così forte che tutto il creato ora si incentra su di esso e per riflesso sull'io di chi lo ha generato. In quel campo chiuso ora Giudè convoglia tutta la forza plasmante della sua finzione personale e tutti quei limiti che erano già in germe dentro di lui: egli, come tutti gli altri protagonisti, si comporta al pari di un autore, ma la sua autorialità agisce e opera attraverso e dentro la finzione. Il cielo allora, la vastità del cielo fuori, è quell'altro che fa paura, che «*sconsola*», è quell'«oltre» a cui l'essere umano cerca di fuggire perché lasciarselo vivere davanti annienterebbe la propria illusione personale fino all'apocalisse del sé.

Totalmente assuefatto nella visione del suo campo, così ingagliardito dalla forma della sua creazione Giudè, incurante delle intemperie e dell'ordine del mondo, delle sue leggi al di là di lui autore, continua a sacrificarsi per il grano e si ammala, ottenendo nel «sogno» della sua «febbre» l'altra immagine, totale, della sua sacrilega profanazione: «dov'erano», si domanda,

> tutti quei granai pieni, con tanti e tanti misuratori allegri che davan via frumento, frumento, frumento, cantando e senza togliere con la rasiera il colmo dello staio? E quella povera donna ch'era accorta con un grembiule bucato, donde giù tutti i chicchi scorrevano così a sgorgo, che la grembiata si votava prima ch'ella raggiungesse la porta del granaio? […] E i granai non si votavano mai: dalle finestre in alto, sopra i mucchi addossati alle pareti, il frumento sgorgava, veniva giù come cascata d'acqua, continuamente, frusciando. E ora, ecco, quel fruscio continuo nel sogno gli era rimasto negli orecchi… Ah, la febbre! egli aveva la febbre, e tremava di freddo.[158]

E ancora, mentre egli è sul «lettuccio d'ospedale» dove è stato portato una volta ritrovato senza sensi nel campo:

> Con gli occhi chiusi, tutto rannicchiato quasi per schermirsi dai brividi incalzanti della febbre, spingeva il pensiero lontano lontano, al campicello suo; e lì, sovr'esso, a poco a poco s'addormentava. E attorno a lui, allora, sentiva e vedeva il grano già accestito mandar su su su il gambo della spiga… ma troppo alto… non

[158] Ivi, pp. 723-724.

> così, possibile? ogni gambo più alto d'un pioppo? Il Giudè, smaniando, voleva impedir quel rigoglio dispettoso e inverosimile, ma non poteva: i gambi gli si allungavano da ogni lato, visibilmente, fino a quell'altezza, l'uno dopo l'altro, e a poco a poco lo seppellivano. Ora, smaniando l'aria, il Giudè si rizzava, ma – o stupore! – anch'egli era più alto assai delle spighe… Si guardava attorno smarrito, poi guardava il cielo, ed ecco la luna, a portata della sua mano: alzava un braccio e la prendeva e con essa si metteva a falciare. Poi, tutt'a un tratto, il sogno crollava, e il Giudè si destava di soprassalto.[159]

Quella di Giudè diventa una immagine titanica in cui il suo io si sostituisce all'io di Dio ed egli si metamorfizza come forma assoluta, in un delirio onirico che appare, all'opposto di quello descritto in *Sogno di Natale*, l'apoteosi dell'illusione di occlusione nell'io in cui il suo campo, l'oggetto del suo desiderio e il mondo si equiparano. L'ontologia finzionale e formale del delirio del protagonista è tale anche perché sempre macchiata dalla paura di essere scoperto, paura che, però anch'essa, non viene elucidata nella sua coscienza e resa chiara nel suo principio e nella sua forma, ma superata operando un'ulteriore estensione del sé in cui la paura scompare non perché non esiste, ma perché smette d'esistere l'altro e la minaccia dell'altro.

Nella visione finale si matura a pieno titolo e completamente l'inversione diabolica del protagonista e tutto il creato diventa «a portata della sua mano», non come prima solo focalizzato e incentrato sul campicello e sul suo fautore, ma utilizzabile da lui a soddisfazione del suo desiderio. È un'altra immagine della stessa tendenza descritta in precedenza, ma ormai talmente staccata dal reale dal non doversi più adattare alle sue leggi, le leggi della natura inovviabili per Pirandello e matrici del vero senso, al contrario piegandole alla propria volontà.

La natura formale della visione di Giudè comporta, nell'ottica pirandelliana, una ricaduta drastica nella forma mai superata dall'io del protagonista, il quale (fuori dal suo delirio e a differenza degli altri personaggi protagonisti autori che invece hanno vinto la forma in loro) deve necessariamente accorgersi che l'identificazione con Dio non è realizzabile. Appena rinsavito, infatti, «guarito ai primi di giugno», egli «subito volò di lungo al suo campicello» e di fronte allo spettacolo del «biondeggiar del grano» deve accorgersi («a un tratto sentì mancarsi le gambe, cascarsi le braccia») che «tutt'intorno alla messe quasi miracolosa (tanto era alta e folta!) correva una siepe», indice del fatto che il padrone di quelle vecchie terre lasciate a sé stesse, visto il grano, se ne era riappropriato. La conclusione della novella, che si chiude con l'immagine di «quelle spighe alte e piene, che, mosse dal vento, tentennando, pareva lo commiserassero» lungi dall'essere l'apostrofe

[159] Ivi, p. 725.

pietista di un autore umorista sulla vicenda di un «povero cristo», è, invece, la descrizione della conseguenza naturale del principio dei doppi (questo sì autorialmente umoristico) per via del quale sul capo del protagonista crolla, d'un tratto, l'effetto di quella proiezione del sé nella forma che idealmente e fattualmente egli aveva attivato fin dall'inizio.

Nella chiusa Giudè non sembra fare altro che riscuotere il pedaggio che faceva pagare agli altri, diventando egli la vittima di quelle idee societarie e finzionali di cui si era fatto carico e avevano colmato formalmente la sua coscienza: la novella diventa allora forse la rappresentazione icastica del modo in cui agisce la capacità creativa dell'uomo nel momento in cui essa vive nella forma e nella forma si genera, provocando quei meccanismi di galvanizzazione dell'attività desiderante dell'uomo per cui il relativo diventa assoluto nella coscienza incosciente dell'io personale, che, alla fine, in un modo o nell'altro, deve scontare la sua *hybris*. A differenza delle altre novelle finora analizzate questa pare descrivere l'altra faccia del potere creazionistico umano, il quale se non parte dall'io individuale genera necessariamente una nemesi pervertita del fatto, che alla fine schiaccia il suo genitore: come accadrà nella novella *Lo spirito maligno*,[160] in cui i riferimenti alla teosofia sono più puntuali ed esatti, anche qui Pirandello descrive forse la dinamica karmica, quella stessa dinamica che accade nel formale e che conduce gli altri personaggi alla morte simbolica, ottenuta anch'essa per ipertrofia della forma. Qui la morte simbolica non viene messa in scena e la novella si occupa esclusivamente di narrativizzare in che maniera la creazione della «forma-pensiero» opera attraverso l'io del protagonista, mettendone a nudo la causa principale, la prima grande perversione dei saggi, quella per cui l'uomo sostituisce l'io individuale con l'io personale, attivando la poiesi della scintilla prometeica solo nell'ente. Questa ipertrofia del formale, negli altri testi finora analizzati, agevolava di fatto la riscrittura della storia, in questo caso, invece, rende testimonianza del fatto che, pur partendo da una stessa idea, quella karmica, Pirandello può in alcuni testi descriverne momenti diversi da quello culminante, usando però forse gli stessi meccanismi narrativi e concettuali che utilizza quando descrive la morte simbolica. In *Padron Dio*, invece, Pirandello non parla del «flusso» se non nelle sue manifestazioni formali, fino all'ultimo grande passaggio per cui si può intendere il titolo della novella proprio come un altro nome del protagonista che quel «padron Dio» con il quale si rivolge agli altri scambia per sé stesso. Il testo è significativo anche perché, come si accennava, mette in scena la fenomenologia attraverso la quale si produce l'immagine del Dio personale, rilevante in un discorso sul sacro, ovvero di un Dio che ha dei suoi attributi, una sua morale, un costume sociale e via dicendo, evidenziandone in maniera quantomai evidente le differenze rispetto al

[160] Cfr. Giacomo Cucugliato, *La grazia agostiniana*, cit.

dio di Pirandello. Anche questo testo, come la retrotraccia karmica verosimilmente presente nella novella, pare poter avere la sua matrice nella concezione teosofica, tuttavia, prima di procedere a spiegarla, occorre occuparsi dell'altra novella in questo senso significativa, ovvero *Il vecchio Dio*,[161] in cui al di là di ogni possibile idilliaco rimpianto della religione del passato, Pirandello, coerentemente con la *dictio* dei saggi, sembra elucidare la sua opinione sul dio della chiesa cattolica, come pure su quello folklorico (con cui aveva avuto – s'è detto – a che fare da bambino), sempre come un doppio formale del protagonista.

Il personaggio principale di questo secondo testo viene fin da subito presentato al lettore come perfettamente pronto a subire la morte simbolica, ma tenuto a freno in questa sua tensione di ascesa proprio dalla «fede» nella vecchia religione cattolica: «speranze, illusioni, ricchezza e tant'altre belle cose aveva perdute il signor Aurelio lungo il cammino della vita: gli era solo rimasta la fede in Dio ch'era, tra il bujo angoscioso della rovinata esistenza, come un lanternino» scrive l'autore «un lanternino ch'egli, andando così curvo, riparava alla meglio, con trepida cura, dal gelido soffio degli ultimi disinganni. Errava in mezzo al tumulto della vita, sperduto. Nessuno più si curava di lui. – Non importa; Dio però mi vede! – si esortava egli in cuor suo».[162] La fede nel vecchio dio opera sul personaggio come un argine, il quale blocca il sopravvenire dell'evento sconvolgente della morte: la sua condizione sembra sovrapponibile a quella di Spatolino, prima che egli incontrasse il notaio Ciancarella, ma paradossalmente, forse, ancora più avanzata nei termini di un percorso verso l'autorialità. Questo perché se la fede di Spatolino era una fede povera di contenuti, ma pressocché intatta emotivamente e mentalmente, questa di Aurelio è, invece, una fede ricercata, non solida, voluta, come la sola cosa che può ancora salvarlo dall'abisso della perdizione, o di quella che egli percepisce come tale, della morte e della follia. Non si tratta, certo, di una fede riflettuta, ma comunque di una fede che con strenua convinzione cerca di allontanare la riflessione che la metterebbe a nudo nella sua essenza personale: Aurelio, infatti, è un uomo istruito che conosce e si occupa d'arte visiva e di letteratura, anche se in una maniera del tutto singolare, ma non per questo cede alla tentazione di indagare la natura ultima di dio. Egli viene presentato dall'autore nel momento in cui, a Roma, ormai spoglio di tutto, durante l'estate, «s'avviava ogni giorno per la sua speciosa villeggiatura […] nelle chiese di Roma» a cercarvi il fresco, dove «si sentiva beato, respirando quell'umido insaporato d'incenso che stagnava nella solenne vacuità silenziosa dell'interno sacro». Proprio all'interno della chiesa di

[161] Pubblicata per la prima volta su «Il Marzocco», il 26 maggio 1901.

[162] Luigi Pirandello, *Il vecchio Dio*, in Id., *Novelle per un anno*, II, cit., pp. 743-744. La novella, almeno nella sua idea principiale, riprende con una certa plausibilità un testo di Girolamo Ragusa Moleti, intitolato *Sogno* (1885), certamente noto a Pirandello, cfr. Maria Collevecchio, *Luigi Pirandello a Palermo*, cit., pp. 126-127.

volta in volta prescelta il «signor Aurelio» «ne studiava con amorosa attenzione l'architettura, le singole parti» e «si fermava davanti a ogni pala d'altare, a ogni opera musiva, a ogni cappella, a ogni monumento funerario, e con l'occhio esperto scopriva subito le peculiarità del tempo, della scuola a cui l'opera d'arte doveva ascriversi, e se era sincera o deturpata da toppe e rimessi di restauri infelici». Poi, continua il testo, «traeva di tasca qualche libricino, il Morgante Maggiore o l'Orlando Innamorato o il Furioso, che per la dimensione poteva parere un libro di preghiere e si metteva a leggere, levando di tanto in tanto il capo per riassumere o fingersi innanzi agli occhi la scena eroica o grottesca descritta dal poeta»: «né con quella lettura di libri profani temeva di offendere il Signore. Secondo il suo modo di vedere, Dio non poteva aversi a male delle cose belle create per innocente delizia degli uomini».[163]

La fisionomia del personaggio, pertanto, è complessa e il suo tentativo di conservarsi fedele alla religione cattolica è un tentativo problematico, carico delle implicazioni derivate da una attività mentale assetata di sapere e conscia delle problematicità stesse della fede. Il fatto di praticare queste attività all'interno di una chiesa si lascia leggere pertanto, fin da subito, quasi come la modalità attraverso la quale il personaggio si tutela da sé stesso, cercando quel limite che nel caso di altre novelle viene invece affossato dal continuo chiedersi ragione delle cose. Questo limite è un luogo, fisico, la cui solidità cosale è evidente e certa e un luogo tale da permettere di essere utilizzato come la sede per interessi che sconfinano nel campo tra tutti più pericoloso per la personalità, quello dell'arte. Nella chiesa, infatti, il protagonista trova il modo di appagare il suo interesse per l'arte, mantenendolo in binari calcati e chiari in cui esso viene depotenziato e la minaccia che possa provocare la morte quasi azzerata, perché riassorbito in una tradizione che lo legittima e lo giustifica all'interno di un canone chiaro e totalizzante. Il fatto che la tensione di Aurelio sia quella verso la morte, e quindi verso il tentativo di evitarla a tutti costi, si rende palese in quello che egli fa dopo aver scrutato l'artisticità della chiesa ed essersi dedicato alla lettura, ovvero parlare con i morti: «talvolta, mentre fantasticava così, tutto assorto, gli s'avvistava da una nicchietta nel pilastro di fronte qualche busto che pareva se ne stesse lì affacciato a guardare in chiesa» e con il quale egli inizia a discorrere proprio dell'evento funebre, depotenziandolo con espressioni del tipo: «mah! Come si fa? Ci vuol pazienza. Mi sembra però che in chiesa ci si debba star meglio, da morti. Questo buon odor d'incenso; e messe e preghiere tutti i giorni. Nel camposanto, se vogliamo dirla, ci piove». Il dialogo con i morti, sempre nell'ambiente protetto della chiesa sembra, quasi, una forma di esorcizzazione dell'evento, congrua con la fede in dio per via della quale «il pensiero della prossima fine, non che sgomentarlo, lo confortava». Ma la morte,

[163] Luigi Pirandello, *Il vecchio Dio*, cit., p. 745.

oltre che essere intesa in senso proprio, rappresenta per Aurelio la minaccia più grande della perdita della propria fede e quindi di quanto può ancora salvarlo dal collassare nel caos privo di ordine dell'esistenza: «conosceva i dubbii tenebrosi accumulati dalla scienza come tanti nuvoloni su la luminosa spiegazione che la fede ci dà della morte, sì per averne fatta lettura in qualche libro, e sì per averli quasi respirati nell'aria; e rimpiangeva che il Dio dei suoi giorni, anche per lui, credente, non potesse più esser quello che in sei dì aveva creato il mondo, e s'era nel settimo riposato». Queste plurime tensioni sembrano semantizzare la fede del protagonista proprio come la creazione, apparentemente metafisica, di un doppio nel quale quelle stesse paure che avevano bloccato la congiunzione con il Cristo del protagonista di *Sogno di Natale*, vengono sublimate e formalizzate, al fine di acquisire confini netti. È pertanto quanto risiede nella personalità del protagonista che si pone come la matrice di quel doppio, la causa prima della sua costruzione arginale contro il rischio di caduta della maschera. Si arriva, infatti, al paradosso, espresso fin nel titolo e di cui è consapevole anche il protagonista, di sdoppiare la figura assoluta di Dio in due divinità, una vecchia e una nuova, la quale vecchia, più della seconda, permette di mantenere solida la maschera finzionale, perché rifugge gli interrogativi in cui si costituiscono i «segni dei tempi». Il fatto che la figura sia sdoppiabile, e sdoppiabile in questo modo, ne denunzia la natura effettiva di una proiezione creata *ad hoc* dall'essere umano per sublimare tendenze proprie alla sua natura animale, prima tra tutte quella alla sopravvivenza. La novella sembra proseguire confermando questa ipotesi, perché una mattina, «entrando in chiesa» come al suo solito, il protagonista «era rimasto meravigliato dell'aspetto del sagrestano, bel vecchio enormemente barbuto e capelluto e orgoglioso di quel barbone lanoso e di quella chioma partita nel mezzo e ondulata su le spalle e nei cernecchi», che infatti, poco dopo, egli sogna, ma metamorfizzato, nella figura della divinità antica:

> Ora, il signor Aurelio, riflettendo intorno alla vita e alla morte, considerando amaramente ai meschini profitti dell'anima in questo tanto decantato secolo dei lumi, rivolto col pensiero al vecchio Dio dell'intatta fede dei padri, a poco a poco s'addormentò. E quel vecchio Dio, nel sogno, gli venne innanzi, curvo, cadente, reggendo a fatica su le spalle la testa enormemente barbuta e chiomata del sagrestano della chiesa; gli sedette accanto e cominciò a sfogarsi con lui, come fanno i vecchietti seduti sul murello innanzi ai gerontocomii: – Mali tempi, figlio mio! Vedi come son ridotto? Sto qui a guardia delle panche. Di tanto in tanto, qualche forestiere. Ma non entra per Me, sai! Viene a visitare gli affreschi antichi e i monumenti; si toglie il cappello, solo per convenienza: monterebbe anche su gli altari per veder meglio le immagini dipinte in qualche pala. Mali tempi, figlio mio. Hai sentito? hai letto i libri nuovi? Io, Padreterno, non ho fatto nulla: tutto s'è fatto da sé, naturalmente, a poco a poco. Non ho creato Io prima la luce, poi il

> cielo, poi la terra e tutto il resto come ti avevano insegnato né tuoi gracili anni. Ma che! ma che! Io non c'entro per nulla… Hanno scoperto le nebulose, la materia cosmica e che so io: e le stelle si son formate da sé […]. Ricordo bene quand'Io li tenevo in un sacro terrore, parlando loro con la voce dei venti, dei tuoni e dei tremuoti. Ora hanno inventato il parafulmine, capisci? e non mi temono più; ora si sono spiegati il fenomeno del vento, della pioggia e ogni altro fenomeno, e non si rivolgono più a me per ottenere in grazia qualche cosa. Bisogna, bisogna ch'io mi decida a lasciare la città e mi restringa a fare il Padreterno nelle campagne: lì vivono tuttora anime ingenue di contadini, per cui non si muove foglia d'albero se Io noi voglia; lì sono ancor Io che faccio il nuvolo e il sereno. Su, su, andiamo, figliuolo! Anche tu qui ci stai male, lo vedo. Andiamocene, andiamocene in campagna, fra la gente timorata, fra la buona gente che lavora…[164]

Quando il protagonista si sveglia, incitato dal sagrestano, rivede in lui l'immagine del vecchio dio che ha appena sognato, risolvendo, di fatto, la corrispondenza già anticipata nel corso della novella: l'immagine del creatore per il protagonista si concreta di fatto in una proiezione completa di forme che egli vede o sente continuamente dentro di sé e il dio personale si risolve quindi in un doppio nel quale egli tenta, in vero senza riuscirci pienamente, di riassumere l'interezza del cosmo, in qualche modo escludendone il fattore implicito di caos. Lungi dall'essere una paternalistica accusa contro i «tempi mali» ed essendo incentrata sulla figura del protagonista, la novella rappresenta, come la precedente, i fenomeni di creazione dall'io nell'io, narrativizzando nella figura di dio la necessità di trovare un'ultima causa ai processi di causa e di effetto nei quali si metamorfizza e attua il mondo. I tempi nuovi propongono dei fattori disturbanti in questa ricucitura dell'ordine, fattori che, non potendo essere ricondotti alla vecchia narrazione e al vecchio «sentimento della vita» da cui origina quella narrazione sono fautori di morte simbolica. La vicenda raccontata nel testo è quella di un uomo che, pur perfettamente consapevole del rischio, non vi si abbandona restando nel limbo che precede la morte: tuttavia, anche questa formalizzazione, operata dai protagonisti delle due novelle, pare a tutti gli effetti una funzione dell'«oltre», con la sola differenza che, nonostante si parli di dio, anch'egli è proposto come una grande maschera, un appiglio per mantenere viva la finzione dell'io. Non deve, in questo senso, forviare l'aspettativa di ritorno alla campagna proposta dall'immagine del vecchio dio al protagonista, perché anch'essa è leggibile come una funzione del doppio, un altro modo in cui il protagonista inconsapevolmente esteriorizza la sua dimensione interiore, o un fattore di essa: il ritorno alla campagna auspicato dal vecchio dio è infatti lo stesso che si auspica il protagonista (che in dio riflette

[164] Ivi, pp. 747-748.

il suo desiderio) perché «aveva anche lui, un tempo, una bella campagna sotto Perugia, ricca di cipresseti densi, e lunghesso il canale quell'eleganza di gracili salici violetti e tanto dolce azzurro d'ombra che dilaga; la magnifica villa, con dentro una preziosa raccolta d'oggetti d'arte; ah, quella poi! invidiato decoro di casa Vetti! Gli restavano le chiese, ora, per villeggiare». Questa natura, pertanto, non è la natura disperdente che si ritrova nelle altre novelle e che contribuisce a creare la funzione di morte nell'animo di chi la guarda, al contrario appare come un'altra immagine della chiesa, un'altra proiezione del sé, ovvero come la formalizzazione immaginata e falsa di un bisogno evidente che è sempre in fondo forse solo quello di mantenere l'io su binari esistenziali e ideali in cui non possa sfuggire al controllo. La differenza di questo doppio da tutti gli altri doppi finora analizzati risiede nel fatto che esso, essendo onnicomprensivo, essendo una formalizzazione totalizzante, blocca o meglio ha la capacità di bloccare, o depotenziare almeno, l'impatto di qualsiasi evento disturbante, o invasione del flusso che possa provocare la morte simbolica del protagonista. È una caratteristica, quest'ultima, che di fatto Pirandello nelle novelle giovanili sembra riconoscere soltanto alla finzione di dio e che è spiegabile forse con l'inversione relativamente facile tra il termine dio appunto e quello di mistero: dio a differenza degli altri doppi sembra una nominazione dell'«oltre», ovvero di quanto non può per sua stessa natura essere nominato, e consiste pertanto in un generalizzazione così potente che può occludere i fenomeni di morte, far fallire i percorsi di iniziazione, perché permette di intellettualizzare, o fingersi di farlo, quanto proprio, perché non intellettualizzabile, è quello che è. Le due novelle permettono forse di capire concretamente quale differenza corra tra gli approdi all'«oltre» propri ai testi analizzati prima di questi e la dimensione religiosa di questi due altri personaggi: dio a differenza dell'«oltre» è una formalizzazione dell'esistenza che nell'*Umorismo* Pirandello riconduce al corpo e alla mente e che, come tale, pertiene soltanto al campo semantico della mortalità. Nello stesso modo i teosofi intendono il dio delle chiese essoteriche, o istituzionali, tra cui certamente anche quella cattolica. Helena P. Blavatsky, nella *fictio* dialogica di *Key to Theosophy*, rispondendo alla domanda dell'intervistatore «Do you believe in God?», afferma:

> That depends what you mean by the term. Enq. I mean the God of the Christians, the Father of Jesus, and the Creator: the Biblical God of Moses, in short. Theo. In such a God we do not believe. We reject the idea of a personal, or an extra-cosmic and anthropomorphic God, who is but the gigantic shadow of man, and not of man at his best, either. The God of theology, we say and prove it is a bundle of contradictions and a logical impossibility. Therefore, we will have nothing to do with him. Enq. State your reasons, if you please. Theo. They are many, and cannot all receive attention. But here are a few. This God is called by his devotees infinite and absolute, is he not ? Enq. I believe he is. Theo. Then, if infinite

> – i.e., limitless – and especially if absolute, how can he have a form, and be a creator of anything? Form implies limitation, and a beginning as well as an end; and, in order to create, a Being must think and plan. How can the ABSOLUTE be supposed to think – i.e., to have any relation whatever to that which is limited, finite, and conditioned? This is a philosophical, and a logical absurdity. Even the Hebrew Kabala rejects such an idea, and therefore, makes of the one and the Absolute Deific Principle an infinite Unity called Ain-Soph. In order to create, the Creator has to become active; and as this is impossible for ABSOLUTENESS, the infinite principle had to be shown becoming the cause of evolution (not creation) in an indirect way – i.e., through the emanation from itself (another absurdity, due this time to the translators of the Kabala) f of the Sephiroth.[165]

Alla domanda «Then you are Atheists?», Helena Blavatsky risponde: «not that we know of, and not unless the epithet of "Atheist" is to be applied to those who disbelieve in an anthropomorphic God. We believe in a Universal Divine Principle, the root of ALL, from which all proceeds, and within which all shall be absorbed at the end of the great cycle of Being».[166] La risposta blavatskyana riprende la stessa direzione concettuale dell'opposizione dio-«oltre» che sembra attiva nella dizione di Pirandello e che viene pienamente espressa confrontando queste ultime due novelle con le precedenti. L'idea di un dio personale, extra-cosmico e antropomorfo, rigettata dai teosofi corrisponde in qualche modo con quella del dio cattolico descritto da Pirandello, nella cui nominazione, per quest'ultimo come per la teosofia, non possono sussistere i termini di assolutezza e infinitezza che si pretende di attribuirgli: il dio infinito dei teosofi, avendo una caratura sacra, corrisponde piuttosto con l'«oltre», aformale per entrambi, di Pirandello. La semantica del discorso sembra la stessa, perché così come l'«oltre» di Pirandello non può subire alcuna limitazione dovuta alla forma, allo stesso modo la vita unica dei teosofi non accetta la «form» perché «form implies limitation» e «beginning as well as an and», quindi necessita del tempo. Per queste ragioni il dettato pirandelliano sembra, anche in questo senso, adattarsi alla formulazione teosofica e riprenderla fino al punto profondissimo di contatto per cui il dio cattolico è, per entrambi appunto, «the gigantic shadow of man»: come si è visto il termine ombra ha per i teosofi una connotazione specifica, inerendo a tutto quanto deriva da un passaggio della «luce» attraverso la parzialità e la falsità della materia, la quale rende falsa anche la luce che la attraversa. Ombra, per i teosofi, è la natura inferiore dell'uomo e Dio, pertanto, altro non è per questi ultimi che la proiezione gigantesca del corpo e della natura mortale dell'uomo in una dimensione che si finge assoluta: anche

[165] HELENA P. BLAVATSKY, *The key to theosophy*, cit., pp. 61-62.
[166] Ivi, p. 63.

per i teosofi, come per Pirandello, quindi, il Dio personale è un doppio generato dall'effetto umbratile della forma, un doppio non dell'uomo nella sua interezza, ma della sua natura mortale e più o meno fisica.

Se questa necessità vale per il doppio divino, il quale non deve essere nominato, non vale, invece, per il doppio diabolico, il quale, al contrario necessita di una stringente nominazione. Il dio, in quanto flusso, sorpassa l'uomo e la sua dimensione finita, ma questo l'uomo non lo vede fino a quando non riconosce proprio la sua dimensione finita, corporale, e l'origine, detto altrimenti, dell'ombra riflessa nel cielo, l'origine del dio personale e del Giove dell'*Umorismo*. Solo quando si riconosce la natura dell'ombra è possibile vedere oltre di essa: se ne sono analizzati numerosi esempi finora. Ma riconoscere quest'ombra significa riconoscere sé stessi, vedersi in quelli che Eliade chiama i guardiani della soglia, gli stessi ripresi anche dalla teosofia sulla scorta della dizione alchemica. Questi guardiani della soglia altro non sono che proiezioni inferiori della parte minore del sé, paure, pensieri, aspettative, immagini insomma di tutto quanto rientra nell'ambito del formale e del personale: per i teosofi come per i percorsi eliadiani questi guardiani bloccano il percorso di iniziazione e lo fanno fallire fino a quando non vengono riconosciuti nella loro vera natura e così depotenziati.

Una novella pirandelliana su tutte sembra mettere in scena anche questa vicenda, completando il quadro sul percorso iniziatico di accesso a una dimensione altra: la novella in questione è *Amicissimi*.[167]

Essa racconta l'incontro tra Gigi Mear, «Conte di nascita, ma purtroppo senza più né contea né contanti» e uno sconosciuto che però mostra di conoscerlo benissimo e di considerarsene amicissimo, appunto; tutta la storia è incentrata sul fatto che Gigi Mear non riesce a ricordare il nome dell'amico fraterno, a localizzarlo nella sua memoria, quindi a riconoscerlo, fino all'ultima scena in cui dichiarando a quest'ultimo la sua smemoratezza ne provoca la reazione umoristica e semantizzante, nello specifico della frase di chiusura in cui si legge: «e se n'andò ridendo e voltandosi per la scala a salutarlo con la mano, ancora una volta». È questo «ancora una volta» che permette forse di leggere il testo in senso iniziatico, perché induce a credere che la vicenda di Gigi Mear continui a ripetersi, e si sia già ripetuta, sempre nello stesso modo, un po' come *mutatis mutandis* accadeva per la novella *Strigi* o per *La disdetta di Pitagora*. Come nel caso di queste due novelle, anche in *Amicissimi* sono centrali il concetto di tempo e quello relatovi di caso, o, piuttosto, «ancora una volta», forse proprio di karma. Il testo si apre, infatti, su una affermazione che ricorda quelle del Griffi, ovvero la sua concezione del destino come una operazione creativa dell'uomo, anche se inconsapevole, nutrita da tendenze inconsce e, purtuttavia, continuamente agenti: «Gigi Mear aveva nella beata incoscienza dell'infanzia manifestato al padre il

[167] Pubblicata per la prima volta in «La Riviera ligure», nel numero di ottobre del 1902.

nobile desiderio d'entrare in quell'ufficio dello Stato credendo allora ingenuamente che fosse una Corte, in cui ogni conte avesse il diritto d'entrare».[168] L'ufficio di Stato a cui la citazione si riferisce è, appunto, la Corte dei conti, dove Gigi Mear lavora, esplicitamente perché una sua infantile affermazione, frutto di un fraintendimento onomastico, aveva, umoristicamente, dato l'avvio a una serie di cause e di conseguenze di fatto imprevedibili. Questa prima specifica testuale permette, fin da subito, di ricondurre il discorso narrativo su un piano concettuale noto alla luce del quale deve forse essere letta anche la precisazione spaziale che il narratore fornisce sul luogo in cui avviene l'incontro: «aspettava sul Lungo Tevere de' Mellini il tram per Porta Pia, che doveva lasciarlo, come tutti i giorni, in Via Pastrengo, innanzi alla Corte dei Conti, ove era impiegato». L'immagine contiene il riferimento all'acqua che, s'è visto, simbolicamente, essere relata all'incontro conscio ed effettivo del protagonista con il flusso dell'essere; ma contiene anche l'immagine del «tram», che ricorda – per esserne la quasi esatta corrispondenza – il simbolo del treno e quindi del passaggio iniziatico, nonché, in ultimo, il riferimento alla porta, all'arco, che rafforza e pare confermare la semantica simbolica del tram. Se a questo si aggiunge che il protagonista è uno di quei personaggi pirandelliani nauseati dall'esistenza, privi di speranze e ridotti quasi a nulla, socialmente e personalmente (il testo specifica subito che il Mear aveva perduto la ricchezza dovuta al titolo di conte e, più avanti, che ora non voleva «trovar più nulla da desiderare fuori della propria casa»), ci si avvede che la novella, sia nella fisionomia del protagonista che simbolicamente nello spazio su cui si apre, è atta a descrivere il percorso di iniziazione di uno di quei già citati «fantasmi» «ben vestiti» che si presentano all'«udienza» per raccontare al narratore la loro storia di sciagure. Non a caso allora forse la figura che si palesa come doppio del protagonista grida il nome di quest'ultimo, «Gigin! Gigin!», mentre Mear sta per montare sul tram, «dal nuovo Ponte Cavour […] a gran voce»: anche il richiamo che dà il via alla vicenda descritta si verifica su un ponte, cosa che sembra confermare ulteriormente la semantica simbolica del testo. L'intervento diretto dell'autore nell'incipit pare esplicitare, sempre in maniera simbolica, questo palinsesto di riferimento; a proposito della scena di Mear che attende il tram egli interviene: «È noto a tutti ormai che i tram non passano mai, quando sono aspettati. Piuttosto si fermano a mezza via per interruzione di corrente, o preferiscono d'investire un carro o di schiacciare magari un pover'uomo». Data la simbologia del tram e del treno l'affermazione autoriale è forse da leggersi proprio come la dichiarazione del fatto che il momento finale della morte simbolica arriva impreveduto, nonostante da lungo tempo, invero da sempre, preparato: si chiude a cerchio la connotazione significante del testo, il quale, avendo esplicitato che Mear si trovava ad aspettare il tram per via di una serie di fatti seguiti a una sua ingenua richiesta infantile, si presenta come l'atto finale di una linea desti-

[168] Luigi Pirandello, *Amicissimi*, in Id., *Novelle per un anno*, I, cit., p. 186.

nale che dura in realtà da tutta l'esistenza del protagonista. Ecco che tutta la novella, sulla base di questi riferimenti, pare poter essere considerata proprio come l'ultimo capitolo di una vicenda esistenziale orientata, fin dalle sue prime battute, all'evento che essa descrive, evento funebre «ancora una volta». Tutto quanto descritto finora avviene soltanto all'inizio del testo e illumina il retroscena della vicenda, orientando la lettura del bizzarro incontro tra i due personaggi in termini di narrazione iniziatica, come si è detto, ma formalizzata in modo da contenere già implicitamente la questione del nome su cui si concentrerà tutta la novella: quanto, infatti, dà il via alle vicende vissute dal protagonista è proprio un fraintendimento onomastico del padre di lui, cosa che si ripete, fatte le necessarie variazioni, anche nell'incontro col doppio. Da questo punto di vista, allora, non solo la novella, ma tutta l'esistenza che in essa si conclude sembra possedere una struttura circolare. Sentendosi chiamare, il protagonista «vide un signore che gli correva incontro gestendo come un telegrafo ad asta», cosa che gli fa perdere il tram avendone in compenso di «trovarsi tra le braccia d'uno sconosciuto, suo intimo amico, a giudicare dalla violenza con cui si sentiva baciato». Lo sconosciuto, pur sorpreso dall'aspetto «venerando» del Mear, dichiara di averlo «riconosciuto subito», e pare quasi sorpreso e un po' deluso dal fatto che quello che egli dichiara un vecchio amico non attendesse il suo arrivo: «tu non m'aspettavi, è vero? Eh, ti vedo all'aria; non m'aspettavi». Coerentemente afferma di percepire il fatto che il Mear stesse per salire sul tram come un «tradimento»: «mi pareva che stessi ad aspettarmi. Quando t'ho visto alzar le braccia per montare su quel demonio, m'è parso un tradimento, m'è parso». Lo sconosciuto, apparentemente inconsapevole del fatto che Gigi Mear non abbia la più pallida idea di chi egli sia, fa la vista al contrario di credere che la sua visita fosse quasi già programmata, cosa che semantizza, nell'ottica simbolica del testo, il tradimento che egli cita *en passant*, quasi che il disattendere l'appuntamento con lui da parte del protagonista si debba leggere come una mancanza verso un impegno preso e che ha tutta la caratura di un fatto metafisico. Il doppio si presenta fin da subito come un intimissimo del protagonista, tant'è che ne conosce e afferma di averne condiviso la vita:

> ti porto i saluti di tuo fratello, il quale… ti faccio ridere! voleva darmi un biglietto di presentazione per te. – Come! Per Gigione? Ma sa che io l'ho conosciuto prima di lei, per modo di dire: amici d'infanzia, perdio, ci siamo rotti tante volte reciprocamente la testa… Compagni poi d'Università… La gran Padova, Gigione, ti ricordi? il campanone, che tu non sentivi mai, mai, dormendo come un… diciamo un ghiro, eh? ti toccherebbe porco, però. Basta. Una volta sola lo sentisti, e ti parve che chiamassero al fuoco! Bei tempi! Tuo fratello sta benone, sai, grazie a Dio. Abbiamo combinato insieme un certo affaruccio, e sono qua per questo.[169]

[169] Ivi, p. 187.

Per questa ragione, durante il corso del testo, si intensifica nel protagonista lo sconforto, cui segue l'esasperazione, di non riuscire a rintracciare nella sua memoria alcuna traccia dello sconosciuto amico; comprende che per poterlo ritrovare ha bisogno di ricordarne il nome, e in varii modi tenta di frodarlo, costringendolo con sotterfugi a pronunziarlo, senza, tuttavia, mai effettivamente riuscirci, ma essendo, al contrario, continuamente gabbato dall'altro personaggio:

> lo osservava ponendo a tortura la memoria per sapere come diamine si chiamasse, come e quando lo avesse conosciuto, a Padova, da ragazzo o da studente d'Università; e passava e ripassava in rassegna tutti i suoi intimi amici d'allora, invano: nessuno rispondeva alla fisonomia di questo. Non ardiva intanto di domandargli uno schiarimento. L'intimità che esso gli dimostrava era tanta e tale, che temeva d'offenderlo. Si propose di riuscirvi con l'astuzia.[170]

Anche durante la permanenza dei due per il pranzo a casa del Mear la situazione resta pressocché la stessa, anzi si aggrava perché, con il passare del tempo, il secondo personaggio dimostra sempre maggiore intimità con la vita, le conoscenze, le attitudini comportamentali finanche dell'amico. Queste dimostrazioni, se non aiutano il Mear a comprendere chi sia quello sconosciuto che si è portato in casa, aiutano però il lettore a fraternizzare invece con la natura di esso. Egli conserva nella memoria e dichiara una fisionomia caratteriale dell'amico che pare totalmente diversa da quella con cui il Mear viene presentato nella novella, nel tempo presente del racconto: al «porco» della citazione precedente, si aggiunge l'affermazione «tu hai la specialità di non sentir sonare mai niente: né le campane né gli anni, me ne scordavo» e ancora «mi hanno raccontato le belle prodezze che vi fai, con gli altri commensali, in quella vecchia… debbo dire bettola, macelleria, trattoria». Il ritratto che emerge del Mear è opposto rispetto a quello di chi ha «fatto il proponimento di diventar chiocciola» con cui lo descrive l'autore, ma prossimo al modo in cui, invece, viene presentato proprio il doppio sconosciuto dalle parvenze diaboliche. Di fronte, infatti, alla protesta del Mear che dichiara di avere cambiato stile di vita, rispetto a quello che ora l'amico gli rimette davanti agli occhi e che egli riconosce come quello del proprio io del passato, perché «bisogna prenderla ormai con le buone questa vitaccia, carezzarla, carezzarla coi diminutivi, o te la fa. Non voglio mica ridurmi alla fossa a quattro piedi, io», lo sconosciuto risponde «tu credi l'uomo bipede?»

> So io che sforzi faccio in certi momenti a tenermi ritto su due zampe soltanto. Credi, amico mio: a lasciar fare alla natura, noi saremmo, per inclinazione, tutti

[170] Ivi, pp. 189-190.

> quadrupedi. La meglio cosa! Più comodi, ben posati, sempre in equilibrio… Questa maledetta civiltà ci rovina! Quadrupede, io sarei una bella bestia selvaggia; quadrupede, ti sparerei un pajo di calci in petto per le bestialità che hai detto.[171]

E ancora, davanti alla serva che, aperta la porta di casa li accoglie, e a cui il Mear cerca di presentare l'amico, strappandogli indirettamente la confessione del nome, quest'ultimo: «Antropofago Capribarbicornìpede! – esclamò» di chiamarsi «con un versaccio, che lasciò la vecchietta perplessa, se sorriderne o farsi la croce». Le affermazioni del doppio lo riconducono alla sua natura diabolica, appunto, dichiarata espressamente, ma lo associano anche alla figura del protagonista prima che egli scegliesse una condotta e uno stile di vita diversi rispetto a quelli che avevano caratterizzato la sua esistenza fino a pochi anni prima. Così come accadeva per il folle Bindi de *La disdetta di Pitagora*, il doppio diabolico del Mear sembra presentarsi, forse, proprio come lo stesso Mear che ha però scelto un «se» griffiano diverso da quello del protagonista, una linea destinale opposta, a causa, ancora una volta, di un «caso» che lo ha condotto al matrimonio: il doppio, infatti, si innamora, a Padova della «moglie bellissima» di un tale «Valverde, direttore della Banca d'Italia», la quale moglie lo inganna, facendo in modo che il marito lo trovi nella stanza di quel «magnifico mostro» di sua sorella, condannandolo così ad accettare di sposarla; l'evento porta alla rovina il doppio, il quale si dice frodato di comune accordo dal direttore e dalla moglie di questo, di modo che egli si ritrova, senza volerlo, ad appagare il desiderio di matrimonio della sorella e a non essere più nelle condizioni di chiedere al direttore stesso di avallargli le cambiali su cui gli aveva chiesto di chiudere un occhio. Come accade per il doppio del Bindi allora, il protagonista di questa novella non è altro che il doppio stesso che però non ha concluso un matrimonio rovinoso: a differenza del primo testo, però, in questo caso è il doppio ad avere la consapevolezza di queste dinamiche, doppio che infatti è lui stavolta a presentarsi come il matto, e a volere in qualche maniera indurre nella coscienza del protagonista la consapevolezza della natura finzionale della realtà a cui il Mear si sta, invece, abbandonando con «prudenza». Il doppio del Mear, se il Mear lo riconoscesse, spiegandosi così la conoscenza che esso ha della sua vita (perché, di fatto, fino a un certo punto, è stata la stessa) rivelerebbe al protagonista la natura «vera» di una realtà in cui i piani dell'esistenza si incrociano e illogicamente coesistono. Ma perché questo accada è necessario che il Mear riconosca il doppio come sé stesso, quindi pronunzi di fatto il suo nome. La pronunzia del nome permetterebbe al Mear di riconoscere la natura formale delle vicende che gli vengono raccontate dal doppio e la natura formale della vita che egli stesso ha condotto e sta conducendo, così disvelando, per converso, la realtà non diabolica, invece, che è appunto quella dell'«oltre» dove si abbattono

[171] Ivi, p. 189.

e non esistono le categorie gnoseologiche ordinarie e dove i tempi possono esistere insieme. Purtroppo, però, davanti all'ennesima provocazione fallita per strappare il nome al doppio, «non potendone più e prendendo il coraggio a due mani» afferma: «tu m'hai fatto passare una mattinata deliziosa: io ti ho accolto come un fratello: ora mi devi fare un favore […] voglio che tu mi dica come ti chiami […] Scusami, chiamami l'uomo più smemorato della terra; ma io proprio potrei giurare di non averti mai conosciuto». Il doppio, di fronte a questa confessione «sentendosi cascar dalle nuvole e appuntandosi l'indice d'una mano sul petto, quasi non credesse a se stesso», ma al contempo provando piacere per l'«incubo» provocato all'amico, conclude il discorso dichiarando «sii ragionevole: vuoi che mi privi di questo inatteso godimento, di farti restare cioè con un palmo di naso, senza sapere a chi tu abbia dato da mangiare? No, via: tu pretendi troppo, e si vede proprio che non mi conosci più. Se vuoi che non ti serbi rancore dell'indegna dimenticanza, lasciami andar via così».[172] La novella come si diceva si chiude con la scena del doppio che scompare ridendo sulle scale, salutando in protagonista, «ancora una volta»: la semantica dell'abbandono da parte del doppio che indica il mancato riconoscimento del sé da parte, invece, del protagonista, sancirebbe il fatto che quest'ultimo rimane, spiritualmente, nell'ambito ontologico delle forme e a queste resta legato e costretto. Il tempo, invero, continua a essere, essenzialmente circolare, come compete alla sua natura di «fatto» piegato da una volontà atemporale, ma il protagonista continuerà a percepirlo come cosa invece lineare e il fatto, l'incontro, continuerà, pertanto, a ripetersi. Lo si è visto attraverso altri testi e attraverso la teoresi che loro soggiace: il fatto, essendo sempre simbolico, non si ripeterà nello stesso modo, con le stesse modalità, ma il principio che lo guida, ovvero la necessità della morte simbolica, e il principio che comporta la sua ripetibilità resteranno invece sempre invariati. Questo continuerà verosimilmente ad accadere, anche in questo caso, fino a quando il protagonista non riconoscerà la sua natura di doppio, ovvero la sua personalità mortale, e la forza, invece, che muove questa personalità come il vero autore della storia. La memoria, chiamata ripetutamente in causa nel corso della novella, rappresenta quindi forse non tanto e non solo la memoria personale, propriamente detta, ma la memoria individuale, quella karmica, in cui l'io individuale conserva la traccia delle sue esperienze e la consapevolezza dell'identità con sé stesso mantenuta nel corso di ognuna di esse, di ogni esperienza compiuta della personalità fisica. Questa novella chiude il cerchio del discorso sul karma e sull'iniziazione, permettendo di includere nell'analisi anche le due novelle sul dio cattolico, perché l'apparenza diabolica del doppio di *Amicissimi* in realtà dovrebbe sempre, attraverso la sua forma, arrivare a rendere testimonianza evidente alla coscienza, sia pure per contrasto, dell'esistenza di un io che coincide con dio: le forme del doppio diabolico o del doppio divino

[172] Ivi, pp. 194-195.

sembrano in realtà animate quindi dallo stesso principio, il principio appunto del karma teosofico, che, funzionalizzando la forma, è capace di svelare ciò che è «oltre» di essa. L'idea della ripetizione del fatto, espressa all'interno di quest'ultimo testo, potrebbe rientrare sempre nella stessa semantica del karma, in base alla quale il fatto si ripete analogicamente identico di fronte alla coscienza dell'io individuale fino a quando quest'ultimo non riconosce la parte di verità aformale che risiede nell'analogia tra i fatti e al di là della forma concretamente diversa, manifestatamente diversa, che essi sembrano avere.

È questo il principio che per i teosofi è alla base della già menzionata reincarnazione, come del ripetersi di eventi sempre uguali nella vita, e anche se non ci si può spingere fino ad affermare che questo personaggio e il suo doppio rappresentano, narrativamente, due incarnazioni diverse dello stesso io, ci si può invece spingere forse fino a ipotizzare, con cautela, che uno dei principii, tra gli altri, alla base delle rappresentazioni analizzate, è di fatto lo stesso che sostanzia l'idea teosofica, appunto, di incarnazione e reincarnazione.

3.4. *Il fantastico e il mitico: per una apertura teorica sulle novelle metafisiche pirandelliane*

L'immagine del doppio, ampiamente riusata e testualizzata da Pirandello nella strutturazione della trama nelle novelle metafisiche, sembra permettere di orientare la lettura di questa sua letteratura metafisica verso l'ipotesi del fantastico. Non è questa una ingiunzione nuova nella dicitura critica su certa novellistica pirandelliana,[173] tant'è che alcune novelle qui incluse nel *corpus* d'analisi sono state studiate come fenomeni narrativi propri al genere fantastico. Testi come *Chi fu?* o *Personaggi* o ancora *Il dottor Cimitero* presentano caratteristiche proprie al fantastico ottocentesco, contemplando la presenza di fantasmi, di atti magici, di proiezioni fisiche della mente,[174] non lontane, almeno a prima vista, da quelle che si incontrano nella più pacifica letteratura fanta-

[173] Cfr. Franco Zangrilli, *Pirandello e il fantastico siciliano*, in «Pirandelliana», 5, 2011, pp. 29-40; Cezary Bronowski, S*ognare con gli occhi aperti. Il fantastico del reale di Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», 7, 2013, pp. 131-136; Marcello Sabbatino, *Il mondo fantastico di Pirandello. Introduzione*, in «Pirandelliana», 13, 2019, pp. 13-19; Rosa Giulio, *Pirandello. La costruzione del personaggio, la scienza, il fantastico*, EdiSud, Bari, 2021. Cfr. anche Vittorio Roda, *I fantasmi della ragione: fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 1996 e Gabriele Pedullà, *Pirandello o la tentazione del fantastico*, in Luigi Pirandello, *Racconti fantastici*, cit., pp. 5-32.

[174] Su queste occorrenze nella novellistica pirandelliana, cfr. Emma Grimaldi, *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di lettura tra le* Novelle per un anno *di Luigi Pirandello*, Rubbettino, Roma, 2007, pp. 169-313.

stica dell'Ottocento letterario italiano ed europeo:[175] vieppiù operazioni narrative, qui escluse, quali *Dal naso al cielo*, *Dono della Vergine Maria*, *Il figlio cambiato* o *Notizie dal mondo*, denunziano una apertura pirandelliana alla scrittura fantastica propriamente detta. Tuttavia, i testi finora analizzati, proprio per via della loro caratura mitica o miticizzante, si pongono, rispetto a una prospettiva critica squisitamente orientata al fantastico, perlomeno in maniera problematica: a questa problematicità insita nei testi si aggiunge l'altra prettamente critica che vede nelle varie proposizioni offerte sul fantastico un genere di difficilissima definizione.[176] Gli ultimi testi menzionati offrono appigli sostanziosi per essere considerati prove latamente influenzate da una prassi narrativa di genere ibrido fantastico-mitico, perché, prendendo a modello definizioni pseudo-esoteriche – che con Antoine Faivre sarebbe il caso di definire occulte[177] –

[175] Il tema del «doppio» o quello della «visione» ad esempio sono ricorrenze topiche della letteratura fantastica, cfr. Vittorio Roda, *Studi sul fantastico*, Clueb, Bologna, 2009, pp. 129-148 e pp. 57-79; l'idea della persecuzione da parte di personaggi «strani» a danno del protagonista è propria della letteratura fantastica, in specie francese e tedesca, nell'Ottocento, cfr., Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Laterza, Bari, 2000, pp. 27-76; la stessa portata umoristica, strutturalmente radicata nello svolgersi della vicenda, è una cifra cara al fantastico italiano ottocentesco, cfr. Stefano Lazzarin, *Umorismo e soprannaturale nell'Ottocento italiano*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 57/58, 1/2, 2021, pp. 185-207.

[176] Forse su tutte è calzante in questa analisi la problematizzazione offerta da Sandro Scarsella, *Il fantastico e la critica letteraria* in *I piaceri dell'immaginazione. Studi sul fantastico*, a cura di Biancamaria Pisapia, Bulzoni, Roma, 1984, p. 227: «Che cos'è il *fantastico*? Un aggettivo della critica, come *tragico*, come *comico*, per esempio, al quale però non corrisponde un sostantivo, come *tragedia* e *commedia*, cioè la forma storica in cui non è necessario e possibile che questa tendenza, prima che letteraria, antropologica, si debba esaurire, ma che vi trovi soltanto un sicuro campo di pertinenza. Così, mentre da una parte si continua a reputare pericolosamente il *fantastico* coestensivo all'*immaginario* o alla sua *letterarietà*, dall'altra si aprono due alternative: 1) privilegiare un'unità qualsiasi di quel fitto intrecciarsi di astrazioni sincroniche, generi storici, poetiche, etichette paraletterarie, ecc., che va a configurare il concetto di *letteratura fantastica* – il *racconto fantastico* ottocentesco, per esempio, o il *romance*, – oppure 2) ammetterlo come denominatore, sistema di riferimento, comune ad una successione di manifestazioni epocali. La motivazione metodologica tra le parti e il tutto sembra allora avanzare da uno *stato d'animo* corrispondente ad un *certo* uso dell'*immaginario* che sappia in qualche modo presumere alcune regole di organizzazione testuale dando adito all'ipotesi di un tipo. In questo senso si chiarisce da sé la struttura gerarchica e concentrica dello strumento di documentazione offerto a ricercatori, studenti, appassionati del campo, al dibattito sulla definizione del *fantastico*, per ramificarsi nei domini della *fiaba*, delle *utopie* e della *fantascienza*, fino a toccare tematiche e periodizzazioni non marginali ai fini della teoria, non senza aver prima segnalato gli indirizzi teorici essenziali e propedeutici al discorso sul *fantastico*».

[177] La distinzione canonica di Faivre tra occultismo ed esoterismo si fonda sul fatto che se il primo consiste in un insieme di pratiche rituali, magiche, comporta quindi un fare non necessariamente basato su un sistema filosofico retrostante, l'esoterismo è invece quel sistema, mitico, cosmogonico, filosofico appunto: le distinzioni certo non sono nette e delle pratiche occulte spesso attualizzano un sistema esoterico, così come non è detto che un esoterismo non abbia un occultismo che da lui dipende. Cfr. in particolare Antoine Faivre, *L'ésotérisme*, Presses Universitaires de

quali lo spiritismo o il mesmerismo,[178] attualizzano narrativamente suggestioni che paiono presentarsi sempre come il frutto teorico o la conseguenza letteraria di una impalcatura teorica più ampia, cosa che accade, anche se con modalità diverse, nelle novelle metafisiche.

Ne *La casa del Granella*,[179] per esempio, l'evento centrale che dà il via alla narrazione e struttura la trama è il verificarsi di manifestazioni spiritiche, chiaramente ascritte nella novella anche alle teorizzazioni dello spiritismo di Allan Kardec; tuttavia già l'avvio del testo sembra rimandare a una apertura mitica e simbolica, *alias* metafisica, che forse sorpassa, spiega e sostanzia il riferimento al fenomeno spiritico propriamente detto:

> I topi non sospettano l'insidia della trappola. Non vi cascherebbero, se la sospettassero. Ma non se ne capacitano neppure quando vi son cascati. S'arrampicano squittendo su per le gretole, cacciano il musetto aguzzo tra una gretola e l'altra, girano, rigirano senza requie, cercando l'uscita. L'uomo che ricorre alla legge sa, invece, di cacciarsi in una trappola. Il topo vi si dibatte. L'uomo, che sa, sta fermo. Fermo, col corpo, s'intende. Dentro, cioè con l'anima, fa come il topo, e peggio. E così facevano, quella mattina d'agosto, nella sala d'aspetto dell'avvocato Zummo i numerosi clienti, tutti in sudore, mangiati dalla noja e dalle mosche. Nel caldo soffocante, la loro muta impazienza, assillata dai pensieri segreti, si esasperava di punto in punto. Fermi però, là, si lanciavano tra loro occhiatacce feroci.[180]

La scena descrive la sala d'aspetto nello studio dell'avvocato Zummo, dove una folla di miseri aspetta il colloquio risolutore di personali beghe con la legge, quindi enuncia una vicenda che apparentemente non ha nulla che esuli da propositi mimetici del reale; tuttavia, l'intervento giudicante dell'autore avvia l'azione metaforica sulla scorta della quale quanto presentato mimeticamente pare traslarsi su un piano di significazione universalizzante capace di sostanziare simbolicamente l'immagine e darle una caratura metafisica ed esistenziale insieme. Il paragone degli uomini con i topi, infatti, propone che la trappola in cui questi ultimi cadono senza averne coscienza possa essere resa immagine simbolica rappresentante quell'altra gabbia, quella della legge e del vivere civile, in cui gli uomini, invece, si imprigionano

France, Paris, 1992 ; Id., *Accès de l'ésotérisme occidental*, III, Gallimard, Paris, 1996 e, in ultimo, *Ésotérisme, Gnoses et Imaginaire symbolique*, a cura di Richard Caron, Joscelyn Godwin, Wouter J. Hanegraaff, Jean-Louis Viellard-Baron, Peeters, Leuven, 2001.

[178] Sul mesmerismo di una novella fantastica, *Dono della Vergine Maria*, cfr. Domenico Tenerelli, *Il sonno della ragione genera mostri: fede e magnetismo in* Dono della Vergine Maria*,* in «Ariel», 4, 2022, pp. 59-79.

[179] Pubblicata per la prima volta su «Il Marzocco», il 27 agosto 1905.

[180] Luigi Pirandello, *La casa del Granella*, in Id., *Novelle per un anno*, I, cit., p. 308.

consapevolmente. Consci delle semantiche nelle quali Pirandello inquadra sempre i fatti sociali, la legge qui si lascia intendere come una rappresentazione specifica di un più generale riferimento al mondo entico del formale. Non a caso, a puntualizzare immediatamente i propositi autoriali, interviene la specifica sulla distinzione ontologica tra corpo e anima, la quale, s'è visto, è altamente significativa già nei saggi: se il corpo, in quanto esso per primo prodotto della forma, «sta fermo», ovvero si «fissa» in ciò che compete ed è proprio alla sua ontologia, l'anima, per converso, «fa poi come il topo, e peggio», una volta presa la piena consapevolezza della natura ottundente del formale nella quale ha in qualche maniera scelto di incarcerarsi. La significazione ulteriore appena espressa con le parole dell'incipit della novella e con la semantica della scelta chiamata in causa, pare richiamare la cosmogonia che Pirandello usa ampiamente nei saggi, facendo riferimento al fatto che è l'«anima», appunto (la vita e la coscienza dell'uomo) a decidere di manifestarsi in un corpo del quale, poi, tuttavia, non riesce a rimanere paga: così come i testi finora analizzati sembravano fondarsi tutti sul fatto teosofico che una parte della coscienza umana, quella divina e immortale, vuole incarnarsi in una forma per sostanziarla (prendendo coscienza del «fatto») di una significazione metafisica insita alla materia, e così come l'ultima parte dell'*Umorismo* si chiuderà sull'idea teosofica in base alla quale la coscienza dell'essere umano sorpassa la coscienza del corpo a essa sottoposto, allo stesso modo, sulla base dello stesso dettato teosofico, sembra aprirsi questo testo. La simbologia della gabbia, infatti, non è limitata al riferimento corporale, ma si estende per includere tutto quanto, essendo finzione sociale, pertiene alla semantica della forma e con questa a quella del karma e della «forma-pensiero», espressa, nei testi teosofici, s'è detto, proprio attraverso l'immagine della gabbia o della rete. Come si è avuto più volte modo di dire e secondo il lessico teosofico del Griffi questa gabbia è quella all'interno della quale l'anima incarnata si chiude per raggiungere la morte simbolica, previa visione dell'«oltre».

L'«oltre», in questo caso, incontrerebbe il protagonista della novella, l'avvocato Zummo, nella forma di tre personaggi, marito moglie e figlia, che si presentano presso lo studio al fine di dichiarare un'ingiustizia patita a causa di un'ingiunzione del proprietario della casa di cui sono affittuari: convinti che la casa affittata sia infestata dagli spiriti, i Piccirilli hanno chiesto la cessazione del contratto di locazione, che il proprietario ha loro negato, accusando pubblicamente la famiglia di diffamazione. Sotto la forma di eventi spiritici, quindi di un evento chiaramente ascrivibile alla struttura e ai modi del genere fantastico, l'«oltre» si rivela all'avvocato Zummo, ma seguendo pedissequamente lo schema finora tracciato, ovvero inducendo la morte simbolica su un personaggio «ben vestito», già disposto ad essa, che si presenta come un autore e che vuole fondare miticamente, anche nel contesto sociale della storia narrata, una nuova verità, il «verbo nuovo» di cui Pirandello parlava nei saggi. Il fatto che l'avvocato Zummo sia uno di quei personaggi ben vestiti, appunto, che si presentano all'«udienza» dell'autore per

chiedere di diventare autori protagonisti, lo si evince, pare, proprio dal fatto che egli viene fin da subito impostato nella *fictio* della novella in una immagine che riprende quasi perfettamente quella dell'autore nei *Personaggi*, seduto, burbero, alla propria scrivania, in attesa di ascoltare e risolvere le miserie della gente, il che vale a dire dare loro una forma. L'avvocato, infatti, è colui che ha consapevolezza, a differenza dei suoi questuanti, della natura della legge e che la utilizza per rendere loro il favore che essi chiedono: in accordo con la simbologia su cui si apre la novella per cui la legge è una rappresentazione della forma rientrante nell'ambito semantico del corpo, anche Zummo, come l'autore, sulla base di una conoscenza propria esclusivamente a lui, ascolta e comprende le dichiarazioni dei suoi personaggi, permettendo loro di sapere quel tanto che basta per risolvere il loro caso.

Sotto forma di ombre, infatti, si presentano i Piccirilli alla loro udienza, allo stesso modo in cui vi si presentava Leandro Scoto, custode di una verità metafisica: tutti e tre appaiono «immobili come statue» e «adombrat*i*» da un «funebre squallore»; il padre, in particolare,

> pareva non avesse più sangue nelle vene, tanto era pallido; e che avesse le gote e il mento ammuffiti, per una peluria grigia e rada che voleva esser barba. Aveva gli occhi strabi, chiari, accostati a un gran naso a scarpa; e sedeva curvo, col capo basso, come schiacciato da un peso insopportabile; le mani scarne, diafane, appoggiate al bastoncino. Accanto a lui, la moglie aveva invece un'attitudine fiera nella lampante balordaggine: era grassa, popputa, prosperosa, col faccione affocato e un po' anche baffuto e un gran pajo d'occhi neri spalancati, volti al soffitto. Con la figliuola, dall'altro lato, si ricascava nel medesimo squallore contegnoso del padre: magrissima, pallida, con gli occhi strabi anche lei, sedeva come una gobbina. Tanto la figlia quanto il padre pareva che non cascassero a terra perché nel mezzo avevano quel donnone atticciato che in qualche modo li teneva su.[181]

Consueta rappresentazione dei personaggi pirandelliani morti alla vita e nati a un'altra dimensione, i Piccirilli sembrano lasciarsi in qualche modo leggere come il simbolo perfetto della dinamica della «sconciatura» attivatasi dopo l'incontro con l'evento funebre, ovvero con la presa di consapevolezza che esiste una realtà dell'«altro mondo», come essi dicono, che atterra, terrorizza, rende di fatto inconsistente e superflua ogni altra forma di verità riconosciuta: i tre personaggi appaiono come completamente immersi nella loro verità, così come accadeva per Spatolino o il Luzzi, appalesantesi nella forma di una consapevolezza che li esclude, in qualche modo, dal consorzio sociale, facendoli apparire folli; persino il loro aspetto esteriore, la loro forma, sembra consonare alla loro natura, sia perché

[181] Ivi, p. 310.

iconizza la vividezza dell'evento mortuario e del trauma in cui esso consiste, sia perché, e proprio sulla base di questo, denuncia come trasparente, anche all'esterno, la natura del loro essere interiore. Secondo il lessico finora utilizzato, questi personaggi non presentano alcuna stortura o perversione nella forma rispetto al contenuto che rappresentano e di cui sono portatori, sono già simboli realizzati, con la sola richiesta, da parte loro, di essere in cerca di un autore che rivendichi la verità in cui essi credono e di cui sono geminazioni spontanee. Sempre sulla scorta della simbologia retrostante al testo, se il personaggio domanda all'autore un «capolavoro», essi a Zummo chiedono che faccia loro vincere la causa contro il proprietario di casa: «Ce ne siamo andati da noi, contro la volontà del proprietario, anzi. E il proprietario ora ci chiama a rispettare il contratto di locazione e, per di più, responsabili di danni e interessi, perché, dice, la casa noi gliel'abbiamo infamata» dice il padre e continua «il Granella, proprietario della casa, dice che noi gliel'abbiamo infamata, perché in tre mesi, in quella casa maledetta, ne abbiamo vedute di tutti i colori, signor avvocato! Mi vengono… mi vengono i brividi solo a pensarci!». Il riferimento dei personaggi è, come si accennava, agli «spiriti, spiriti infernali! Li abbiamo veduti noi, coi nostri occhi. Veduti e sentiti… Siamo stati martoriati, tre mesi!»:

> Sissignore, quella seggiola là, mettersi a far le capriole per le stanze, come fanno i ragazzacci per istrada; e poi, per esempio, un portaspilli, in forma di melarancia, fatto da mia figlia Tinina, volare dal cassettone sulla faccia del povero mio marito, come lanciato… come lanciato da una mano invisibile; l'armadio a specchio scricchiolare e tremar tutto, come avesse le convulsioni, e dentro… dentro l'armadio, signor avvocato… mi s'aggricciano le carni solo a pensarci… risate![182]

E ancora:

> Burloni? Ma che burloni, signor avvocato! – ripigliò la donna. – Spiriti infernali, deve dire! Tirarci le coperte del letto; sederci su lo stomaco, la notte; percuoterci a le spalle; afferrarci per le braccia; e poi scuotere tutti i mobili; sonare i campanelli, come se, Dio ne liberi e scampi, ci fosse il terremoto; avvelenarci i bocconi, buttando la cenere nelle pentole e nelle casseruole… Li chiama burloni Lei? Non ci hanno potuto né il prete né l'acqua benedetta! Allora ne abbiamo parlato al Granella, scongiurandolo di scioglierci dal contratto, perché non volevamo morire là, dallo spavento, dal terrore… Sa che ci ha detto quell'assassino? Storie! ci ha detto. Gli spiriti? Mangiate, dice, buone bistecche, dice, e curatevi i nervi. Lo abbiamo invitato a vedere con gli occhi suoi, a sentire con le sue orecchie. Niente.

[182] Ivi, p. 316.

> Non ha voluto saperne; anzi ci ha minacciati: «Guardatevi bene» dice «dal farne chiasso, o vi fulmino!». Proprio così.[183]

Di fronte a queste dichiarazioni degli assistiti, Zummo reagisce malamente, etichettandoli come pazzi e cercando in tutti i modi di mandarli via, così come accadeva, invero, anche per Leandro Scoto nel momento in cui aveva avuto il coraggio di dirsi affascinato dalla teosofia del Leadbeater di fronte al suo autore: e, infatti, come Leandro Scoto era riuscito, semplicemente esistendo, semplicemente dichiarandosi reale, a strappare al suo autore lo spazio della novella, allo stesso modo forse non solo i personaggi riescono effettivamente a denunciare il loro dolore e la loro miseria, ma scuotono la coscienza del personaggio protagonista, autore della storia, rendendogli da un parte la consapevolezza della propria autorialità mitica, dall'altra costringendolo, emotivamente, a indagare quello spazio della coscienza che i personaggi, in quanto «forme-pensiero», rappresenterebbero di lui. Dopo aver provato, senza riuscirci, a scacciare i Piccirilli, infatti, Zummo, fino a poco prima fervente sostenitore della scienza positiva (ovvero perfettamente inserito nelle dinamiche fittive del personale), semplicemente vedendo e ascoltando le dichiarazioni oltresensorie dei suoi personaggi – le stesse che essi anche fisicamente rappresentano (quindi lasciando loro lo spazio di essere sé stessi) – inizia a vacillare, mettendo in crisi le sue convinzioni positive e, in pari tempo, permettendo che il germe dell'«oltre», da sempre sopito dentro di lui, prenda forma e si attualizzi: «voi dite d'aver veduto… non diciamo spiriti, per carità! dite d'avere anche testimoni, e va bene; dite che l'abitazione in quella casa vi era resa intollerabile da questa specie di persecuzione… diciamo, strana… ecco! Il caso è nuovo e speciosissimo; e mi tenta, ve lo confesso». Da quel momento in poi il germe della «vita» «vera» sembra iniziare a covare la distruzione della maschera del protagonista e ad alimentarsi di sé medesimo, da una parte facendo leva su un malcontento, una «nausea», «ancora una volta», nei confronti della sua esistenza inappagante, dall'altra metamorfizzandosi per perdere la connotazione particolare e specifica che esso ha nella bocca dei personaggi e diventare verità mitica e assolutizzante: «subito il pensiero di quella strana causa», infatti, «si mise a girar nella mente dell'avvocato Zummo come una ruota di molino», dice il testo, «a tavola, non poté mangiare; dopo tavola, non poté riposare come soleva d'estate, ogni giorno, buttato sul letto», narrativizzando, pare, proprio le dinamiche di sdoppiamento dal corpo che si sono supposte fondamentali in partenza per la geminazione di qualsiasi opera artistica e cominciando ad attuare quella operazione di purificazione del sé che si presenta sempre profondamente legata all'atto rituale di creazione dei personaggi. Con il passare del tempo, sempre comportandosi come

[183] Ivi, p. 316.

un autore, Zummo interiorizza le figure dei personaggi, le «idealizza», lasciando che quelle ombre vivano sublimate dentro di lui, con una ossessione di coscienza che rispecchia quasi alla lettera le modalità attraverso cui la «volontà» autoriale opera nella produzione delle sue creature, allontanando tutto quanto possa essere da ostacolo alla crescita autonoma della loro vita:

> «Gli spiriti!» ripeteva tra sé di tratto in tratto; e le labbra gli s'aprivano a un sorriso canzonatorio, mentre davanti a gli occhi gli si ripresentavano le comiche figure dei tre nuovi clienti, che giuravano e spergiuravano d'averli veduti. Tante volte egli aveva sentito parlare degli spiriti, e anche lui, da ragazzo, per certi racconti delle serve, ne aveva avuto una gran paura. Ricordò le angosce che gli avevano strizzato il coricino atterrito nelle terribili insonnie di quelle notti lontane; e gli pareva che qualcosa di simile avesse sentito ultimamente nella solitudine della campagna: cioè il silenzio, intorno a lui, misteriosamente animato.[184]

L'ossessione di Zummo nei confronti dei suoi questuanti assomma, come accade per l'autore umorista, tutte le «facoltà» della «coscienza», compresa quella della memoria, ma non per creare, di fatto, qualcosa che non esiste all'interno di questa coscienza, ma per formalizzare, in qualche modo, il senso di vuoto in cui per Zummo come per Pirandello si concretizza lo spazio di discesa nel sé, necessario alla creazione, il «sentimento amaro della vita» geminato da una «esperienza» egualmente «amara». Il personaggio di Zummo, in quanto personaggio autore, è già un personaggio morto a tutti gli effetti, che ha già sperimentato, quindi, su di sé il collasso della propria personalità e l'evento attraverso cui si presentano i personaggi latori dell'«oltre» è anche in questo caso l'evento culminante del percorso di iniziazione; anche nel caso di questa novella infatti i personaggi possono presentarsi come simboli della coscienza, aggrumando in sé i ricordi di infanzia (altra immagine di uno stato verginale e incipitario dell'essere) e sublimandosi come forme pure latrici di un significato metafisico (che, come appare dalla citazione precedente, performa anche l'immagine reale dei personaggi facendoli semplici figure dell'«oltre»: «Zummo, per il momento, non pensò più alla lite dei Piccirilli, e si sprofondò tutto, a mano a mano sempre più convinto e con fervore crescente, ne' nuovi studii»), perché

> da un pezzo, egli non trovava più nell'esercizio dell'avvocatura, che pur gli aveva dato qualche soddisfazione e ben lauti guadagni, non trovava più nella vita ristretta di quella cittaduzza di provincia alcun pascolo intellettuale, alcuno sfogo a tante scomposte energie che si sentiva fremere dentro, e di cui egli esagerava a se

[184] Ivi, pp. 318-319.

> stesso l'intensità, esaltandole come documenti del proprio valore, via! quasi sprecato lì, tra le meschinità di quel piccolo centro. Smaniava da un pezzo, scontento di sé, di tutto e di tutti; cercava un puntello, un sostegno morale e intellettuale, una qualche fede, sì, un pascolo per l'anima, uno sfogo per tutte quelle energie. Ed ecco, ora, leggendo quei libri… Perdio! Il problema della morte, il terribile *essere o non essere* d'Amleto, la terribile questione era dunque risolta? Poteva l'anima d'un trapassato tornare per un istante a «materializzarsi» e venire a stringergli la mano? Sì, a stringere la mano a lui, Zummo, incredulo, cieco fino a jeri, per dirgli: «Zummo, sta' tranquillo; non ti curare più delle miserie di codesta tua meschinissima vita terrena! C'è ben altro, vedi? ben altra vita tu vivrai un giorno! Coraggio! Avanti!».[185]

I libri di cui Zummo parla sono quelli dello spiritismo contemporaneo a Pirandello («lesse dapprima una storia sommaria dello Spiritismo, dalle origini delle mitologie fino ai dì nostri, e il libro del *Iaccolliot* su i prodigi del fachirismo; poi tutto quanto avevano pubblicato i più illustri e sicuri sperimentatori, dal Crookes al Wagner, all'Aksakof; dal Gibier allo Zoellner al Janet, al de Rochas, al Richet, al Morselli»), i quali libri, con il pretesto della causa, hanno modo di vivificare in lui il primo stimolo di apertura verso l'«oltre» che gli era stato già instillato dai personaggi: questo stimolo dei personaggi, approdato nella sua coscienza vuota (nella quale la finzionalità della maschera non attecchisce più), sembra metamorfizzarsi in essenza metafisica, allarga i suoi confini, senza di fatto formalizzarsi, ma intellettualizzandoli. Il meccanismo pare nuovamente essere lo stesso che Pirandello descrive per l'autore che accoglie le ombre della sua coscienza: i personaggi di Zummo, simbolo di una memoria antica e di una tendenza verso l'oltre già radicata nel protagonista, nella sua «anima», giungono a presentarsi nel momento significativo in cui, purificati, possono produrre conoscenza «*ulteriore*». Questa conoscenza, così ottenuta, non si limita più soltanto al fenomeno spiritico in sé, simbolo proprio del fantastico, ma si allarga verosimilmente a prodotto mitico (come, per la solita inversione, prodotto mitico della coscienza morta sono già i personaggi che arrivano all'udienza o nella sala d'aspetto dell'ufficio giurisprudenziale), a questioni che riguardano la vita dopo la morte, il «problema» stesso della morte, a quello della «*materializzazione*», ovvero della formalizzazione di entità altrimenti non viste, come lo sono i fantasmi, le «forme-pensiero» e gli stessi personaggi. Il nuovo approccio gnoseologico di Zummo produce un cambiamento in lui ontologico ed esistenziale, per cui la terra diventa una cosa «meschinissima», come la «vita» che da avvocato egli conduce, e genera la consapevolezza di una

[185] Ivi, pp. 321-322.

esistenza *post mortem* e oltresensoria.[186] Allora i personaggi, anche per Zummo, sembrano rappresentare il momento in cui tendenze arcane prendono coscienza di sé stesse e aprono lo sguardo dell'autore sulla forma della sua esistenza, prestandogli cognizione della mortalità finzionale, effimera, di quest'ultima: ecco che la fenomenologia di Zummo, pur avendo origine fantastica, si concretizzerebbe come la fenomenologia pirandelliana dell'atto creativo e delle necessità di comprensione che sono insite e precedenti all'atto creativo stesso. Per questa ragione, nonostante il punto di partenza sembri totalmente un altro, l'acquisizione questionante di Zummo sembra concretare la forma di un interrogativo profondo sul sé, sulla vita, ma attualizzandolo espressamente secondo il lessico e i concetti che saranno propri dell'*Umorismo*:

> L'anima! – sospirò Zummo levando le braccia per stirarsele e lasciandole poi ricadere pesantemente sul letto. – L'anima immortale… Eh già! Gli spiriti suppongono l'immortalità dell'anima. Noi, fuori, diciamo di non crederci; dentro, poi, oh miseria nostra! che ne sappiamo? La vita ci distrae: affari, bisogni, abitudini, tutte le piccole brighe cotidiane non ci lasciano tempo, di pensarci. Muore un amico? Ci arrestiamo là, davanti alla sua morte, come tante bestie aombrate, e preferiamo di volgere indietro il pensiero, alla sua vita, rievocando qualche ricordo, per vietarci d'andare oltre con la mente, oltre al punto in cui per noi il nostro amico è finito. Buona notte! Accendiamo un sigaro per cacciar via col fumo il turbamento e la malinconia. La scienza, anch'essa, s'arresta là, ai limiti della vita, come se la morte non ci fosse e non ci dovesse dare alcun pensiero. Dice: «Voi siete ancora qua; attendete a vivere, vojaltri: l'avvocato pensi a far l'avvocato; il medico, a fare il medico… E va bene! Io faccio l'avvocato. Ma ecco qua: l'anima immortale, i signori spiriti che fanno? vengono a bussare alla porta del mio studio: «Ehi, signor avvocato, ci siamo anche noi, sa? Vogliamo ficcare anche noi il naso nel suo codice civile! Voi, gente positiva, non volete curarvi di noi? non volete più darvi pensiero della morte? E noi, allegramente, dal regno della morte, veniamo a bussare alle porte dei vivi, a sghignazzar dentro gli armadii, a far rotolare sotto gli occhi vostri le seggiole, come se fossero tanti monellacci, ad atterrir la povera

[186] Cfr. Roberto Salsano, *Pirandello. Scrittura e alterità*, cit., pp. 94-95: «In un monologo di Zummo, personaggio della novella La casa del Granella, un «oltre» due volte citato identifica quella trascendenza a cui il pensiero solitamente non si innalza distratto com'è dalle incombenze pratiche del vivere […]. Senonché, nel medesimo monologo, l'oltre è non solo il luogo verso cui indirizzare il pensiero ma il luogo da cui il trascendente si svela in una fattispecie spiritica con tutta la vivezza di un soprannaturale drammatizzato, fantasioso, popolaresco, grottesco». Com'è noto, il problema dell'esistenza degli spiriti è posto negli stessi termini nell'articolo *Un fantasma*, apparso sulla «Gazzetta del popolo», il 24 dicembre 1905, ora in Sarah Zappulla Muscarà, *Pirandello in guanti gialli: con scritti sconosciuti o rari e mai raccolti in volume di Luigi Pirandello*, Sciascia, Caltanissetta, 1988, pp. 213-215.

gente e a mettere in imbarazzo, oggi, un avvocato che passa per dotto; domani, un tribunale chiamato a dar su noi una novissima sentenza…».[187]

Il processo idealizzante attivato dall'avvocato Zummo produce la presa di coscienza, certa, del protagonista anche sulla natura immortale dell'anima umana e quindi dell'esistenza di una realtà altra che non è rappresentata dal mero fenomeno spiritico, ma da una apertura dello sguardo sulla natura intima dell'uomo. Questa natura non si presenta più per Zummo solo esclusa nella finitudine dell'ontologia del corporale, ma illumina anche quest'ultima, rivelandola parziale: è a questo punto del testo che l'incipit pare diventare significativo, chiudendo a cerchio il discorso dell'autore propriamente detto, perché l'atto di nascita di Zummo alla realtà oltresensoria cita in giudizio proprio Zummo e la coscienza che lui ha di sé stesso; il corpo, che nell'incipit sembrava collegato alla semantica delle finzioni anche qui, nel discorso del protagonista, nel monologo che egli significativamente fa con sé stesso, si presenta come il palinsesto su cui intendere la forma in quanto forma, come il nucleo generativo della finzione sociale. Non ha senso dilungarsi su queste proposizioni, sulle quali si è lungamente discusso, ma conta notare che, anche in questo caso, la presa di consapevolezza del protagonista autore della storia scinde, forse ancora proprio teosoficamente, la natura dell'uomo nelle due parti in cui la propongono scissa i *Dialoghi*, ovvero in individualità e personalità: questa precisazione avverte forse sulla matrice concettuale teosofica di partenza, perché in nessuno dei testi spiritici citati da Pirandello a pretesto delle formulazioni del suo protagonista compare accenno a una strutturazione di questo tipo, proprio invece del pensiero teosofico verosimilmente retrostante.

L'ultimo passaggio interessante, che completa l'analisi di questo testo, è il ritorno del protagonista dalle altezze filosofiche a cui è approdato al fatto concreto generato dalla comparsa nello studio dei personaggi; questo ritorno, come il dettato artistico, mitico, di Pirandello, è animato dalla compassione, ovvero dal desiderio di rendere evidente a tutti la presa di coscienza dell'atto rituale appena compiuto, di attualizzare forse il valore etico della morte simbolica: «per debito di gratitudine, tuttavia, verso quei poveri Piccirilli, i quali, senza saperlo, gli avevano aperto innanzi allo spirito la via della luce, si risolse alla fine a esaminare attentamente il loro caso». Il protagonista autore, interessandosi nuovamente alla storia, quindi passato dal mito al racconto, produce due conseguenze, che sono già note in questa analisi: egli induce nei suoi personaggi la consapevolezza sulla natura effettiva e delle apparizioni e della loro capacità «*ulteriore*» visionaria: avendo letto i testi spiritici egli si convince del fatto che nella famiglia dei Piccirilli doveva esserci un *medium* in grado di provocare quelle manifestazioni, dato che nella teoresi spiritica non

[187] Luigi Pirandello, *La casa del Granella*, cit., pp. 319-320.

era ammessa l'idea delle case infestate (ammessa invece dalla teosofia). Tuttavia, tornando a interessarsi della causa, le questioni sarebbero state soltanto due: se la colpa delle apparizioni era da darsi ai Piccirilli essi avrebbero perso in tribunale, se, invece, la casa era infestata, i testi spiritici non erano che parzialmente completi. Si scopre che la figlia è una «*medium* portentos*a*», attraverso gli esperimenti condotti direttamente da Zummo e con piena protesta della famiglia cattolica dei Piccirilli, la quale si vede costretta ad accogliere la nuova acquisizione di Zummo sulla natura del formale: la scoperta della medianità della figlia, infatti, atterrisce la famiglia dei personaggi che si vedono già obbligati a pagare penalmente, ma per tutta risposta Zummo li rende partecipi del suo cambiamento ontologico, «ma che ve n'importa, signori miei? Pagate, pagate… Miserie! Sciocchezze! Qua, perdio, abbiamo la rivelazione dell'anima immortale». La coscienza cattolica dei personaggi deve, quindi, per tutta evidenza, allargarsi a contemplare non solo l'immortalità dell'anima, in cui essi già credono, ma anche tutta quella serie di fatti che vi sono connessi: le acquisizioni scientifiche della nuova scienza, appunto, spiritista. La seconda conseguenza etica, la più stimolante, della morte simbolica del protagonista risiede nel fatto che, proprio attraverso la messa in scena nel tribunale, egli sembra iniziare a metamorfizzare, aprire al mito, demiurgicamente, la coscienza del paese, il quale è sottoposto alla influenza «*ulteriore*» dipanantesi attraverso la *persona* dell'avvocato: anche in questo caso come un autore, che non scrive stavolta, ma tiene una arringa nel tribunale, utilizzando la sua «forma», quella dei codici, Zummo apre degli spiragli di coscienza sull'«oltre» in tutto l'enclave dei cittadini riuniti per l'occasione e prende a produrre in esso quell'«accordo di sentimenti» che è dato al grande genio di produrre. Riesce a farlo non perché crei qualcosa dal nulla, ma, ancora una volta come un perfetto autore, riunendo in una sola immagine discorsiva e simbolica tutte quelle tendenze presenti nei concittadini e sopite o non dichiarate apertamente, quindi risemantizzando la traccia di un «sentimento» vivo, per renderla «sentimento comune» di popolo. Durante l'arringa, che pure l'avvocato Zummo perde perché il caso è troppo inedito per poter essere accettato e perché nessuno dei giurati vuole mettersi alla berlina per avere acconsentito alle dichiarazioni del protagonista, egli

> sbalordì i giudici, i colleghi, il pubblico che stipava l'aula del tribunale, con una inaspettata, estrosa, fervida professione di fede; parlò di Allan Kardech come d'un novello messia; definì lo spiritismo la religione nuova dell'umanità; disse che la scienza coi suoi saldi ma freddi ordigni, col suo formalismo troppo rigoroso aveva sopraffatta la natura; che l'albero della vita, allevato artificialmente dalla scienza, aveva perduto il suo verde, s'era isterilito o dava frutti che imbozzacchivano e sapevano di cenere e tosco, perché nessun calore di fede più li maturava. Ma ora, ecco, il mistero cominciava a schiudere le sue porte tenebrose: le avrebbe spalancate domani! Intanto, da questo primo spiraglio all'umanità sgomenta, in ango-

> sciosa ansia, venivano ombre ancora incerte e paurose a rivelare il mondo di là, strane luci, strani segni… E qui l'avvocato Zummo, con drammaticissima eloquenza entrò a parlare delle più sorprendenti manifestazioni spiritiche, attestate, controllate, accettate dai più grandi luminari della scienza: fisici, chimici, psicologi, fisiologi, antropologi, psichiatri, soggiogando e spesso atterrendo addirittura il pubblico che ascoltava a bocca aperta e con gli occhi spalancati.[188]

Nonostante il colpo di rimbalzo ottenuto in tribunale per via di queste folli prese di posizione, nel momento in cui viene dichiarato sconfitto dai giudici, «il pubblico, commosso ancora e profondamente impressionato dalle rivelazioni dell'avvocato Zummo, disapprovò unanimemente questa sentenza, che nella sua meschinità, pur presuntuosa, sonava come un'irrisione». Zummo coglie al balzo l'occasione offertagli dal proprietario di casa, catalizzando il sentimento popolare, per cui, nonostante magari continuino a chiamare folle l'avvocato, i cittadini non si arrischiano di prendere in affitto la casa del Granella, atterriti in fondo dalle dichiarazioni dell'avvocato e dall'esperienza diretta dei personaggi; pur intimamente spaventato e alterato, infatti, Granella decide di passare una notte nella sua casa, onde dimostrare a tutti che l'«infamia» gettata sul suo immobile non è altro che questo. Convinto delle sue posizioni l'avvocato convoca dei testimoni davanti alla villa e quando, durante la seconda notte, vede (lui per primo e i compaesani raccoltisi lì per l'occasione) il Granella fuggire a gambe levate («che usciva scalzo dal portone della sua casa, proprio scalzo, quella notte, in maniche di camicia, con le scarpe e la giacca in una mano, mentre con l'altra si reggeva su la pancia i calzoni che, sopraffatto dal terrore, non era riuscito ad abbottonarsi») può completare la sua attività performativa: avendo ora testimonianze e prove, Zummo ultima la redenzione della forma e fa sì che anche la legge si adatti al caso dell'«oltre», e più ancora, e per conseguenza, può ottenere che tutti, nello spazio di un mondo simbolico quale è quello del paese, convoglino concordemente i propri sentimenti intorno alla consapevolezza unica dell'esistenza della vita «oltre» la morte. La caratura etica dell'atto finale della novella sancisce la natura del testo come quell'atto mitico e fondante di cui si è discusso finora, permettendo di chiudere il discorso su come sia forse da intendersi l'evento propriamente fantastico nella scrittura pirandelliana, ovvero non come la presentazione perturbante di una realtà che esce fuori e non si riconosce nei canoni gnoseologici ordinari, ma come una presentazione che funge da mezzo per dichiarare la forza mitica dell'atto letterario e in generale artistico. In questa novella come in tutte le altre incluse nel *corpus* di questa analisi, caratteristiche proprie al genere fantastico (ovvero appunto dalle più significanti come apparizione di fantasmi, eventi sovrannaturali, guarigioni

[188] Ivi, pp. 324-325.

improvvise, a quelle egualmente proprie ma più strutturali, ovvero la sovrapposizione di tempi diversi, la simbolicità dei luoghi) sembrano presentarsi piuttosto come modalità subordinate a una prassi e una teoresi mitica dalle quali vengono semantizzante e metamorfizzate.

Si è scelto di analizzare questa novella, onde provare a introdurre, senza assolutamente sperare di esaurire la questione, il problematico rapporto tra fantastico e mitico nella scrittura metafisica pirandelliana perché questa novella, a differenza di molte altre, è facilmente categorizzabile come di genere fantastico, nonostante, come si è cercato di rendere evidente, l'emersione fantastica appaia piuttosto leggibile come la fattualità simbolica di una narrazione mitica che racconta l'atto rituale della scrittura e la fondazione del mito nel contesto popolano finzionale della novella e in quello reale del consesso dei lettori. Per questa ragione tutto quanto rende strano e fantastico il fatto narrato da Pirandello nelle novelle, compresa la presenza dei doppi da cui si è partiti, pare dover essere inteso come la manifestazione scritturale di un gesto metafisico, che, se non le nega, comunque include e fa proprie le emersioni propriamente fantastiche.

Nella scrittura pirandelliana, infatti, programmaticamente, la sola «vera» realtà esistente è quella dell'arte, la quale, avendo «leggi proprie», si muove sempre su binari diversi da quelli del reale propriamente detto, anche quando questo non sia direttamente evidente: un assunto di questo genere depotenzierebbe l'effetto fantastico come tale facendo del fantastico pirandelliano una conseguenza narrativa di un gesto che, in origine, non forse è fantastico, ma mitico. Se, per dirla con Todorov, il fantastico si insinua nella piaga aperta dal dubbio di un fatto che accade pur non essendo possibile, nella piega insomma della verosimiglianza,[189] bisogna probabilmente tener presente, parlando del fantastico in Pirandello, che questa piaga, questa voragine, appare per lui piuttosto, programmaticamente ancora, come la sola «verità», come quello spazio dell'«oltre» da cui gemina, necessariamente, la scrittura.

A rigor di logica se propri al genere fantastico debbono considerarsi il tempo invertito, la materializzazione dei personaggi, e via dicendo, fantastico dovrebbe, per Pirandello, essere considerato forse l'atto della scrittura rituale in sé, perché già quel gesto principiale sembra avere una caratura cosmogenica che esautora dalle strutture della realtà e della verità condivise. Ne deriva, sempre a rigor di logica, che ogni pro-

[189] Todorov afferma che se «in un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né sifilidi (…) si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare […] colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione […] oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà […] Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza», Cvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1983, p. 28.

duzione pirandelliana – la quale è comunque una emersione di concettualizzazioni metafisiche ed estetiche pregresse – si presti a essere letta come fantastica, perché, non avendo alcuna intenzione mimetica nei confronti del reale propriamente detto, si presenta come l'esplicitazione coscienziale di una vicenda tutta interiore, quella del personaggio protagonista, che crea la trama animato dall'evento straniante e metafisico della morte simbolica.[190] Il caso mai casuale è, invero, uno degli aspetti maggiormente denotanti il genere fantastico; a questo proposito Neuro Bonifazi scrive, citando i paragrafi 87 e 88 della *Poetica* di Aristotele, che «il possibile non esaurisce tutto il credibile e il verosimile» perché «esiste anche il meraviglioso, l'inaspettato, il casuale»: i fatti trattati nella tragedia destano «più efficacemente la pietà e il terrore» quando «sopravvengono fuor d'ogni nostra aspettazione e al tempo stesso con intima connessione dipendenza l'uno dall'altro»: è per Bonifazi «tale rapporto di dipendenza» a rendere «il meraviglioso […] più grande che se cotesti fatti avvenissero ognuno da sé e a caso»; anche tra «i fatti che dipendono unicamente dal caso», sosterrebbe Aristotele «i più meravigliosi ci sembrano quelli i quali si direbbe fossero accaduti quasi per un fine determinato».[191] Il valore estetico del principio di casualità coincidente con quello di causalità riprende il palinsesto del discorso pirandelliano perché, prevedendo che il fatto casuale appaia determinato apre la prospettiva di un dato proprio al genere fantastico verso un pubblico di lettori o di ascoltatori, riconducendo il sorprendente alla sua leggibilità e all'impatto emotivo che esso ha sul fruitore proprio perché leggibile allo stesso tempo come causa e caso: l'impatto emotivo, nel mito, riprendendo la dizione aristotelica, non è indeterminato, ma funzionale all'educazione concettuale e sentimentale della καλοκαγαθία platonica. Si conferma in questa direzione l'apertura etica della costruzione pirandelliana ove il caso, essendo al tempo stesso caso e karma, si produce circolarmente come fatto estetico, ma anche vero, per via della impalcatura teorica retrostante espressa nei saggi: l'inquadramento di Bonifazi permette quindi di riprendere il discorso su un dato strutturale della narrazione fantastica moderna, ma ricondotta per Pirandello al suo valore originario, platonico appunto, nel quale solo, forse proprio attraverso la teosofia, si lascia includere anche l'idea creazionistica del gesto creativo come fatto cosmogenico. Pirandello allora sembra tornare alla radice prima del caso, non soffer-

[190] A essere invertita di segno è la categoria di reale, essendo tale per Pirandello solo quanto accade nella coscienza dell'io e non essendo all'io mai permesso di uscire realmente fuori di sé: la realtà propriamente detta è infatti, come si è detto, per l'autore una emanazione costante della capacità creazionistica dell'uomo.

[191] Ad esempio, continua Bonifazi citando Aristotele, «come quando […] la statua di quel Miti, in Argo, uccise proprio colui che della morte di Miti era stato cagione, cadendogli addosso mentre la stava guardando; e in verità casi di questo genere non sembra si possano dare senza un disegno prestabilito: da tutto ciò dunque risulta che le favole così concepite saranno necessariamente più belle», Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia. Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Longo, Ravenna, 1982, pp. 12-13.

mandosi sul suo reimpiego moderno estratto dal mitico, ma incluso proprio nella sua organicità mitica di partenza. L'effetto è uguale, ma la motivazione diversa. Proprio il caso, che è il momento più fantastico della letteratura metafisica di Pirandello,[192] è anche quello che pare strutturare come karma le vicende e organarle al fine di narrativizzare la morte simbolica del personaggio; queste vicende, tuttavia, essendo riflesse già da un personaggio morto che aspira all'immortalità di una condizione imperitura, vanno forse inquadrate, comprese del caso che le anima, come il simbolo bello e vero insieme, aristotelicamente, di un evento primario che esautora dal fantastico propriamente detto, perché ha intenti fondativi che il fantastico, invece, non possiede. Parlando di Poe, Bonifazi specifica che «E. A. Poe insiste, nei suoi racconti» proprio sulla «funzione» della «coincidenza», e ne tratta in modo particolare «in un intero e ben noto racconto, intitolato *L'angelo del bizzarro*, dove il caso mirabile e incredibile, causa delle azioni più straordinarie, è attribuito a uno spirito, a un Angelo, che dimostra la sua esistenza, negata invece dal personaggio che vorrebbe ridurre quelle azioni a fatti normali e accidentali»: l'angelo di Poe si presenta, in questo caso come la «personificazione di una necessità che trionfa sull'accidentalità»

[192] A proposito di questo Rosalba Campra, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma, 2000, pp. 91-92 scrive: «Certi aspetti della sintassi narrativa, codificati dalla tradizione di ogni genere, appaiono al lettore come "naturali" e quindi indiscutibili. Uno di questi è il principio di casualità, cioè la possibilità di rinviare a una motivazione coerente i processi che configurano il racconto. La casualità presente nei testi può essere implicita, nel senso che un'azione può inserirsi in una regola generale che tutti (personaggi, narratore, lettore) condividono, e che di conseguenza non è necessario esplicitare; oppure può avvenire che l'azione, non adeguandosi a nessuna norma conosciuta, crei uno squilibrio. Questo squilibrio si annulla se il testo stesso esplicita, nello sviluppo della storia, la regola a cui rispondono gli avvenimenti di quell'universo finzionale. Nel primo caso si tratta di una motivazione che possiamo chiamare paradigmatica (tutto è spiegabile perché rimanda a un paradigma precedente al testo e pertanto il testo non dà istruzioni al riguardo); nel secondo, di una motivazione sintagmatica (i fatti non sono spiegabili in riferimento a un paradigma ed è il testo a doverlo generare) […]. Il fantastico tradizionale, almeno in alcuni aspetti – intervento diabolico, pozione magica, rituali efficaci –, si può collocare in questa seconda categoria di motivazioni, per cui finisce con l'essere una delle forme del realismo, però di un realismo *sub conditione*; ciò che dev'essere accettato – analogamente a quello che succede per le invenzioni di fantascienza – è che le formule magiche, le apparizioni diaboliche e gli oggetti misteriosi abbiano un effetto sulla realtà. Ci sono casi, tuttavia, in cui l'assenza di paradigma risulta irriducibile. Né i fatti si iscrivono – esplicitamente o implicitamente – in una norma generale, né il testo propone sintagmaticamente una propria norma. Le sequenze, prese isolatamente o nel loro complesso, sono a-paradigmatiche e a-sintagmatiche. È questa particolare carenza casuale a costruire una modulazione che potremmo chiamare sintattica del fantastico, e che illumina con la sua aura diversi tipi di testi». Questo è quanto succede anche nei testi metafisici pirandelliani, ma la motivazione legittimante spesso non è interna al testo, ma espressa nell'antetesto delle formulazioni teoriche: questo fa del caso pirandelliano il fatto *sui generis*, strutturale come nel fantastico della Campra, ma di cui il testo specifico è un evento, un accadere simbolico, la cui ragione propria e specifica deve essere rintracciata nell'atto fondativo del rituale di scrittura.

nonché come «la dimostrazione del valore del *per caso* nella narrativa fantastica».[193] Questo, che è certamente vero per la scrittura fantastica in generale, per Pirandello, invece, sembra vero *cum condicione temporum et diversitate aurium*, perché la forza altra – che opera sempre dall'altro mondo nel discorso fantastico tradizionale – nella scrittura pirandelliana non è mai una forza effettivamente altra, ma sempre una necessità plasmante interna al protagonista, quindi non presentata come allogena: esso, pur a volte sdoppiandosi e appalesandosi fattualmente in altri personaggi, agisce sempre nel e dal «centro» emanatore ch'è egli stesso e a lui non si oppone mai nessuna verità diversa e non iscritta già nel «destino» e nella «forma» dell'io del protagonista autore. La determinazione del caso-non caso, quindi, in Pirandello non può essere un «angelo», se è vero che essa nasce nel nucleo stesso germinatore della storia e coincide, fino al midollo, con il piano di verità sancito da questo nucleo.

Partendo da Tarchetti e motivando la derivazione dei motivi tarchettiani da quelli di Poe,[194] Bonifazi vira verso la scrittura pirandelliana e il fantastico umoristico, disegnando un quadro teorico più prossimo a quello di queste pagine. Egli sostiene che, nelle scritture umoristico-fantastiche «alla coincidenza del *proprio* o dell'*apposta*, al caso fortuito reso in qualche modo e inteso come straordinario ed eccezionale, inaspettato e fatale, si unisce l'involontarietà dell'azione e l'irresponsabilità del personaggio, il suo errore, per riprodurre il modello aristotelico»: «il riferimento a una dimensione sovrannaturale, a una ideologia spiritualistica, o a fenomeni spiritici, oppure a una generica forza inconscia e misteriosa» agirebbe, «nei moderni dal sec. XIX al XX», «al posto della legge morale e dell'intervento degli dei o del destino mitico dell'uomo». Il risultato sarebbe per Bonifazi «comunque *lo stesso*, l'azione del racconto fantastico avviene, nei punti cruciali e nei meccanismi generativi, per caso e per errore o per sbaglio (ed è questa la fonte della sua bizzarria inverosimile), ma dietro al caso e all'errore c'è il disegno, la logica del personaggio o del narratore (ed è questa la ragione che induce e produce la sua verosimiglianza)»:[195]

> Non soltanto Tarchetti (che ha scritto racconti fantastici e racconti umoristici), ma quasi ogni scrittore di racconti fantastici mescola spesso tratti umoristici agli aspetti tragici della narrazione (basti pensare, per noi, a Pirandello), e il fenomeno

[193] Neuro Bonifazi, *Teoria del fantastico*, cit., p. 20.

[194] *Ibidem*: «Il nostro Tarchetti, riprendendo da Poe, e quasi traducendo, l'«esistenza di un genio capriccioso, dispettoso, pieno di gusti matti e bizzarri», l'assimila alla sua ideologia, incerta tra la superstizione e la fede nella Provvidenza, per giustificare i «fatti così strani, così imprevedibili, così fuori di quell'ordine metodico e quasi inalterabile secondo il quale procedono le cose della vita», di cui si pone tanti esempi in ogni suo racconto. Con l'aggiunta di un aspetto «ridicolo», umoristico, che accompagna spesso la funzione del verosimile».

[195] Ivi, pp. 20-21.

> va compreso, innanzitutto, come un impiego secondario della verosimiglianza fantastica, a ulteriore sostegno della paradossale verità dell'inverosimile. Molto spesso, dove il sentimento dell'assurdità potrebbe incidere sul racconto e renderlo meno adatto per eccesso all'identificazione, la scrittura fantastica prende toni lievemente scherzosi, quasi grotteschi e perfino comici, introducendo per esempio, l'ubriachezza o la follia, che hanno appunto il potere e la funzione di rendere più accettabili e verosimili le invenzioni singolari.[196]

In linea con la riflessione di Todorov, Bonifazi legge questo genere di fantastico sulla base di un confermato dualismo tra vero e falso in cui si insinua la crepa del verosimile, e questo è certamente valido per Tarchetti e per il fantastico riconosciuto unitamente come tale; ma per il caso particolare di Pirandello (qui incluso nel discorso) questo dualismo, nell'opera artistica e nell'atto che la genera, non sembra esistere: quanto in Pirandello appare, all'interno della narrazione, rispettare i canoni gnoseologici ordinari pare sempre la proiezione di un io che li sta riflettendo come fatto ontologico ed essi, pertanto, sembrano essere codificabili normalmente, ma forse non lo sono; è questo che nella scrittura pirandelliana depotenzia il fatto straniante, l'evento eccezionale, perché esso non è ambiguamente mai né verosimile né irrealistico, esso è vero di una verità che gli deriva dall'io, unico fautore di realtà. Quanto si è detto pertenere all'ontologia del formale, quindi del vero canonico e normale, è per Pirandello anch'esso un fatto fantastico, a rigor di termini, perché come ogni altro fatto è forse piuttosto una esplicitazione simbolica. Così, se per Tarchetti, l'etimologia concettuale del folle o dell'ubriaco legittima la dicitura fantastica come fatto strano, quindi dubbio, per Pirandello, al contrario comprova la veridicità univoca delle dichiarazioni espresse nelle novelle metafisiche, perché attualizza letterariamente proprio quella raggiunta estraneità ontologica che genera la storia, attualizza il centro come centro, essendo la follia equivalente alla semantica della morte. La irresponsabilità di cui parla Bonifazi è, detto altrimenti, per Pirandello il sommo della responsabilità, e la «coincidenza del proprio o dell'apposta» perde per questo, programmaticamente, il suo valore di «fatto straordinario ed eccezionale», essendo appunto, al contrario, un fatto «voluto» dal protagonista, un aspetto puro della sua forma. Ne deriva, allora, che la «logica» sottesa all'evento apparentemente casuale, nelle novelle metafisiche, non si oppone ad alcunché per Pirandello, neppure umoristicamente all'ordine canonico dei dati di realtà, e proprio perché il principio di dualismo è stato abbattuto *a priori* già nel gesto della scrittura e prima ancora nella teorizzazione estetica: l'atto umoristico di inversione, infatti, sembra operare insieme sia sulla realtà riconosciuta come tale, sia sulla realtà irreale, perché fonda un terzo tipo di

[196] *Ibidem*.

realtà non binomiale, quella mitica, in cui reale e irreale come categorie vengono completamente sorpassate. All'interno di questa realtà mitica l'attrito generatore del fantastico («non si tratta soltanto di opporre immaginazione a realtà, ma di opporre un'immaginazione particolare, caratteristica, specifica, che sia innaturale o sovrannaturale, stupefacente o inquietante, folle o utopica, patologica, o comunque inverosimile e impossibile, a una realtà comune e naturale» scrive sempre Bonifazi), perde i poli opposti su cui prodursi: come accade per Zummo il dato oggettivo di realtà – che in vero non è mai tale per essere sempre una proiezione dell'io – serve forse solo come punto di partenza per il processo idealizzante della poiesi, esattamente nello stesso modo in cui pare rendersi funzionale al fatto mitico il dato soggettivo, come ad esempio, appunto, l'apparizione degli spiriti. Anche il fatto «incomprensibile»,[197] allora, generativo del motivo fantastico *tout court*, in Pirandello smetterebbe di essere tale, perché l'incomprensibilità è un prodotto secondario di una coscienza binaria che è per l'autore solo strumentale al fine della manifestazione cosmogonica. Per quanto quindi – e in accordo con quello che dopo Bonifazi afferma espressamente su Pirandello[198] – la decodifica binomiale del vero

[197] Ivi, p. 55: «L'azione fantastica viene fatta derivare da una cosiddetta *forza* misteriosa (sovrannaturale o psichica, progetto metafisico o istinto aberrante, lucidità della follia o dell'ebbrezza, giuoco dell'identificazione o bizzarria del destino), che sostituisce il processo di causalità empirica e ragionevole, proprio del racconto realistico, dove gli eventi dipendono dalla volontà dei personaggi o comunque rispondono a un sistema di leggi naturali e razionali, comprensibili e conosciute. […] Nel gioco delle teorie, delle ideologie e delle motivazioni, come il realistico ha l'illusione di collegare i significati direttamente col referente, esterno o interno, documentato o razionale, storico o normale che sia, saltando via ogni significato personale e diretto, così il fantastico, pur di non assumersi la responsabilità del senso, s'illude di accordare i significati direttamente a un referente metafisico o metapsichico, ambiguo, assurdo e incomprensibile».

[198] Ivi, pp. 68-69: «Il problema della verosimiglianza è centrale in Pirandello, ed è addirittura prevalente sull'umorismo, ed è per lo più trattato come opposizione di un verosimile all'altro, perché tutto può essere vero, e in genere le coincidenze, i fatti strani, le assurdità, sono tali solo se osservati dal punto di vista del conformismo e della stupidità della gente, con aspetti buffi e grotteschi. La sua preoccupazione, per molto tempo, è stata quella di dimostrare che i suoi racconti non erano inverosimili e rientravano nei canoni riconosciuti della tradizione realistica (Pirandello non ha alle spalle l'avanguardia scapigliata e il suo spirito ribelle, e non assimila direttamente il futurismo). Finché proprio attraverso la coincidenza, quello che sembrava assurdo, illogico, perché esistente soltanto nell'immaginazione, nell'allucinazione o «pazzia» del personaggio, e quindi verosimile secondo le sue ragioni, diventa reale, oggettivo, fuori di lui, nella realtà, in effetti tragici ormai prodotti da forze misteriose, e quindi non più verosimile nel senso primitivo, ma inverosimile, pur nella sua inevitabile verità che lo conduce verso una nuova, diversa, verosimiglianza (si veda il racconto intitolato *Soffio*). La realtà del tutto incredibile, illogica, anche per il «pazzo», anche per lui, presenza irreale, irriconoscibile e stupefacente, viene da lui *verificata* su se stesso, fino alla prova della morte. In Pirandello è più visibile, è messa allo scoperto, la differenza intrinseca tra realistico e fantastico, tra effetti di reale e effetti speciali, tra semplice relazione di avvenimenti e persecuzione, tra la risoluzione sociale e polemica dei contrasti e quella metafisica, di ritorno

e del falso non sussiste più, l'assenza stessa di questa sussistenza deve forse piuttosto essere intesa come il prodotto naturale e spontaneo di una geminazione diretta, che, riprendendo il *quid* proprio della teoresi romantica sul mito e traslandola su un piano di metafisica dell'io, supera umoristicamente la natura propria del fantastico stesso e lo metamorfizza in fantastico-mitico: quello che fa la differenza di genere, in questo palinsesto teorico, è proprio la caratura simbolica del fatto scritto, la quale, fungendo da riordinatrice del caos apparentemente scatenato attraverso i meccanismi del fantastico propriamente detto, ricuce un ordine su un altro piano sia di scrittura che di ricezione dell'opera d'arte particolare. A differenza di quanto accade per il fantastico *tout court* la funzione esoterica offerta a Pirandello dalla riflessione teosofica permetterebbe all'autore l'immaginazione di una visione-mondo totalizzante, non leggibile attraverso le categorie ordinarie, ma appunto secondo quelle mitico-simboliche: la «forza» di cui parla Bonifazi, proveniente dall'«oltre» «misterioso», non solo dirige le vicende, ma le plasma formalmente, dando loro quel *quid* simbolico che, una volta rintracciato, depotenzia l'effetto fantastico di tutta la portata fantastica della sua incomprensibilità, riconducendolo a un piano di leggibilità simbolicamente coerente e, quindi, «normale» e non «strano».

È certo e vero che tutto questo mira per Pirandello alla morte e si produce attraverso di essa: nei racconti fantastici, egualmente, «la morte apre la dimensione dell'irrealtà» e «l'irrealtà diventa stranezza e assurdità, che il racconto si sforza di solito a far apparire reali, verosimili», perché sovente è «in essa», nella morte, che «si continua a vivere» narrativamente «oppure è essa stessa che entra nella vita, come richiamo, ammonimento, nostalgia, spaurimento, etc.». Nel racconto fantastico «la morte» propriamente detta, o metamorfizzata in «incubo, paura, mistero, punizione e simili, e magari anche glorificazione, dopo la prova, stende la sua ombra» e si presenta «forse» come «l'espediente più efficace e più comune per produrre la dimensione giusta, misteriosa e inquietante, straordinaria e risolutrice, del genere». Questa morte, dice Bonifazi è una «morte strumentale e, in

all'Eden: la ripetizione è la differenza che segna l'ossessione, la presenza irreale e inverosimile, l'apparizione del fantasma estraneo (non legato alla propria immaginazione allucinata e quindi non colpevolizzante), esterno, oggettivo, vero. Il verosimile fantastico, a differenza del verosimile umoristico, è tragicamente irresponsabile. Quando il «pazzo» sente di non dominare più le sue pazzie, la verosimiglianza gli si scioglie in mano, gli si muta in inverosimile verità misteriosa. Finalmente qualcuno o qualcosa, o meglio il racconto stesso, il testo dove lui si trova, gli dimostra non solo che quello che vede o sente, la sua allucinazione, è vera e deve essere giudicata verosimile dagli altri, ma che non si tratta più di un'allucinazione, ma di uno sdoppiamento del reale che s'impone ai suoi occhi (e non deriva da essi, non dipende più da lui). L'immagine, la maschera, che ballava davanti agli occhi per la pazzia, e doveva adattarsi (pena il suicidio) alle verosimiglianze sociali, perduta l'intrinseca verità, ora s'è staccata addirittura dal volto e va per conto suo, guidata da una più profonda e lì per lì irriconoscibile, ma poi tranquillizzante, verità (si confronti la stessa scena del soggetto davanti allo specchio nell'umoristico *Uno, nessuno, centomila* e nel fantastico *Soffio*)».

un certo qual modo, metaforica, che non interrompe la vita ma la trasforma e la deforma introducendovi una violenza immaginativa distolta dalle norme vitali e sensibili»: al pari del «sogno» o dell'«allucinazione» o della «malattia» o del «delirio» o dell'«ebbrezza» o della «follia» o dell'«errore», essa diventa «un pretesto per il fantastico, un pretesto che la svuota, nel racconto, di senso proprio, e la fa diventare, come gli altri, esclusivamente, un veicolo di forze strane, occulte, profonde e necessarie».

Come attraverso qualsiasi altro mezzo, così anche attraverso la morte «una volta che il *fantastico* ha creato, con i suoi meccanismi o pretesti, […] la stranezza […] allora il suo clima […] si estende dovunque, tocca ogni cosa, ogni azione, ogni personaggio, ogni oggetto del racconto»: ogni cosa subisce dunque una traslazione di piano in cui anche i «paesaggi […] subiscono […] una deformazione, vengono investiti dalla conflittualità stessa del racconto», così come «gli animali, anch'essi proiettivi, […] ibridi di verosimile e d'inverosimile, di ansia e di crudeltà, di colpa e di punizione». Nel racconto fantastico quindi «l'azione – si voglia o non si voglia, si creda o non si creda, – diventa magica, soggetta a forze incontrollate, stregonesche»:

> la natura stessa del racconto fantastico ne fa un testo doppio, e non per l'ambiguità tra reale e irreale, ma per la congiunzione e lo scontro di verosimiglianza e di inverosimiglianza, che supera il contrasto tra la fede e la miscredenza, e per il raddoppiamento della stessa narrazione, che ha almeno due piani, quello dove l'azione è narrata come straordinaria, eccezionale, sovrannaturale, incredibile, ignota e ostile, e quello dove la medesima azione, nello stesso tempo (e anche attraverso un contrasto polemico tra i personaggi o addirittura attraverso un personaggio sdoppiato o anche attraverso la semplice *suspence*, lo sconcerto, l'incertezza, ecc.) è narrata come vera, autentica, credibile, necessaria e conosciuta, familiare.[199]

Tuttavia questa morte, che pure in Pirandello si connota secondo gli stilemi del fantastico, nelle novelle metafisiche appare piuttosto anch'essa come un evento simbolico, anzi come l'evento simbolico principe che, simbolicamente sempre, semantizza come mitiche le vicende e per questa ragione potrebbe solo fino a un certo punto essere considerata al pari di altri eventi stranianti, perché essa stessa non sarebbe un evento straniante in senso stretto, al contrario sarebbe l'evento geminante tutti gli eventi che, per conseguenza di essa, possono essere considerati – sulla base di un approccio immanente al reale – come stranianti. La morte nel racconto pirandelliano è un riflesso di un evento reale, anzi dell'unico evento

[199] Ivi, pp. 58-59.

biografico reale, simbolo incarnato della porta di accesso alla verità: essa agisce retroattivamente nella lettura del testo e ne sposta la significazione su un altro piano di leggibilità. I due piani di cui parla Bonifazi sarebbero assorbiti dalla dimensione della morte, strumentalizzati da essa per una necessità etica e mitica insita all'evento funebre di dire sé stesso in termini iniziatici: il rapporto stabilito da Bonifazi tra morte e reale sembra, in Pirandello, invertito, tant'è che è il reale piuttosto a presentarsi come strumento dell'evento funebre. A partire dalla realtà della morte, precedente all'atto scrittorio e continuamente ritornante in esso, l'ossatura del reale viene destrutturata al punto che, come afferma Vittore Branca «alle coordinate spaziali e temporali – caratteristiche del reale – e agli strumenti mentali di governo del *reale*, cioè la ragione e le sue procedure logiche, il *fantastico*» pirandelliano «oppone concezioni e dimensioni astoriche e procedimenti prevalentemente analogici»: «se il primo usa principi causali, il secondo segue percorsi non seriali, procede per illuminazioni e sinestesie»;[200] questi sviluppi analogici (attraverso i quali come ne *La disdetta di Pitagora* o in *Strigi* il testo si piega su sé stesso) innervano la scrittura funebre di Pirandello prima dell'atto stesso della scrittura, per cui anche nelle operazioni narrative – come ad esempio ne *La casa del Granella* – in cui la sovrapposizione analogica dei principi di spazio e tempo non è evidente, essa resta comunque sottintesa alla possibilità stessa dell'evento scritturale. Ogni storia, in quanto mito, si ripete continuamente, all'infinito dopo la sua creazione, per cui anche qui, dove sembra agire una retrostruttura di significazione fantastica, in Pirandello agisce forse, invece, prima ancora del testo, un meccanismo di geminazione mitica del fatto artistico. Che essa non possa essere sempre rintracciata nel testo pare poter dipendere soltanto dal fatto che non tutte le novelle descrivono lo stesso momento del percorso di morte e quindi di piegatura del tempo e dello spazio, pur restandone comunque, per le premesse teoriche pirandelliane, una necessità simbolica implicita, la quale, appunto, permette di leggere simbolicamente il testo senza che ne resti inspiegato il valore organicamente mitico-simbolico che appare anche lì dove il tempo e lo spazio concretamente sembrano non adattarsi a un ordine di realtà diverso da quello riconosciuto. L'operazione che fa Pirandello sembra, piuttosto, quella che Monica Farnetti riconosce come propria del fantastico ed esistente dentro e, contemporaneamente, al di là del testo: «risalire» nello studio del genere «oltre gli antichi significa […] accedere senza mediazioni all'ambito extra-letterario delle fiabe e delle religioni, in cui mistica, mito e magia si rinvengono quali pressanti contiguità che invadono oppure assorbono un oscillante confine letterario»; in Pirandello come «alle origini del Fantastico» bisogna riconoscere che «il discorso

[200] Vittore Branca, *Premessa*, in *Gli universi del fantastico*, a cura di Vittore Branca e Carlo Ossola, Vallecchi, Firenze, 1988, p. 5.

reclama strumenti culturali in apparenza slegati o lontani da quelli immediatamente pertinenti alla ricerca letteraria, articolandosi necessariamente secondo categorie antropologiche e storico-religiose».[201] Se per Pirandello si resta aderenti alla sola realtà testuale, rischia forse di sfuggire tutta l'impalcatura extra-testuale che motiva l'operazione fantastica come operazione mitica (e forse la anima attraverso gli apporti teosofi), privandosi anche della possibilità di una lettura esaustiva del testo che va condotta secondo le categorie fondate certamente dal testo stesso, ma di cui il testo sembra solo una emergenza parziale: nella visione totalizzante di Pirandello d'altra parte, in cui tutto il mondo deve riuscire, grazie all'arte, a ritrovare l'«accordo dei sentimenti» plasmante la realtà e ricreante il mito (l'accordo delle scintille prometeiche agisce poi a sua volta come autore sul fatto sociale, modificandolo e risemantizzandolo), le categorie antropologiche e storico-religiose sono imprescindibili; è proprio attraverso di esse che l'arte pirandelliana, muovendo dal reale, si reinserisce in esso, dopo averlo purificato, e diventa scrittura performativa del sacro.[202] Sono queste coordinate a fare forse del testo pirandelliano, nella sua materialità cosale riacquisita attraverso l'atto rituale della composizione, un testo più fantastico del fantastico, perché è la sussistenza stessa

[201] Monica Farnetti, *L'irruzione del fantastico nella letteratura italiana* in *Fantastico e immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, a cura di Alessandro Scarsella, Marino Solfanelli Editore, Chieti, 1988, p. 79.

[202] Questa esperienza particolare, pirandelliana, che semantizza la scrittura di Pirandello induce a vedere nel suo fantastico un fantastico che può essere solo pirandelliano, secondo la stessa metodologia critica che Monica Farnetti sviluppa a proposito di Zena: «Due autori, accostabili e distinti sulla base di una rilevante opposizione di ordine culturale, esemplarmente attualizzano la modalità narrativa menzionata come prima variante in presenza dell'avvenimento straordinario. Nel caso Remigio Zena, si assiste all'adozione e all'applicazione in sede letteraria del principio swedemborgiano secondo cui l'anima, entità in sé stessa esistente e indipendente dal corpo, conserva la propria individualità ed esplica il proprio potere nel sonno e nella morte di esso. Attraverso la figura di Swedemborg, sacerdote del culto teosofico e medium di conoscenze soprannaturali del secolo XVIII, si palesa e diffonde in Europa una corrente di tensione gnoseologica destinata a maturare, pur nella sua pressoché costituzionale sotterraneità, il quadro delle istanze conoscitive e scientifiche delle epoche che seguiranno. Per quanto lentamente, anche una cultura solitamente materialistica, fittamente intessuta di cognizioni positivistiche e refrattaria alle insinuazioni dell'occulto quale quella italiana *fin de siècle*, è soggetta agli influssi di tale corrente una cultura diversa, intrisa di misticismo e di glissi esoterici, arricchisce il substrato di studiosi, pensatori e letterati italiani del secondo Ottocento, di cui Zena fornisce autorevole testimonianza»: ivi, p. 81. Il palinsesto metodologico coincide con quello di *I piaceri dell'immaginazione. Studi sul fantastico*, a cura di Biancamaria Pisapia, Bulzoni, Roma, 1984, p. 15 in cui, parafrasando J. Starobinsky, l'autrice afferma «è muovendo dall'analisi specifica delle forme proprie in cui si concretizza, nella produzione letteraria, l'immaginazione, che è possibile uscire da una identificazione, quella di letterario e immaginario, che, rimanendo a livello di generalità, non permette di entrare nei meccanismi di produzione dell'immaginario, né di rispondere dall'interno alla domanda sulla funzione che esso esplica nell'universo letterario».

dell'arte come fatto formale e al contempo materiale a dare al contenuto di essa lo statuto di gesto capace di metamorfizzare il reale, capillarizzandosi in esso. Si può ripetere forse per Pirandello quanto Valerio De Angelis pone, generalmente problematizzandola, sulla categoria del fantastico, ovvero che «se la definizione di Fantastico in senso lato implica un dato rapporto tra testo e Reale, occorrerà stabilire che cosa si intenda con il secondo termine della relazione»: per De Angelis «non […] si può certo utilizzare» il termine reale «nella sua più vasta accezione, poiché tra un testo letterario e la realtà non intercorre, in ultima analisi, che il rapporto che lega ogni oggetto alla totalità degli oggetti […] l'opera artistica è parte della realtà, è reale cioè al pari di un qualsiasi altro suo elemento» e «ciò che la contraddistingue dagli oggetti non-artistici» è piuttosto «il confronto che essa istituisce, criticamente, con la concezione collettiva della realtà». Ciò a cui «si riferirebbe» «la definizione di Fantastico» sarebbero «le modalità di relazione tra concezioni storicamente determinate e tra loro contemporanee di arte e realtà», cosa che però porterebbe a escludere «dall'universo del Fantastico una gran parte di quelle che andrebbero considerate tra le sue maggiori espressioni»: «tutta la mitologia e l'epica classica o comunque pre-cristiana apparterebbero all'universo del non-fantastico – in quanto, in forme più o meno dirette, i "fatti" in esse narrati erano allora considerati, nonostante tutto, "possibili"».[203] Si ritorna attraverso questo a poter conservare per Pirandello, con una certa coerenza, la definizione di fantastico solo quando si consideri come fondante la narrazione la retrostruttura offerta al testo dall'extra-testo, ovvero da tutta quella impalcatura teorica che non vede come impossibile l'atto apparentemente straniante, ma, al contrario, lo considera come un qualcosa che avviene continuamente nella realtà propriamente detta, perché il prodotto creazionistico delle scintille prometeiche è un dato essenziale dell'umano e perché la morte simbolica, per Pirandello, non è un fatto solo letterario, in senso stretto, ma una esperienza direttamente vissuta, quindi effettivamente possibile. Sempre in accordo con De Angelis la negazione di questa struttura alla base della creazione pirandelliana sarebbe da considerare come un prodotto della «coscienza storica», la quale, per opposizione, potrebbe autorizzare a considerare il fantastico pirandelliano come altra cosa dal reale, ma è esattamente anche quella retrostruttura significante ciò contro cui Pirandello ripetutamente si schiera all'interno della composizione saggistica e che in vario modo attualizza poi nella prassi narrativa concreta; si tratta infatti proprio di una visione del mondo categorizzante, figlia di un sistema di credenze ipercritiche nate con l'Illuminismo e centrate sulla «fede» del valore assoluto della ragione, a essere

[203] Valerio Massimo De Angelis, *Fantastico e romance*, in *Fantastico e immaginario*, cit., p. 112.

continuamente presa di mira da Pirandello al punto che non se ne può verosimilmente costituire la lente per l'analisi della sua opera:

> in reazione al rifiuto illuministico di considerare ciò che non è oggetto di percezione e razionalizzazione come parte del Reale, e all'espulsione dell'Immaginario dall'orizzonte culturale ufficiale e istituzionalizzato, il romance gotico – e con esso il racconto dell'orrore – è l'unica espressione linguistica di quella vita inconscia che in precedenza non era ritenuta negazione della realtà esterna, ma suo complemento paritario, se non addirittura prioritario, attraverso la materializzazione del Mito. Ancora Fiedler osserva che «fra il crollo delle dottrine ortodosse sul peccato originale e l'emergere delle moderne teorie dell'inconscio, l'Europa non possedeva alcuna terminologia qualificata, per esprimere certe oscurità dell'anima umana» e il *romance* gotico offre appunto questa possibilità di manifestazione, sebbene ancora non la problematizzi, non ne colga l'intima funzionalità metalinguistica – almeno, non consapevolmente, in sede di poetica.[204]

Negate che si siano queste premesse storiche (negazione vieppiù rafforzata dal fatto che Pirandello nega addirittura il concetto di storia come fatto oggettivo) la categoria di fantastico applicata alla letteratura pirandelliana risulta allora forse zoppicante: per Pirandello quelle categorie figlie del tempo sembrano soltanto una delle tante possibili forme acquisite dal «flusso» nella sua continua opera di creazione, ragion per cui parlare di fantastico per Pirandello, almeno in termini di idea generativa dell'arte, è prescindere dalle premesse che egli stesso ripetutamente pone e per le quali la sola realtà vera è quella dell'immaginazione. Sulla scorta di Adorno e a proposito del genere, Silvia Bellotto sostiene che «esiste […] fondante ed ineliminabile», un principio di «autocoscienza dell'opera d'arte», il quale opera «nell'atto di orientare, strutturare ed organizzare, entro un sistema formale coerente, i suggerimenti e le provocazioni della fantasia creatrice»; quest'ultima, che «appare indispensabile per introdurre, in fase progettuale e formativa, quelle procedure, quegli espedienti tecnico-stilistici che contribuiscono all'unicità e all'irripetibilità dell'opera stessa», dispone anche «illimitatamente delle possibilità di soluzione che si cristallizzano all'interno di un'opera d'arte».[205] L'inclusione totale dell'atto creativo nelle semantiche della «immaginazione» risolve forse in qualche maniera il problema del genere adattato a Pirandello, perché l'immaginazione, per l'autore, si è visto consistere nel solo gesto primariamente umano e connotante l'uomo come uomo: entrando in questa ottica per cui, abolite le categorie, o

[204] Ivi, p. 117.

[205] Silvia Bellotto, *Introduzione* in Ead., *del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento,* Pendragon, Bologna, 2003, p. 19.

meglio considerate anche queste ultime come un prodotto dell'immaginazione, si può ripetere quanto, parafrasando Todorov, sostiene Pisapia, con motivazioni attraverso le quali, a maggior ragione, quello di Pirandello non può essere definito meccanismo fantastico: il fantastico «si può distinguere» dagli altri generi letterari «quali ad esempio l'immaginario» perché «quest'ultimo non ha» nessun «bisogno del rapporto con la realtà», «mentre la dimensione del fantastico si determina proprio in rapporto al reale, beninteso quel reale conosciuto perché regolato da leggi che si presumono necessarie, la cui sicurezza è messa in forse, e non più soltanto ormai sul piano della finzione letteraria, dalla possibilità di una trasgressione implicita nella situazione fantastica, non casuale, ma legata alla capacità creativa di una delle fondamentali facoltà umane: l'immaginazione». Quanto secondo Pisapia, sulla scorta ancora di Todorov, anima e sostanzia il fantastico in quanto genere è la tensione che esso cerca di colmare tra possibile e impossibile, ovvero tra ciò che una data cultura, in un dato momento, ritiene tale e non può quindi prescindere da un rapporto problematico con l'epistemologia contemporanea: «più di ogni altra, la dimensione fantastica esprime il tentativo di comprendere ciò che non è direttamente catalogabile come razionale e che, proprio per questo, si tende ad escludere dalla possibilità stessa di conoscenza». L'atteggiamento pirandelliano invece, non è un atteggiamento tendente all'ottenimento di una risposta provocato da una crisi esistenziale nel paradigma di certezza: la crisi paradigmatica in Pirandello produce l'annullamento della tensione verso l'altro da conoscere e conduce, invece, a una tensione inversa, verso sé stesso, da cui, come riflesso, deriva che l'altro esiste per quel che è e come tale lo si conosce. Se l'atteggiamento del fantastico è quello di una necessità intellettuale, mentale, che opera attraverso l'immaginazione per risolvere la crisi (senza poi dare una risposta effettiva a essa), l'atteggiamento di Pirandello sembra piuttosto quello della visione, strutturale e non determinata dal frangente storico, che parte dall'immaginazione per risolversi in atteggiamento anche intellettuale, e per via del quale l'operazione fantasmatica della ragione viene subordinata a quella appunto immaginativa. Per quanto, ancora, questa della visione e dello sguardo sia una caratteristica anch'essa riconosciuta propria al genere fantastico,[206] Pirandello pare riusarla in maniera inedita, perché vedere non significa concretamente solo avere una visione ma crearla, darle adito

[206] Giorgio Rimondi, *Dall'Uhheimlich all'oggetto «a»: il concetto di "perturbante" in Freud e Lacan*, in *Geografia storia e poetiche del fantastico*, a cura di Monica Farnetti, Leo S. Olschki, Firenze, 1995, p. 169: «Se dunque in generale la letteratura accorda una specie di primato all'universo della visione, secondo alcuni la letteratura fantastica deterrebbe un privilegio proprio relativamente ai fenomeni che a tale universo afferiscono: non solo perché in essa è quasi strutturale la relazione fra dimensione immaginaria e meccanismi ottici, ma perché nella letteratura fantastica «la macchina ottica funziona il più delle volte in modo più evidente che in altri contesti artistici, e con talune anomalie in cui è dato leggere con maggiore evidenza il desiderio di cui il testo è portatore».

di formalizzarsi per rendersi appunto percepibile all'apparato dello sguardo, sia esso mentale, spirituale o corporale. Ne risulta che anche da questo punto di vista è forse impossibile uscire per Pirandello dall'universo narrativo che esso crea, perché la stessa dinamica creazionista è appunto un fatto poetico: secondo la dizione di Secchieri si può, con una certa confidenza, ripetere che anche per Pirandello

> la significanza ulteriore non va cercata all'interno dell'universo narrativo, ma dedotta da esso, o meglio dal complesso di segni che lo connotano. I segni dell'universo fantastico sono da simbolizzare nell'ottica della loro coerenza a un unico sistema di pensiero significante a cui essi non possono che alludere perché enunciare il principio di verità ad essi sotteso significherebbe uscire fuori dall'arte, ovvero sia dal paradigma di genere finzionale a cui per statuto aderiscono. La loro significatività per questo non si situa né nel simbolo né nell'allegoria, ma a metà strada, nel mito.[207]

Ed è proprio sulla base di questo (perché è prevista una significatività del testo, ma una significatività mitica) che l'operazione pirandelliana sembra inglobare e semantizzare tutte le possibilità sopravvenienti al racconto in forza della sua artisticità: una volta che la materialità fattuale del testo sia stata reinserita nel suo rapporto cosale con il mondo, inevitabilmente essa entra nel gioco della leggibilità, ma – a differenza del testo fantastico – produce una gnoseologia di sé stessa univoca, pur nella differenza necessaria dei casi, dando adito a una lettura di sé fondata sull'organicità dei simboli. Nelle prove del fantastico propriamente detto, come sostiene Rosalba Campra, «la sintesi mnemonica che ogni lettore avvisato opera in chiusura di una storia, qualsiasi essa sia, si vede destinata […] a una sfida speciale», perché giunto «al punto finale il lettore deve effettuare un riordinamento, una ricollocazione dei tasselli del mosaico, in modo da formare un disegno coerente: con molta più forza che in altri generi, questo riordinamento funziona» dice Campra «come una rivelazione». Attraverso questa epifania della «relazione», «elementi che potrebbero apparire prescindibili allacciano connessioni segrete con qualcosa che si trova più oltre» metamorfizzandosi come «indizi, segnali che il testo emette da diversi livelli e con una diversa luce, ma che significano in ogni caso una determinazione *a posteriori* della loro funzionalità»: il «punto finale, che è la meta della lettura» «ricolloca i […] frammenti» della storia in una «gerarchia condizionata» in cui «le cause sono determinate dai loro effetti».[208] Nel testo pirandelliano, invece, nonostante la semantizzazione ultima sia comunque posteriore alla fine della lettura, essa non si verifica o struttura sulla base di indizi, di tracce,

[207] Filippo Secchieri, *Fantastico e teoria letteraria,* in *Geografia Storia*, cit., p. 154.
[208] Rosalba Campra, *Territori della finzione*, cit., p. 121.

che, collegate tra loro, portano a una ricucitura razionale del discorso dell'autore, ma sulla base di simboli, appunto, che, per essere letti, prevedono che il lettore compartecipi al «sentimento della vita» del protagonista, attivando una operazione di lettura che è agente e agita assieme, prodotta sul concetto romantico *Erlebnis*: l'utilizzo o meglio lo stimolo delle capacità ragionative nel lettore da parte di Pirandello deve operare maieuticamente al fine che il lettore stesso si renda conto in prima persona della possibilità multi-prospettica della forma e smetta di dare credito alla narrazione stessa che il personaggio fa di sé, prima che egli approdi alla rivelazione che in ultimo la significa. Anche da questo punto di vista, quindi, per quanto il procedimento delle novelle metafisiche sembri proprio a quello del fantastico, esso si contiene e giustifica sulla base di qualcosa in più che non pare poter trovare ragione all'interno del genere, se non appunto, deformandolo.

Per concludere, certamente sembra possibile impiegare la categoria di fantastico per alcune prove pirandelliane, le quali ripetono stilemi propri al genere, in termini strutturali, ma lo si può forse solo se non ci si limita ai fatti che Papini chiamava «esteriori» del fantastico, e se non si guarda alle dinamiche interiori dell'operazione generativa della storia: in questo caso ci sono forse le condizioni per intendere fantastica invero tutta la prima produzione pirandelliana, ma a quel punto il fantastico coinciderebbe comunque con il mitico e il problema resterebbe forse solo un problema di nominazione di genere.

IV. LA CADUTA NEL CIELO. IL PERCORSO INIZIATICO-TEOSOFICO DI MATTIA PASCAL E L'APPRODO DEFINITIVO ALL'AUTORIALITÀ DELL'OLTRE

4.1. *Le due premesse*

Se le novelle, per essere riconosciute nella loro semantica profonda, hanno bisogno di essere inquadrate in un sistema teorico che le metta reciprocamente in relazione, *Il fu Mattia Pascal* è leggibile come un tutto organico che presenta in sé tutti quegli aspetti particolari del percorso iniziatico di cui, invece, ogni novella dipinge un momento specifico, sovente quello culminante:[1] è per questa ragione che il romanzo, dal punto di vista di questa analisi, permette di chiudere esaustivamente forse il disegno finora tracciato, conferendo a quest'ultimo l'esempio effettivo di un luogo narrativo in cui il percorso del protagonista, delineato dalla teosofia e reinterpretato da Pirandello in termini estetici, sembra dipanarsi nella sua interezza e continuativamente, senza frammentarsi nella significatività di episodi brevi.[2]

[1] La differenza tra i generi è programmatica ed espressa da Pirandello già in *Romanzo, racconto, novella* sulla rivista catanese «Le Grazie» nel numero del 16 febbraio 1897, ora in Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Bulzoni, Roma, 1979, p. 127. Sul tema è intervenuto Giancarlo Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Quodlibet, Roma, 2008, pp. 12-24.

[2] L'analisi che si propone non misconosce le suggestioni o i prestiti, più o meno riconosciuti ed evidenti, che Pirandello, nella composizione del romanzo, trasse da altri autori, opere o correnti, nonostante tenti una risemantizzazione organica dell'opera in chiave teosofico-estetica. Cfr. Piero Cudini, *«Il fu Mattia Pascal»: dalle fonti chamissiane e zoliane alla nuova struttura narrativa di Luigi Pirandello*, in «Belfagor», 6, 1971, pp. 702-713; Nino Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Bari, 1983, pp. 36-39; Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino,

Il *Fu Mattia* si presenta forse, in quest'ottica, come il luogo narrativo in cui la morte iniziatica, il concetto di autorialità conseguente, lo sdoppiamento del personaggio protagonista, il karma, il luogo simbolico, tutti insomma i tratti che si sono visti potenzialmente propri alla narrazione iniziatica e metafisica pirandelliana, trovano una sistemazione coerente, intrecciando tra di loro quella serie di relazioni che nelle novelle costituiscono spesso il sottotesto, mentre nel romanzo vengono distesamente esplicitate.[3] È significativo, in questo senso, che il romanzo principi con due inserti di natura programmaticamente metaletteraria, le premesse, le quali, tuttavia, non sono attribuite all'autore riconosciuto, a Pirandello, ma a Mattia Pascal, che, fin da subito, e già solo per quanto detto, si presenta come il tipo significativo del protagonista autore che «riflette» sulla sua storia: se a questo si aggiunge il fatto che dichiaratamente Mattia è il protagonista morto nelle sue vicende, nonché autore morto del suo racconto, e se si considera che, fra le altre cose, il *Fu Mattia* è noto per essere un romanzo con larghi inserti e numerosi motivi teosofici,[4] si comprende perché esso risulta fondamentale per questa analisi e quanto coerentemente vi si inserisce. Nell'analisi del testo, onde evidenziarne, oltre che la retrostruttura iniziatica e la caratura teosofica, anche il valore simbolico, si procederà quasi in forma di commento, perché qualsiasi altro tipo di approccio rischierebbe di smarrire o non rendere evidente la fisionomia simbolica del dettaglio narrativo e, quindi, la profondità mitica dell'operazione che lo contiene.[5]

Bologna, 1987, p. 213; Simona Costa, *Il diavolo, probabilmente: Mattia, Siebenkäs, Liebgeber*, in *Magia di un romanzo.* Il fu Mattia Pascal *prima e dopo. Atti del Convegno Internazionale, Princeton, 5-6 novembre 2004*, a cura di Petro Frassica, Interlinea, Novara, 2005, pp. 17-26.

[3] La riflessione sul romanzo si installa e prende le mosse da quella di Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, cit., p. 191, della quale riprende diversi assunti teorici, primo tra tutti quello sulla metaletterarietà del romanzo: «l'oggetto del romanzo (in questo senso già metaromanzo) non è […] il possidente degradato a bibliotecario inutile o il falso orfano italo-argentino incapace di ridare identità sociali e modi esistenziali nuovi alla propria vecchia coscienza sconfitta: l'oggetto è il tempo, quello della natura, degli istinti e dei desideri contro quello della storia e delle istituzioni, immobili e ingombranti, morte e omicide».

[4] Sono intervenuti, in questo senso, in particolare Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., in particolare pp. 39-45; Antonio Illiano, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., pp. 31-45; Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, cit., pp. 33-59 e 61-94; Id., *Pirandello allegorico*, cit., pp. 39-89 e, ultimamente, Domenico Tenerelli, *Né di qua né di là: vita, morte e rincarnazione di Mattia Pascal* in «Pirandelliana», 16, 2022, pp. 39-47; dello stesso autore cfr. anche *Ai limiti della vita, Storia e letteratura nella Roma occulta di Luigi Pirandello (1891-1907)*, cit., dove viene esplicitato il contesto storico e sociale del romanzo per una impostazione teosofica dello stesso. Più in generale sul romanzo cfr., Bruno Porcelli, *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *In principio o in fine il nome*, cit., pp. 68-78; Andrea Rondini, *Ombre.* Il Fu Mattia Pascal *dalla tradizione romantica alla teoria della letteratura*, Interlinea, Novara, 2008; Angelo R. Pupino, *Pirandello o l'arte della dissonanza*, cit.,, pp. 103-165.

[5] Anche in questo caso si prenderà in esame soltanto la prima edizione dell'opera, quella edita a puntate sulla «Nuova Antologia» (dal 16 aprile al 16 giugno 1904) e poi in volume per i tipi della

La prima premessa del romanzo inizia con una dichiarazione che pare rientrare perfettamente nei canoni discorsivi finora utilizzati, soffermandosi, in incipit, proprio sulla questione del nome: «una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal e me ne approfittavo» principia il testo, e continua affermando che «ogni qual volta qualcuno de' miei amici o conoscenti dimostrava d'aver perduto fino a tal segno il ben dell'intelletto da venire da me per qualche consiglio o suggerimento mi stringevo ne le spalle, socchiudevo gli occhi e gli rispondevo: – Io mi chiamo Mattia Pascal. – Grazie caro. Questo lo so. E ti par poco? Non pareva molto, veramente, neanche a me». L'incipit si conclude con l'autore che afferma «ma ignoravo allora che cosa volesse dire il non sapere neppur questo, il non poter più rispondere, cioè, come prima, all'occorrenza: – Io mi chiamo Mattia Pascal».[6] La semantica del nome, espressa in apertura del romanzo, sembra riprendere gli stilemi classici che finora le sono stati riconosciuti: il nome è la rappresentazione di quanto compete alla personalità sociale e alla finzione funzionale che la riguarda come mezzo per inserirsi coerentemente in un circuito di maschere. Per il protagonista il nome è la modalità attraverso la quale egli può definirsi ed essere riconosciuto nell'*organon* di un sistema di cui, tuttavia, vede la pochezza: la focalizzazione sul nome, infatti, da parte del protagonista, non è una tronfia e sicura affermazione del sé (che non si ritrova di fatto mai nei protagonisti iniziandi della narrativa pirandelliana), quanto piuttosto una consapevole denuncia della parzialità ontologica del nome; la maschera finzionale del nome viene, allora, messa in scena fin da subito come la testimonianza di un tentativo di resistenza da parte del protagonista a una coscienza irrequieta non dissimile forse da quella che, a tal proposito, denunzierà l'autore dell'*Umorismo*. Fin dalle prime battute, pertanto, ci si trova di fronte a una inversione esistenziale, rispetto al senso comune, delle semantiche della nominazione: esse vengono esibite con una sicumera quasi paradossale che ne denunzia, per converso, l'inconciliabilità con un sistema di senso che sorpassa il relativo. Il protagonista del romanzo, quindi, apre la sua dichiarazione con una allusione che già pare inquadrarlo come uno di quei tanti personaggi prossimi a morire simbolicamente e «ben vestiti» che

stessa rivista nello stesso anno: oltre a essere la più significativa dal punto di vista di una lettura teosofica, è anche l'unica che cronologicamente rientra nei parametri imposti a questa analisi. Il testo di riferimento è quello di Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, «Meridiani» Mondadori, Milano, 2010, pp. 319-586 (e, per le varianti che permettono di ricostruire la prima edizione rispetto a quella Bemporad del 1921 messa a testo, ivi, pp. 1001-1047). Anche in questo caso, in premessa, è forse bene sottolineare che il tentativo ermeneutico che si porterà avanti resta nell'ambito del discorso ipotetico e come tale pretende di essere letto: questo vale anche nei luoghi dell'analisi in cui il dettato esplicito non lo dichiara apertamente.

[6] Ivi, p. 319. Sulle strategie di relazione autore-lettore attivate dal narratore a partire da queste dichiarazioni incipitarie del romanzo cfr. Paola Casella, *Dire il vero alla prima persona: annotazioni sui romanzi di Pirandello*, in *Finzioni & Finzioni*, cit., pp. 69-86.

si presentano all'udienza autoriale. La consapevolezza sulla parzialità del valore onomastico, che il protagonista possiede già nella *fictio* prima della narrazione, si conferma nella sua valenza, ulteriormente, perché Mattia dichiara apertamente di essere uno di coloro che hanno perso la coscienza, o meglio l'incoscienza, insita nella verbalizzazione del sé e delle sue categorizzazione e occlusione onomastiche. Mattia si dice, nel tempo presente della storia, aver già affrontato il processo per cui il suo nome ha smesso di avere valore prima dell'accadere della narrazione. Il prototipo dell'io protagonista morto e autore della storia appare qui esibito in tutta la sua potenza significante: a confermare l'ipotesi collabora l'utilizzo della prima persona, la quale, sovrapponendo protagonista e io autoriale, presenta il protagonista autore come colui che, nell'atto stesso della scrittura, si sta sostituendo all'autore e, scrivendo, sta rivivendo un'esperienza esistenziale.

Tutta la prima premessa pare confermare l'ipotesi di quest'atto, rituale, di rinarrazione del sé,[7] perché la storia, la serie dei fatti biografici effettivamente denotanti la biografia antescenica del protagonista, viene fin da subito risemantizzata come evento reale, ma poco «vero», poco congeniale alla ricucitura del senso operata attraverso il racconto della storia: «qualcuno vorrà bene compiangermi (costa così poco) immaginando l'atroce cordoglio d'un disgraziato, al quale avvenga di scoprire a un certo punto che… sì, niente insomma: né padre né madre, né come fu o come non fu» scrive il narratore, anticipando che sarà riconosciuto morto dai parenti nel corpo di un altro e da lì potrà iniziare o tentare di iniziare una nuova vita, ma continua «è mio dovere avvertirlo che non si tratta propriamente di questo». La precisazione risiede nel fatto che Mattia, invece, conosce e possiede una sua storia biografica: «potrei qui esporre», scrive, «in un albero genealogico, l'origine e la discendenza della mia famiglia e dimostrare come qualmente non solo ho conosciuto mio padre e mia madre, ma e gli antenati miei e le loro azioni». Quindi sussiste nel protagonista una coscienza biografica e del racconto finzionale legato al nome: si tratta di una coscienza storica, fattuale, concretata di tempi e di luoghi, «azioni» appunto e genealogie, ma questa coscienza non costituisce il punto del racconto né la sua motivazione, tant'è che può affermare «il mio caso è sommamente strano e diverso; tanto diverso e strano che mi faccio a narrarlo».

[7] Scrive Antonio Sichera, *Ecce homo*, cit., pp. 150-151: «il personaggio che all'inizio dice "io" rivive gli eventi che lo riguardano mentre li racconta e proprio immergendosi nella narrazione ne coglie la portata. Ripercorrere l'itinerario della propria esistenza non coincide insomma per lui con il dar vita ad un ozioso resoconto, ma con l'abbandonarsi ad una sorta di *Einfühlung* ininterrotta, durativa e non momentanea, in cui tutto accade ora, di nuovo, nello spazio dell'interiorità». L'evento della scrittura è un atto di riscrittura e ricomposizione, una continuazione della storia, non il rendiconto di essa, un ulteriore fatto, quindi, che ha sede nel tempo e nello spazio del racconto, pur meta-narrativamente, essendo racconto esso stesso: la vicenda scrittoria di Mattia non è, in linea di principio, dissimile da quella che si è vista connotare l'esperienza di autonarrazione degli altri personaggi protagonisti.

La spinta narrativa animante il gesto del dire, del rivivere e raccontare, non risiede nel decorso evenemenziale dei fatti, ma nella specificità del «caso», la quale non delegittima di validità romanzesca il dato biografico, ma lo risemantizza nell'ottica della sua specificità: il termine utilizzato da Mattia per dire questo, per validare la bontà della sua scelta di dire, è «caso», appunto, con tutte le conseguenze ermeneutiche che questo comporta. Caso è, lo si è visto, il motivo cardinale di ogni narrazione che valga la pena di essere raccontata, perché non è parso da intendersi come casualità in senso stretto, ma come insita e intima ragione degli eventi che portano alla narratività stessa dei fatti producenti l'autorialità: l'affermazione è potente nella bocca di un protagonista che si denunzia già morto simbolicamente, non riconoscentesi nel suo nome, perché implica che nel «caso», e non nella storia, sia la motivazione semantizzante gli eventi biografici che portano a quello stesso misconoscimento onomastico. La dizione incipitaria sul valore del nome del protagonista si chiarifica come autodenunzia per via della quale il fatto concreto, compreso anche il processo nominativo, rientra in quel campo ontologico del finzionale, qui espressamente del temporale e dello storico, cui non conta di interessarsi se non per il suo valore, appunto, casuale: nel nome il Mattia della premessa sta presumibilmente racchiudendo tutta la simbologia del formale di cui si è detto, parlando di una storia del nome, e del fatto di averlo perduto, come di dati irrilevanti narrativamente se non fosse per la forza centripeta accentrata intorno a ciò che storia non è, a ciò che non può essere riconducibile al fatto (il caso, appunto). Caso e storia sono due termini opposti, risalenti a due ontologie differenti, perché, se così non fosse, l'evento casuale che fa perdere il nome al protagonista sarebbe da riconoscersi come fatto del formale anch'esso: invece l'etimologia profonda del «caso» viene immediatamente sdoppiata, così che da una parte si ha l'evento casuale in sé, la sua storicità, e dall'altra il caso che legittima l'urgenza della narrazione, il quale per converso non può appartenere alla medesima linea ontologica cui appartiene la storia; se il caso specifico è irrilevante dal punto di vista narrativo, l'altro caso è al contrario il motivo del dire narrativo.

Questo caso, sulla base di quanto finora si è detto, può forse già essere inquadrato come la destinazione, prima inconsapevole, poi consapevole, «volontaria», che orienta gli eventi, come il «verbo» dell'io protagonista (o «oltre»): ecco che la storia di Mattia parte sulla focalizzazione programmatica che già presenta la vicenda del nome come il resoconto di un fatto formale la cui fine è guidata e «voluta» dall'io del narratore. Com'è noto, e a conferma di quanto detto, la dizione mattiana è possibile, fenomenologicamente, solo perché il protagonista, nel momento in cui inizia a narrare, è già un io morto simbolicamente, quindi consapevole appunto del valore del «caso» «*ulteriore*» e della fissità propria alla forma.

Questa distinzione incipitaria sul caso come storia e il caso come «volontà» apre la porta a intendere come sacrale l'atto della scrittura e a vederlo come il prodotto riuscito del percorso di iniziazione subito e narrato nel romanzo: Mattia scrive la

sua opera nella «chiesetta fuori mano di Santa Maria Liberale, non so per quale ragione sconsacrata», ovvero in un luogo dalle forti connotazioni simboliche, e per essere una chiesa e per essere incorsa nella sconsacrazione.[8] Il luogo, infatti, resta un luogo della memoria del sacro, un luogo dalla storia sacra, quindi con tratti decisamente marcati in termini rivelativi, ma, allo stesso tempo, non più luogo istituzionale, ovvero non più riconosciuto funzionale alla «finzione» di un cattolicesimo istituzionale, radicato per Pirandello nella dimensione fittiva delle maschere della fede: il fatto che la «ragione» della sconsacrazione consacrante la chiesa a posto adatto alla scrittura performativa del mito sia invero non dichiarata aumenta e rafforza il simbolismo insito alla scelta topica, perché delegittima la storicità del luogo, la storia stessa che porta alla sconsacrazione per mettere, invece, in evidenza il presente iconico della chiesa; coerentemente con l'ottica della prima premessa, anche per la scelta del luogo scritturale agisce, in retrotraccia, l'invalidazione subliminale del fatto evenemenziale al fine di esaltare la sacralità atemporale, astorica e mitica (senza motivazione logica quindi), dei processi storici e del loro risultato. È, in questo senso, forse significativa persino la scelta del nome della chiesa, perché l'aggettivo *liberalis* che le viene attribuito consuona con l'atto finale, di liberazione appunto, in cui consiste la scrittura etico-mitica, sia come prodotto di una storia iniziatica sia per le valenze mitiche di svincolamento dalle maschere finzionali che essa possiede: qui il silenzio, per dirla con Todorov, sulle ragioni della sconsacrazione attiva e conforta un processo di lettura simbolizzante perché coerentemente si inserisce e risponde alle esigenze metapoetiche della premessa.

Egualmente non casuale appare, in questi termini, l'attribuzione della chiesa a Maria, figura della vergine teosoficamente associata al principio femminile della forma e della materia, ma non della forma e della materia false, fissate in un dato che incancrenisce l'essenza del flusso che le abita, ma della forma e della materia, appunto, ancora una volta, liberate, ovvero ridotte a principio agente spontaneamente e in accordo con la volontà imperativa del *Nous* o *Logos*: «Maria Liberale» allora è una espressione volutamente ridondante che propone di leggere il luogo della scrittura come il momento astorico e metafisico in cui la forma viene purificata, liberata, appunto, dall'atto della scrittura stesso e risemantizzata secondo la

[8] Per Sichera questo binomio sacro-profano contiene, invece, il rapporto tra modernità e antichità edenica: «il *tòpos* sorgivo del romanzo è uno spazio di fede sfigurato e abitato ormai dalla modernità, ovvero un luogo moderno innalzato sui ruderi ancora visibili della tradizione religiosa», ivi, p. 151. Il binomio passato-presente è certamente contenuto in quello sacro-profano, se lo si legge in chiave metafisica, esso ne è soltanto un aspetto derivato. Sui luoghi del romanzo cfr. almeno, Paola Benigni, *La geografia come rimedio: luoghi, paesaggi e carte ne* Il fu Mattia Pascal, in «Pirandelliana», 11, 2017, pp. 39-49; Enrico Ghidetti, *I luoghi di Mattia Pascal* in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Pirandello*, cit., pp. 65-78. Sulla biblioteca in particolare cfr., Antonio Saccone, *La biblioteca del* Fu Mattia Pascal, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Pirandello*, cit., pp. 195-207.

volontà autoriale dell'io morto simbolicamente. La chiesa si lascia leggere come la rappresentazione iconica della «materia libera» che torna a sé stessa e «si vede», coincidendo – direbbe Hartmann – con il suo «contenuto»; in accordo con la dichiarazione sulla sconsacrazione subita, che la libera dal finzionale del dogma e dall'apparato istituzionale cui apparteneva, risulta simbolicamente irrilevante il motivo stesso della sconsacrazione, il quale altro non è che un «fatto». Che tutto questo sia opera del «caso» volontario – di ciò che appare casuale ma non lo è – sembra confermarsi anzi proprio nella scelta autoriale di raccontare non il motivo della sconsacrazione, ma il perché e il come il protagonista si trova a scrivere nella chiesa: questa storia, a differenza dell'altra, essendo individuale, centrata sull'io liberato, è, infatti, rilevante dal punto di vista narrativo. Quello che l'autore sceglie di dire, in apertura, infatti, è per quale ragione la chiesa sia diventata una biblioteca, precisazione congrua con la focalizzazione su un io che si trova a essere, per «caso», bibliotecario e autore proprio in quella biblioteca: un certo «monsignor Boccamazza» «volle lasciar, morendo» i suoi libri «al nostro Comune», il quale «si dimostrò così poco grato al Boccamazza, che non volle neppure erigergli un mezzobusto pur che fosse, e i libri lasciò per molti e molti anni accatastati in un vasto e umido magazzino, donde li trasse, pensate voi in quale stato, per allogarli nella chiesetta». Una volta costituita la biblioteca il comune «affidò, senz'alcun discernimento a titolo di beneficio e come sinecura» la tutela dei libri «a qualche sfaccendato, ben protetto che, per due lire al giorno» che «si fosse preso il fastidio di sopportarne per alcune ore il tanfo della muffa e del vecchiume»: questa «sorte» dice il narratore «toccò anche a me». L'ennesima focalizzazione sul caso sembra evidenziare il fatto che gli eventi che hanno condotto alla costituzione della biblioteca sono rilevanti dal punto di vista del disegno autoriale, il quale costituisce l'esito – da tempo preparato dalla «volontà» casuale – di una lunga serie di eventi attivatasi «molti anni» prima dell'avvio della scena. Ci si trova, pertanto, forse anche da questo punto di vista, di fronte all'azione sottesa e sottintesa di una linea temporale e destinale che, passando attraverso l'io dell'autore, porta a compimento il proposito di un doppio, il «monsignor Boccamazza», dalla cui morte, nuovamente, si genera la possibilità dell'illuminazione poietica del protagonista: «è evidente che questo monsignore dovette conoscer poco l'indole e le abitudini de' suoi concittadini» dice il testo «o forse sperò che il suo lascito dovesse col tempo e con la comodità accendere nel loro animo l'amore per lo studio. Finora, ne posso rendere testimonianza, non si è acceso: e questo dico in lode de' miei concittadini».[9] Il proposito del Boccamazza, che concretamente si attua dopo il *finis vitae* di quest'ultimo, realizza la possibilità circostanziale della scrittura, quindi si determina come evento nodale azionante la linea destinale: è per questa ragione

[9] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 320.

che la sua morte, data la semantica in generale della morte nella novellistica di Pirandello, si pone forse già in qualche modo come evento simbolico e morte del doppio; in essa sembra consistere il momento in cui la narrazione reinterpretante può far valere la sua forza simbolica ricucendo, attraverso gli occhi dell'io morto iniziaticamente, il disegno pre-temporale e la motivazione astorica per via dei quali diventa significativo aprire il romanzo su queste dichiarazioni.

Pare funzionare in questo modo il processo della scelta dei fatti da raccontare e il perché vengano passate sotto silenzio informazioni apparentemente dello stesso tenore di quelle non taciute: solo le prime sono riconducibili alla storia metafisica e antescenica dell'io e della sua volontà. La narrazione stessa, o meglio la sua esistenza, appare come la riprova dell'avveramento dei propositi funebri del doppio Boccamazza, ma di un avveramento in linea con le proposizioni pirandelliane sulla morte e nascita all'«oltre», ovvero umoristico. Il disgusto nei confronti dei libri depositati dal Boccamazza genera per converso la possibilità e l'utilità della narrazione iniziatica da parte di quest'io che è «morto», quando accade il gesto sacro della scrittura, «già due volte, ma la prima per errore, e la seconda… sentirete»: «fin dal primo giorno io concepii così misera stima dei libri, siano essi a stampa o manoscritti (come alcuni antichissimi della nostra biblioteca), che ora non mi sarei mai e poi mai messo a scrivere, se, come ho detto, non stimassi davvero strano il mio caso», scrive l'autore, «e tale da poter servire d'ammaestramento a qualche curioso lettore, che per avventura, riducendosi finalmente ad effetto l'antica speranza della buon'anima di monsignor Boccamazza, capitasse in questa biblioteca, a cui io lascio questo mio manoscritto».[10] Il confronto con i libri della biblioteca da parte del protagonista genera in lui, per riflesso, quindi umoristicamente, l'inversione del proposito del doppio, ma anche la definizione e la circoscrizione delle motivazioni e della natura dell'operazione scritturale: come accade con la già discussa immagine dello specchio per un protagonista come Ciunna, ad esempio, o per il Bronner davanti a sua madre, i libri qui sono il mezzo attraverso cui l'io «si vede» e inizia a creare e certo crearsi «com'esso si vuole», generando una narrazione fondata su due motivi chiaramente espressi, la stranezza e l'utilità. Se la stranezza deve essere semanticamente ricondotta alla etimologia del caso, l'utilità rientra forse nel proposito mitico della narrazione, mostrando in Mattia una funzione dell'autore umorista. Mattia, avvalendosi di strumenti esistenziali e ontologici propri alla «riflessione», crea un'opera capace di ammaestramento (quindi di fondazione in altri delle verità mitiche) secondo le stesse dinamiche cui è stato sottoposto l'io autoriale, quelle appunto del caso «voluto»: senza vincolare attraverso una edizione, attraverso una pubblicazione o una operazione qualsivoglia pubblicitaria, la diffusione del suo manoscritto, l'autore

[10] *Ibidem*.

lo lascia a chi «per avventura», come lui, si trovasse all'interno della biblioteca, quindi a un doppio futuro che possa presumibilmente portare avanti l'operazione di fecondazione del sé, etica e mitica, attivata dal primo doppio in forza della sua «antica speranza».

La prima premessa pare chiudersi quindi in maniera circolare disegnando una linea destinale sottesa per cui tutti gli eventi passati e futuri ruotano e si ordinano sulla base di una serie di gesti volontari, la cui miticità è insita al disegno stesso e non all'atto in sé. A ratificare la sacralità mitica di questo *quid* proprio alla premessa collabora la sua conclusione esplicita, ovvero «l'obbligo» che «nessuno possa *aprire*» il manoscritto «se non cinquant'anni dopo la mia *terza*, *ultima* e *definitiva* morte»: la precisazione conferma l'associazione tra il gesto scrittorio di Mattia e il lascito di Boccamazza, completandoli come doppi, perché così come è la morte di Boccamazza ad avviare i processi simbolici che inducono la scrittura, allo stesso modo è la morte dell'autore, per riflesso analogico, a sancire la possibilità che egli diventi il doppio di qualcun altro, portando a compimento il suo «proposito» di «ammaestramento». In maniera congrua rispetto alla simbologia fin da subito attivata, il gesto autoriale si sancirebbe come gesto sacro, cosa a cui sembrano fare riferimento i cinquant'anni di silenzio imposti dall'autore dopo la sua morte: dalle evidenti connotazioni bibliche e cristiche, i cinquant'anni riprendono e attualizzano la simbologia solare della pentecoste, i cinquanta giorni appunto dopo i quali ai discepoli, gli «*ammaestrati*» di Cristo, viene concessa l'assimilazione dello Spirito Santo e del Cristo, ovvero, forse anche, del *Logos* teosofico.[11] Nel caso pentecostale è la discesa della fiamma divina a battezzare, nel fuoco appunto, il percorso di disciplinamento degli apostoli, mentre nel caso di Mattia è l'apertura del libro a fungere da incipit per quella serie di eventi funesti di distruzione della maschera che porta alla morte simbolica dell'ammaestrato, come prima il lascito funebre aveva condotto l'autore all'autorialità. Rientra in questo palinsesto di cose il riferimento indiretto da parte del narratore alla semantica di un evento luminoso, relato alla visione della luce, come lo è

[11] Per quanto concerne espressamente i tramandi evangelici all'interno del romanzo cfr. Paolo Jachia, *Pirandello e il suo Cristo. Segni e indizi dal* Fu Mattia Pascal, cit., in particolare le pp. 70-100 oltre al già citato *Ecce homo!*. Jachia tende a evidenziare la natura dionisiaca della cristicità propria al romanzo pirandelliano, il che, certamente, porta in evidenza un *coté* propriamente esoterico dell'operazione narrativa – anche se in maniera indiretta – e un reimpiego personale della dizione evangelica; le proposte di Jachia non sono incongrue con quelle che qui presenti, ma qui vengono sviluppate su una linea discorsiva differente e organate in un sistema che non è riscontrabile nell'analisi di Jachia. Nella stessa maniera si farà riferimento all'altro grande classico, in questo senso, della critica pirandelliana, ovvero il già citato Umberto Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., pp. 191-223. Cfr. anche il più recente e fondamentale Antonio Sichera, *Le viscere della misericordia di Mattia Pascal e l'eclisse della Bibbia*, in «Il Pedequod», 6, 2022, pp. 129-134 e Id., *Perdita e ricerca del Cristo nell'opera di Pirandello*, in *Il Cristo siciliano*, a cura di Giuseppe Savoca e Giuseppe Ruggieri, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, 2000, pp. 253-268.

appunto, nella simbologia della fiamma, quello pentecostale: così come l'approdo all'autorialità subito dal narratore e protagonista coincide, si è visto, con l'approccio diretto alla «scintilla prometeica», allo stesso modo per il doppio futuro, e secondo le solite semantiche etiche del monomito pirandelliano, la lettura del manoscritto farà quello che compete alla letteratura, ovvero fondare nella coscienza del lettore l'*Erlebnis* del percorso iniziatico e dell'autocoscienza. Essendo questa la premessa, le coordinate disegnate in essa saranno presumibilmente le stesse attraverso cui deve essere letto tutto il romanzo, senza perdere di vista, quindi, il valore mitico e poietico programmaticamente attribuito all'opera dal suo stesso narratore.

Se la prima premessa si sofferma sul valore del caso e ne disciplina i motivi di leggibilità, la seconda, «*premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa*», si sofferma, invece, da una parte e come da titolo, sugli assunti filosofici del romanzo o meglio sulle sue legittimazioni concettuali, e dall'altra sul valore simbolico del luogo in cui avviene la scrittura, nonché sulla prassi, egualmente simbolica, della stessa: la coesistenza di questi due tratti non deve sorprendere, perché per Pirandello simbolo e concettualizzazione, quando operati dall'autore morto, si equivalgono, pur se su due piani diversi. La concettualizzazione noumenica, infatti, è la «forma pura» del «sentimento» *post mortem* e il simbolo è la sua messa in atto narrativa.

La scena del fatto e atto scritturale si apre sulla presentazione di un altro doppio, che, invero, monopolizza la seconda premessa, don Eligio Pellegrinotto, figura *sui generis* di prete «che al presente ha in custodia i libri della Boccamazza e al quale io affido il manoscritto appena sarà terminato». Custode da una parte dei libri della biblioteca, don Eligio è anche programmaticamente detentore della futura rivelazione narrativa dell'autore, «scelto» dallo stesso per salvaguardare il proposito pentecostale, ovvero sia, simbolicamente, il *quid* sacro del racconto iconizzato nella prescrizione d'attesa voluta dall'autore: la semantica del nome di Eligio pare significativa perché in quanto «custode», appunto, è a lui che dovrà rivolgersi il doppio futuro del protagonista perché gli sia aperta la lettura del romanzo, sarà lui quindi che dovrà scegliere a chi tramandare la vicenda e l'ammaestramento. Tuttavia, l'onomastica di Eligio non sembra solo demandata al futuro di un evento rivelativo, ma agente e viva nella prassi stessa della scrittura. Mattia, dopo aver accennato al fatto che il libro sarà affidato alle cure del «reverendo amico» quando «sarà terminato», come si è detto, specifica: «se mai sarà». Questo fa della scrittura della premessa un atto *in fieri*, alludente al fatto che il romanzo, al tempo della composizione delle premesse appunto, non è ancora stato scritto o, comunque, non in via definitiva. La precisazione oltre che legittimare l'ipotesi di dovere leggere nella composizione, come accadeva nelle novelle, il momento in cui l'autore e protagonista si mette davanti a sé stesso per «vedersi nella vita» e dentro l'atto creazionistico stesso nel frangente ontologico del suo accadere, obbliga, in qualche modo, a considerare la metaletterarietà delle premesse, e quello che vi viene raccontato, come direttamente influenzante l'atto stesso della scrittura: «molti libri

curiosi e piacevolissimi don Eligio Pellegrinotto, arrampicato tutto il giorno su una scala da lampionajo, ha pescato negli scaffali della biblioteca» racconta, infatti, il protagonista e specifica che «ogni qual volta ne trova uno, lo lancia dall'alto, con garbo, sul tavolone che sta in mezzo» e «la chiesetta ne rintrona; un nugolo di polvere si leva, da cui due o tre ragni scappano via spaventati»;

> io accorro dall'abside, scavalcando la cancellata, do prima col libro stesso la caccia ai ragni su pe' l tavolone polveroso; poi apro il libro e mi metto a leggiucchiarlo. Così, a poco a poco, ho fatto il gusto a siffatte letture. Ora don Eligio mi dice che il mio libro dovrebbe essere condotto sul modello di questi ch'egli va scovando nella biblioteca, aver cioè il loro particolar sapore. Io scrollo le spalle e gli rispondo che non è fatica per me. E poi altro mi trattiene.[12]

L'atto della scrittura dell'opera *in fieri*, quindi, è inframmezzato da questi momenti che non sono innocui, dal punto di vista del fatto scrittorio, perché hanno una ripercussione sullo stesso: il leggere le opere che vengono scagliate sul tavolo centrale agisce direttamente nella scrittura e la modifica, o meglio la «performa» perché, oltre a creare il «gusto», genera per contrasto la consapevolezza di che cosa l'opera non deve essere. La coscienza in questione pare essere la stessa appalesata nell'*Umorismo*, ovvero quella della necessità di non afferire a nessun modello, di non cercare volontariamente quel «particolar sapore» che contraddistingue invece i libri della biblioteca. L'operazione di «scelta» di don Eligio, il quale non getta tutti i libri, ma solo alcuni, pare operare da funzione specchio, da attività del doppio, ancora una volta, e generare, quindi, un meccanismo di riflessione sull'arte che permette all'autore di prendere coscienza di sé e della sua storia, ovvero della natura dell'atto creativo che sta compiendo: come un qualsiasi personaggio secondario della novellistica metafisica, qui don Eligio sembra imporre all'autore la necessità dello sguardo, quindi di vedersi nello scrivere, e far maturare la retta visione sull'arte nell'artista.

Questa visione induce l'autore a uscire fuori da qualsiasi canone e comportarsi da perfetto autore umorista, restando in diretto contatto con il flusso attraverso cui si consapevolizzano le forme della composizione. Non a caso, infatti, il gesto creativo autonomo del doppio del protagonista è una imposizione dell'ordine, nonché l'atto di una di quelle figure pirandelliane che, qui esplicitamente, altrove implicitamente, permettono all'autore di dare alle forme il loro posto in modo che esse siano lì dove per natura debbono essere: in don Eligio si raffigura quella capacità autoriale immersiva, quella «facoltà della fantasia» di gestire con il mondo entico e di renderlo utile e consono alla manifestazione del flusso, impendendo che la forma perverta sé stessa. Per questa ragione l'attività di don Eligio consiste nell'uso della facoltà

[12] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 322.

ordinatrice della coscienza simbolicamente morta, la quale, conoscendo l'ontologia del formale, la redime, permettendo così all'autore di attualizzare, durante l'atto scrittorio, il *quid* fluidico derivatogli dall'essere consapevole della natura del formale: del suo doppio, infatti, l'autore scrive che «sbuffa sotto l'incarico che si è eroicamente assunto di mettere un po' d'ordine in questa vera babilonia di libri. Temo che non ne verrà mai a capo». Sdoppiando la sua coscienza, creando il personaggio, l'autore protagonista metterebbe in scena la modalità di distillazione del significato prodotta dall'ipercoscienza dell'io, attraverso la quale non tutta la materia del formale, ma solo la parte significativa di essa viene messa in campo nella scrittura: sembra trattarsi di una attualizzazione letteraria del, più volte discusso, processo di miglioria della forma operato dall'autore umorista ed è per questa ragione verosimilmente che la premessa passa da un discorso orientato e centrato apparentemente su questioni di stile a un discorso invece di caratura esistenziale e filosofica, perché quello di cui si sta parlando non è la letteratura in sé, ma la letteratura carica di tutte le implicazioni ontologiche che essa ha già assunto per Pirandello: «in considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: *Maledetto sia Copernico!*» risponde poco dopo l'autore a don Eligio che lo invita a una operazione scrittoria basata su modelli, aprendo il ragionamento al piano macrocosmico.

Prima di sviluppare queste implicazioni filosofiche, l'autore sembra accennarle già simbolicamente, operando la solita sovrapposizione tra «idea» letteraria e «simbolo»: la precisazione, infatti, sui ragni, data la significazione che essi acquistano nella novellistica, rientra nella stessa semantica della forma in cui rientrerà la letteratura; nell'immagine di essi, liberati da don Eligio e uccisi dall'autore, è espressa la modalità attraverso la quale la forma, i ragni e le ragnatele, le reti, le tele di ragno, vengono spezzati dall'io morto simbolicamente che si accinge a compiere l'atto libero della scrittura: la semantica della rete o del ragno, già espressa dal Griffi, include l'idea della prigionia instaurata dal formale sulla coscienza, la gabbia o la prigione come altrove dirà Pirandello, dalla quale l'io, nell'atto della narrazione, si libera per poter agire senza vincoli finzionali. Anche la letteratura rientra in questo campo discorsivo, quello del formale, da cui la coscienza dell'io autoriale si allontana con una scrollata di spalle forse non dissimile da quella attraverso cui, pronunziando il suo nome, Mattia si liberava dei seccatori sociali: quel gesto di indifferenza che implicava una focalizzazione sull'io e sulla parzialità del nome usata a proprio vantaggio, così come la scrollata di spalle alle parole di don Eligio sull'«ismo» letterario implicano una presa di visione sul flusso e sull'autonomia della letteratura. In questo palinsesto di idee e di simboli si inquadra la dichiarazione, di memoria certamente leopardiana,[13] su Copernico e sul sistema eliocentrico

[13] Cfr. Antonio Sichera, *Ecce homo*, cit., pp. 155-161 per quanto concerne la radice pascaliana e leopardiana della *dictio* copernicana nel romanzo; cfr. anche Beatrice Alfonzetti, *L'erede*

opposto a quello geocentrico. Non è più possibile seguire modelli in arte come non è più possibile scrivere «libri così minuti, anzi minuziosi in tutti i più riposti particolari», mimetici quindi rispetto al reale, perché la scoperta copernicana della terra che gira intorno al sole, sfaldando l'idea della centralità dell'uomo nell'universo, ha reso irrilevante la realtà stessa, fin nella sua costituzione ontologica: all'esclamazione di don Eligio «che c'entra Copernico!» Mattia risponde «c'entra, don Eligio. Perché quando la terra non girava…», provocando la controbattuta illuminante dell'io che opera sul formale e che, mettendosi in scena, facendosi quindi vedere dall'autore, lo costringe a dire, a compiere l'atto sacro di emanazione del verbo, ravvisabile nelle parole del protagonista «non è vero. L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse». L'articolazione del discorso autoriale procede sulle stesse coordinate: «siamo o non siamo un'invisibile trottolina, cui fa da sferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così», spiega Mattia, sostenendo che «Copernico, Copernico, don Eligio mio, ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente» perché, a causa sua «ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni» con la conseguenza che risulta logica la domanda, provocatoria, «che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità?» e la sua ovvia risposta «storie di vermucci, ormai, le nostre».[14]

L'affermazione dell'autore delegittima la validità della letteratura mimetica perché imposta macrocosmicamente il discorso microcosmico proprio a qualsiasi operazione di focalizzazione sulla coscienza finzionale e attenzione di questa alle «miserie» infime della stessa: il punto infatti non è se sia valido o meno scientificamente o storicamente quello che l'essere umano crede vero in un dato momento della sequela delle acquisizioni umane, ma se possa dirsi valida la consapevolezza sulla relativizzazione di ciò a cui si attribuisce validità assoluta. La focalizzazione su Copernico pare denunziare la solita e conosciuta tendenza dell'essere umano a fissarsi nella forma di un'idea che gli permetta di sopravvivere, ovvero di non affrontare il bujo della coscienza vuota prodotta dalla visione dell'«oltre», un'idea

del "Copernico": Pirandello e la "trottola", in «Le Forme e la storia», 1989, n. 1, pp. 77-101; Ead., *L'umorismo copernicano di Pirandello*, in *Le forme del comico*, *Atti del XXI Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti, Firenze*, 6-9 settembre 2017, a cura di Anna Magherini, Simone Nozzoli, Gino Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2019, pp. 223-244 e Beatrice Stasi, *Apologie della letteratura*, cit., pp. 199-231. Cfr. anche Lia Fava Guzzetta, *Ruysch, Tristano, Mattia Pascal. La morte* en abîme. *All'origine della parola postuma novecentesca*, in *Studi in memoria Giovanna Finocchiaro Chimirri*, a cura di Sergio Cristaldi, Cuecm, Catania, 2003, pp. 107-122.

[14] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 323-324.

nella quale egli possa non vedere la parzialità di una concezione totale per cui «quando la terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura», «così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità» tanto che gli poteva «riuscire accetta una narrazione minuta e piena d'oziosi particolari». Il gioco umoristico, che prevede la messa allo specchio di qualsiasi immagine formale, impone che l'opposizione copernicana abbia messo in luce l'esistenza di una possibilità altra rispetto a quella riconosciuta, possibilità che mette in crisi, avendo una forma equipollente a quella che riflette, la solidità di una visione totale del mondo: attraverso questo processo di riflessione del sé, si è visto, alla coscienza è dato di distinguere la sua natura formale, e falsa, perché relativa, da quella, invece, assoluta e simbolica, fluidica. Sul piano macrocosmico, insomma, grazie alla citazione copernicana, il narratore sta ponendo in scena quello che pare accadere nella coscienza di tutti i personaggi della novellistica metafisica pirandelliana, ovvero la presa di coscienza della relatività della finzione attraverso la «visione» di una verità eguale e opposta o di un caso, qui una scoperta scientifica, che crepa l'irremovibilità della fiducia in una realtà creata finzionalmente.

Non si tratta, pertanto, o perlomeno non solo, della messa in evidenza narrativa di un'altra convinzione nel formale, ma di un espediente, utilizzato per descrivere la validità macrocosmica della questione, attraverso cui Mattia sta verbalizzando i meccanismi di destrutturazione della maschera: a controprova di questo sta il fatto che, nonostante le acquisizioni della scienza moderna, l'essere umano continua a «distrarsi» dalla consapevolezza che, invece, dovrebbe avere di sé e della sua natura immortale e non transitoria; resta salvo, infatti, da tutto il discorso, proprio quanto Pirandello ha più volte dichiarato inattaccabile dalla relativizzazione del dato, ovvero la capacità creazionistica umana, insita non nell'artista soltanto, ma in ogni io a causa della sua «scintilla prometeica»:

> Don Eligio Pellegrinotto mi fa però osservare che, per quanti sforzi facciamo nel crudele intento di strappare, di distruggere le illusioni che la provvida natura ci aveva create a fin di bene, non ci riusciamo. Per fortuna, l'uomo si distrae facilmente. Questo è vero. Il nostro Comune, in certe notti segnate nel calendario, non fa accendere i lampioni e spesso – se è nuvolo – ci lascia al bujo. Il che vuol dire che anche oggi crediamo che la luna non stia per altro nel cielo, che per farci lume di notte, come il sole di giorno, e le stelle per offrirci un magnifico spettacolo. Sicuro. E dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda, e siamo capaci di azzuffarci per un pezzettino di terra o di dolerci di certe cose, che, ove fossimo veramente compenetrati di quello che siamo, dovrebbero parerci miserie incalcolabili.[15]

[15] Ivi, p. 324.

Quello che resta salvo da ogni operazione possibile di distruzione delle illusioni non sono le illusioni in sé, la varia forma che esse acquistano, ma il fatto che esse sono necessariamente prodotte dall'uomo in forza della sua insita e innata capacità di creare: questa capacità viene ribadita come un dono di natura, onde evidenziare il fatto, latamente ripetuto nella saggistica, che la poiesi, al di là delle forme che produce, non è una illusione ma un dato strutturale e ontologico dell'essere umano. Indipendentemente dalla perversione a cui questa poiesi va incontro prostituendo la forma che le è sottoposta, resta valido il fatto che l'uomo non può non focalizzarsi sull'io, ovvero non può non attivare quello sguardo sul sé che se da una parte genera l'illusione dell'antropocentrismo canonico, dall'altra però è latore di verità, sempre dato che non proietti fuori, ma dentro, la luce della scintilla prometeica. Solo a patto di questo l'uomo può generare verità forti della consapevolezza della sua intima natura, consapevolezza che delegittima ogni creazione ritenuta vera, non per il meccanismo che vi è alla base, ma per la direzione data alla luce, specialmente quando «quello che siamo» si orienta nel fare sociale, nell'idea del possesso, ovvero in tutte quelle creazioni di verità circoscrivente che l'uomo produce quando non è «veramente compenetrato di quello che è», ovvero il flusso non circoscrivente dell'essere.

Il fatto che la critica autoriale non sia rivolta alla creazione di forma, ma alla finzione generata attraverso di essa, lo si evince anche dal fatto che l'operazione artistica risulta valida, quando essa stessa non si perverta a descrivere le illusioni, ma sia il prodotto di una presa di consapevolezza sul sé per cui non tutto è valido nella narrazione, ma solo quello che ha un fine etico di ammaestramento e sia animato dalla necessità stringente di descrivere il processo veritativo e simbolico di morte: «in grazia di questa distrazione provvidenziale oltre che per la stranezza del mio caso, io parlerò di me, ma quanto più brevemente mi sarà possibile, dando cioè soltanto quelle notizie che stimerò necessarie».[16] Il confronto con don Eligio, con il doppio cosciente del formale, con colui che ha «fatto osservare» all'autore l'esistenza

[16] Cfr. Rosario Castelli, *Essere o ri-essere: Mattia Pascal sulla linea dell'ombra*, in *Magia di un romanzo*, cit., pp. 100-101: «come l'autore del Quixote, così Pirandello, con Mattia Pascal scrive l'autobiografia di una generazione e di una classe sociale che ha visto tramontare definitivamente i suoi progetti civili e, con essi, la propria epopea. In questo senso, dunque, nel suo guardare comunque a una tradizione, Pirandello non scrive un anti-romanzo, non gli interessa la dissoluzione di un genere, bensì la sua «rincarnazione», il suo ri-essere all'interno di una lunga e ininterrotta vicenda epica. Non fosse così, non avesse Pirandello fermamente creduto all'eternità della vicenda romanzesca, non si capisce perché avrebbe dovuto affidare alla pagina saggistica la ricostruzione minuziosa dei presupposti storici e teorici della propria poetica umoristica. Pirandello dissolve per ricomporre altrove. Il linguaggio babelico del Fu Mattia Pascal imposta furiosamente espressionismo dialettale e ambiguo nominalismo, demolendo la convenzionalità stessa del codice della lingua letteraria, come quando ridicolizza la spirituale «piccola mia lampa» di Tommaseo, corrodendola con l'acido disforico della placida follia di Anselmo Paleari e della sua lanterninosofia».

di questa distrazione, permette a Mattia di dare il via all'operazione creazionistica, solo dopo quindi che, attraverso il processo di riflessione del sé nel personaggio, il protagonista si è avveduto dell'esistenza stessa della «distrazione»: questa distrazione, o meglio la presa di coscienza su di essa e sulla capacità creativa dell'uomo, opera la focalizzazione sul sé, e «parlerò di me» dice infatti l'autore, circoscrivendo a sé stesso la sola verità possibile e passibile di essere narrata a fini etici e fondativi.[17] Così come il Bronner entrava nel flusso della coscienza del suo autore solo dopo avere parlato con la madre, allo stesso modo Mattia inizia la narrazione dopo che don Eligio gli ha messo davanti agli occhi, discutendoci, la consapevolezza, acquisita durante la scrittura performativa della premessa, che esiste qualcosa di vero al di là della finzione, e che questo qualcosa è appunto, nel suo prodotto più alto, l'arte ovvero la narrazione artistica della propria visione. Sulla base di questo, tutto quanto non rientri nel campo ontologico e semantico dell'io non vale tanto da essere narrato, perché se da una parte Mattia ha visto la «natura» della sua «distrazione», grazie a don Eligio ha visto anche che cosa è l'illusione, circoscrivendola a un certo tipo di creazione e non a tutta la creazione. Questo verosimilmente permette al narratore di affermare, spiegandosi, in chiusura, che alcune «cose» tra quelle che dirà «non *gli* faranno onore», ma, continua, «io mi trovo in una condizione così eccezionale, che posso considerarmi come già fuori della vita; e dunque senza obblighi e senza scrupoli di sorta»: l'aperta denunzia della condizione funebre chiude la premessa seconda in maniera congrua con la funzionalità insita allo scambio di battute con don Eligio, perché consiste in una messa in scena del motivo in base al quale le sole motivazioni della scrittura del romanzo sono «ammaestramento», «stranezza» e «distrazione», ovvero la morte simbolica già ottenuta dal protagonista, quindi la conoscenza del valore etico del mito, del valore «provvidenziale» (ovvero programmatico, voluto nell'essere) del caso e della natura della scintilla prometeica.

Il *coté* simbolico, che fornisce immagine a tutta questa questione filosofica, o noumenica, sembra già espresso, come accade spesso, in avamposto a tutta la riflessione e risiede nel luogo ove accade l'atto della scrittura: «lo scrivo qua, nella

[17] Sul concetto di «distrazione» nella strutturazione delle trame romanzesche è già intervenuto Guido Baldi, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e «distrazione»*, Liguori, Napoli, 2006, pp. 43-48. Cfr. anche Roberto Salsano, *Pirandello. Scrittura e alterità*, cit., pp. 105-112, dove si legge, in particolare, che la distrazione «ovverosia un divertimento, che permetterebbe e consentirebbe la scrittura narrativa del *Fu Mattia Pascal*, si profila, a questo punto, come antidoto al senso di frustrazione causato dal vuoto epistemologico dell'era moderna. Realtà e gioco si intrecciano in un misto di effimero e di serio con derive spiccatamente eversive verso ogni aulicità di statuti e di eredità. È da questi presupposti, di una eccentricità del tema unita un'arguta irriverenza verso l'autocoscienza di una tradizione letteraria che è quella della *mimesis*, che si accenna la prospettiva di un umorismo insieme critico e fantastico» dovuto, continua Salsano, alla conoscenza pirandelliana di «Cantoni, o meglio» di «un certo Cantoni visto da Pirandello come prototipo di quel che «critico fantastico» che «precede e anticipa l'umorismo pirandelliano del *Fu Mattia Pascal*».

chiesetta sconsacrata, al lume che mi viene dalla lanterna lassù, della cupola; qua nell'abside riservata al bibliotecario e chiusa da una bassa cancellata di legno a pilastrini».[18] L'immagine della lanterna, riprendendo la semantica della luce, oltre che confermare, dato il luogo in cui si colloca, la sacralità del gesto scritturale, simbolizzerebbe proprio la scintilla prometeica che si iconizza nella «distrazione provvidenziale» della dizione filosofica finale: riprendendo il simbolo di una luce che viene dall'alto, simbolo teosofico della coscienza manasica e buddhica degli altri personaggi, la lanterna è la forza emanativa che guida e opera la gestione della forma nell'atto della composizione dell'opera d'arte. Allo stesso modo l'occlusione, la circoscrizione dello spazio, simbolo del centro eliadiano di positura della «vita» rettamente formalizzata, rappresenta quella necessaria e inevitabile focalizzazione sull'io da cui, per riflessione, si genera la storia: il cerchio invaso dalla luce e predisposto a scrivere è verosimilmente lo stesso io su cui si chiuderà la proposizione dell'*Umorismo*, ovvero quell'io che già morto è consapevole della sua forma ottundente e chiusa, della necessità della sua forma, e la utilizza al fine programmatico della poiesi autocosciente. Alla stessa semantica simbolica appartiene forse il fatto che il cancello è facilmente valicabile, ovvero superabile per poter accedere alla conoscenza del mondo del formale, rappresentato dalla «babilonia di libri» della biblioteca, ma imprescindibile, ciononostante, quando dalla forma si torna al gesto magico della composizione. Il fatto, invece, che quella «babilonia» rappresenti il disordine «almeno apparente» del formale, è dichiarato dalla natura della biblioteca stessa e della situazione nella quale versa:

> Ora il Pellegrinotto ha scoperto, per maggior sua consolazione, una varietà grandissima di materie nella biblioteca di Monsignore; e siccome i libri furon presi di qua e di là nel magazzino e accozzati così come venivano sotto mano, la confusione è indescrivibile. Si sono strette per la vicinanza fra questi libri amicizie oltre ogni dire bizzarre: don Eligio Pellegrinotto mi ha detto, ad esempio, che ha stentato non poco a staccare da un trattato molto licenzioso *Dell'arte di amar le donne*, libri tre di Anton Muzio Porro, dell'anno 1571, una *Vita e morte di Faustino Materucci, Benedettino di Polirone, che taluni chiamano beato*, biografia edita a Mantova nel 1625. Per l'umidità le legature de' due volumi si erano fraternamente appiccicate. Notare che nel libro secondo del trattato si discorre a lungo della vita e delle avventure monacali.[19]

La profonda confusione della biblioteca e la varietà di testi che essa contiene paiono indicare la natura varia e polimorfica del mondo del formale, sulla quale

[18] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 321.
[19] Ivi, p. 322.

l'operazione dell'artista deve svolgersi per trovare l'ordine, la «legge» dirà Pirandello, che esso contiene e che risiede nella sua intima essenza: quello che fa Eligio (proiezione ordinante del sé dell'artista) è proprio questo, mettere alla luce la corrispondenza analogica insita alla natura appunto «apparentemente senz'ordine» della manifestazione.

Come nella natura propriamente detta dell'*Umorismo*, queste legature analogiche esistono, anche se non sono immediatamente visibili, e sono le stesse che operano nella composizione artistica: la dichiarazione di comunanza espressa da don Eligio sui due fatti, i libri apparentemente opposti per contenuto, dichiarazione di fratellanza e di comunione esistente al di là della separazione contrastiva in cui i libri stessi sarebbero posti dallo sguardo dogmatico e finzionale, per quanto sia notata e fatta notare dal doppio del protagonista, soggiace già dentro la forma, e non solo per il fatto che il libro di storia sacra contenga passi relativi all'amore monacale; i due libri sono affratellati dall'«umidità», ovvero dall'acqua, quindi da quanto in Pirandello rappresenta il «flusso» e l'«Essere», umidità che li ha legati fisicamente perché il caso li ha posti vicini.[20] Un'essenza che sorpassa le forme, allora, iconizzata nell'acqua come nel caso, stringe, prima che lo si noti, gli opposti: quest'essenza, data la semantica simbolica del flusso e del caso, pare essere proprio la coscienza fluidica dell'io narrante, la quale determina prima ancora dell'accadere storico ed evenemenziale, i rapporti essenziali tra le cose, rapporti che sono preesistenti alle cose stesse. Non è un caso, allora forse, che anche numericamente la somma delle cifre componenti le date di edizione dei due volumi sia la stessa, a rafforzare simbolicamente la fratellanza già espressa verbalmente.

4.2. *Le tramature della morte nella vita pre-funebre di Mattia Pascal*

Le premesse prima e seconda non sono identificate con un numero di capitolo, ma il capitolo successivo, titolato *La casa e la talpa*, è numerato come il terzo: questo implica che forse le due premesse debbano essere intese come facenti parte del progetto narrativo e, specialmente, della storia narrata. In linea con quanto esposto finora, infatti, lungi dall'essere semplicemente un avamposto agli sviluppi della trama, esse si configurano come la sezione necessaria di una storia per intero

[20] Della valenza simbolica di questo dato oggettuale si era già accorto Umberto Artioli, per il quale i due volumi diventano la rappresentazione iconica della vita doppia di Mattia Pascal: «tra i volumi disposti alla rinfusa nella biblioteca-rifugio, due risultano «fraternamente appiccicati»: il primo, descritto come licenziosissimo […] e una biografia ascetica. Profilati come facce della stessa medaglia, i libri gemelli non sono solo la materializzazione delle due serie che si confrontano nel romanzo, ma la figura del monaco benedettino, *alter ego* di Pascal seconda maniera, lascia filtrare illuminanti sfaccettature», Umberto Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., p. 215.

focalizzata sui processi di narrazione e sulla caratura metaletteraria del racconto; il *Fu Mattia* non si propone solo come l'insieme delle vicende relative a un personaggio, ma come la narrazione dell'atto stesso del raccontare, prodotto dal personaggio: in questo senso, l'identificazione del primo capitolo effettivo come terzo capitolo sembra confermare l'ipotesi già avanzata di dovere leggere nell'opera la messa in scena della scrittura *in fieri*. Questo, che non delegittima le premesse del loro statuto di avamposto narrativo, le mostra, tuttavia, come la descrizione dello spazio zero della scrittura, il centro narrativo silente in cui l'atto scrittorio prende avvio: la seconda premessa infatti, significativamente, si concludeva con un «Cominciamo», che non pare indicare solo l'inizio della ricezione dell'opera, ma l'avvio stesso della produzione o emanazione di questa. Così come le premesse tracciano la fisionomia del momento appena precedente alla scrittura, allo stesso modo lo motivano come tale, presentando, in maniera quasi deittica, il frangente esatto in cui il protagonista, trattando con don Eligio, perviene alla coscienza, o meglio autocoscienza, del suo atto narrativo e delle motivazioni profonde di questo, in particolare l'ultima esposta, quella della «distrazione». La distrazione, intesa alla lettera secondo la sua dizione etimologica, con un gioco che forse bisognerebbe iniziare a riconoscere nella prassi scrittoria pirandelliana, sembra conservare ed esaltare, nella premessa, la sua derivazione latina, la quale porta a intenderla come separazione, momento iconico del distacco.

Le linee epistemologiche, e quindi ermeneutiche, su cui andrebbe inteso questo distacco e da cosa effettivamente l'autore prenda le distanze nel momento della scrittura per poter riuscire in essa, sono presumibilmente le stesse che motivano l'attingimento del sé «*ulteriore*». Il distacco in questione, se, come in questo caso, opera relativamente alla figura autoriale, è un distacco dalla coscienza del sé, ovvero dalla consapevolezza della futilità delle azioni umane: si tratta quindi di una distrazione relativa all'autocoscienza, ma anche del prodotto dell'azione sul sé che ha il cannocchiale rovesciato dell'umorismo. La prospettiva sulla piccolezza e «miseria» pascaliana del fare umano ha, umoristicamente appunto, la sua «riflessione» nella grandezza dell'uomo che riesce a concepire la risibilità della sua esistenza particolare perché può immaginare e sentire l'infinito: la distrazione, pertanto, non opera esclusivamente nella direzione dell'autocoscienza del sé, ma anche in quella, inversa, dell'autocoscienza sulla natura del formale e sulla relatività del mondo entico in cui consiste in ultimo l'azione prodotta dall'uomo su e attraverso le cose. Il risultato, anche per il romanzo, come per i saggi e le novelle, è dunque scoprire l'autore che sta cominciando a scrivere in un momento di silenzio assoluto, in cui al di là di ogni processo riflessivo, la sola cosa che si dipana dal sé, pregna di una grande portata veritativa, è la creazione, l'invenzione e il disvelamento, contemporanei, della realtà vera della storia geminantesi. Ecco fors'anche perché le premesse sono implicitamente almeno numerate, perché pur essendo premesse, pur descrivendo quindi il grado zero della scrittura, ne fanno pienamente parte,

anzi sono imprescindibili alla sua realizzazione, dato che mostrano – latinamente manifestano – la terza coscienza dell'autore umorista, *super partes* sia rispetto alla rivelazione della piccolezza dell'uomo, sia rispetto a quella della sua grandezza. Resta, però, che questa terza coscienza è un frutto maturo, è l'ultimo stadio del processo di morte che, se consente di ritornare nelle forme e scrivere attraverso di esse, mantiene nell'autore la consapevolezza della *discensio ad inferos*, per quanto essa non sia coscienza verbale e, al contrario, simbolicamente verbalizzante. È proprio questo che i primi due capitoli dell'opera (il terzo e il quarto) sembrano mettere in scena, ovvero il racconto simbolico della lenta maturazione della morte del protagonista, l'avamposto di essa, che poi si esplica e si compie pienamente nel quinto capitolo, forse allora non a caso intitolato proprio *Maturazione*.[21]

La presenza della morte nei capitoli terzo e quarto è una costante della narrazione, e per quanto l'evento funebre non riguardi mai in prima persona il protagonista, in questa prima *tranche* della storia, esso sembra rappresentare sempre il momento, o meglio i momenti scatenanti la trama, quell'evento al solito imprescindibile affinché le vicende non solo accadano nella loro fattualità storica, ma anche, e soprattutto, accadano in quel modo particolare attraverso cui possono contribuire alla fine della maschera dell'autore protagonista Mattia Pascal. I due capitoli, «brevemente», come da premessa, descrivono gli accadimenti dell'infanzia e della prima giovinezza del protagonista, fino al matrimonio che, costituendo Mattia in una fissazione borghese, permettono poi l'implosione su sé stessa della «finzione». In accordo con quanto preannunciato dall'autore, non tutti gli eventi vengono messi in scena, ma soltanto quelli che hanno una forte caratura simbolica nella rinarrazione del sé, quindi soltanto quei nodi fatali che, determinando il caso in maniera significativa, possono essere intesi come avamposti pre-funebri all'evento fatale.

Il terzo capitolo inizia subito con una retro-visione che rimanda alla premessa, nella quale Mattia diceva di avere «conosciuto» il padre: prima della fine della seconda premessa (il riferimento al padre è nell'incipit della prima premessa), quindi del pervenimento alla coscienza autoriale attiva, l'autore indica un fatto memoriale nel ricordo della figura paterna, tant'è che egli lo cita assieme alla madre, con la

[21] L'idea che il romanzo sia strutturato come un percorso a «stazioni», tale da chiudersi in cerchio, è stata già avanzata da Artioli, il quale ipotizza un rapporto di derivazione in questo senso dall'edizione tedesca del *Verso Damasco* di Strindberg (1899). Per Artioli l'apparato narrativo del romanzo deve essere «interpellato alla luce della sapienza numerologica di cui fa fede la recensione» che «nel 1904 Pirandello pubblica in «Nuova Antologia» […] del poema lirico di Giuseppe Aurelio Costanzo, intitolato *Dante*»: cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., pp. 191-196. Si è soffermata sul motivo del viaggio all'interno del romanzo, anche al di là di sue possibili connotazioni iniziatiche, Ilaria Crotti, *In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno*, in «La rassegna della letteratura italiana», L, 1, 2002, pp. 76-95.

quale il protagonista ha convissuto per lungo tempo, e agli «antenati miei», che, invero, l'autore non ha potuto effettivamente conoscere: si tratta quindi di un accenno che non può essere ascritto alla vita effettivamente vissuta dall'autore, ma che sembra dovere, al contrario, essere inserito in un generico riferimento a una memoria tutta ideale. Prima di ridiscendere, attraverso il confronto con don Eligio, sancito nei suoi effetti incarnativi dal «Cominciamo», nella forma della vita e della scrittura per operarne una rinarrazione «vissuta», Mattia indica un dato coscienziale, mentre, nel momento in cui effettivamente l'*Erlebnis* del fatto scritturale ha preso avvio, egli inizia a descrivere la storia nella sua concretezza formale, scegliendo, però, relativamente al racconto sul padre, solo quegli eventi collegati alla sua morte e alle conseguenze che questa ha prodotto nella vita, e specialmente nell'infanzia, del protagonista, operando, quindi, fin da subito, quel discernimento che si è detto programmaticamente funzionale al racconto iniziatico:

> Ho detto troppo presto, in principio, che ho conosciuto mio padre. Non l'ho conosciuto. Avevo quattr'anni e mezzo quand'egli morì. Andato con un suo trabaccolo in Corsica, per certi negozii che vi faceva, vi morì d'una perniciosa, in tre giorni, a trent'otto anni. Lasciò tuttavia nell'agiatezza la moglie e i due figli: Mattia (che sarei io, e fui) e Roberto, maggiore di me di due anni. […]. Qualche vecchio del paese, infatti, si compiace ancora di dare a credere che la ricchezza di mio padre (la quale pure non gli dovrebbe più dar ombra, passata com'è da un pezzo in altre mani) avesse origini, diciamo così – misteriose. Vogliono alcuni che se la fosse procacciata giocando a carte, a Marsiglia, col capitano d'un vapore mercantile inglese, il quale, dopo aver perduto tutto il denaro che aveva seco, e non doveva esser poco, si era anche giocato un gran carico di zolfo imbarcato nella lontana Sicilia per conto d'un negoziante di Liverpool (sanno anche questo! e il nome?) d'un negoziante di Liverpool, che aveva noleggiato il vapore; quindi per disperazione, salpando, s'era annegato in alto mare. Così il vapore era approdato a Liverpool, alleggerito anche del peso del capitano. Fortuna che aveva per zavorra la malignità dei miei compaesani… Altri vogliono invece che questo capitano non avesse nient'affatto giocato a carte con mio padre, il quale – bontà loro – era, sì, manesco, prepotente, beone e anche… ladro, là! – ma il vizio del gioco, no, no e poi no: non l'aveva e non l'aveva. Il capitano inglese, secondo questi tali, era stato così da bene, da affidare a mio padre, partendo, una certa cassa, che naturalmente mio padre s'era affrettato a forzare; la aveva trovata piena di monete d'oro e d'argento e se l'era appropriata, negando poi al capitano di ritorno d'averla ricevuta in custodia. E il capitano? Pover'uomo, non aveva saputo far altro che morirne di crepacuore. Altri infine sostengono che questo capitano inglese non è punto vero; o meglio, è vero sì, ma nella ricchezza di mio padre non ci ha a che vedere, se non per un bel cane di guardia che volle lasciargli per ricordo. Trovandosi mio padre in campagna, nella terra detta delle *Due Riviere*, questo

> cane, ch'era rosso di pelo e grosso così, si mise a raspare, a scavare a piè d'un gelso, dove mio padre trovò la cassa preziosa.[22]

Quale che sia la provenienza della ricchezza «misteriosa» di Gian Luca Pascal, essa passa nelle mani della famiglia dopo, e in qualche modo a causa anche, della sua morte prematura e perviene alle mani del padre di Mattia, quando non attraverso l'evento funebre di un terzo, comunque per il tramite del caso: il termine «mistero» utilizzato nel testo non indica allora forse soltanto l'incognita sulla fattualità storica dell'evento e sulla sua conoscibilità, ma si riferisce, secondo la solita semantica pirandelliana del mistero, a un'«origine» «*ulteriore*» che, pur essendo radicabile, potenzialmente, nella serie evenemenziale dei fatti, non si esaurisce nella semantica del dato e della cosalità.

La fonte certa, l'unica effettivamente riscontrabile nel testo, della ricchezza è la morte, o quanto vi si ricollega per essere proprietà di un'essenza altra, non riducibile al mondo entico: dall'«oltre», pertanto, sinonimo della morte e del caso, proviene la causa scatenante della narrazione, perché è proprio quella ricchezza a permettere l'avvio e determinare la conformazione della storia giovanile di Mattia Pascal. Sarà, infatti, la perdita progressiva di quella ricchezza, dovuta all'azione malevola di un amministratore ladro, Batta Malagna, a costringere il protagonista al matrimonio distruttivo che ne completerà il processo di morte. Devono allora verosimilmente essere lette in questi termini la provenienza non solo della ricchezza paterna in sé, ma anche del racconto della sua origine, il quale, oltre che dai «compaesani», viene a Mattia da un «pescatore vecchissimo, che fu marinajo, da giovane, sul trabaccolo di mio padre». A specificare la caratura «*ulteriore*» del personaggio, da cui viene il racconto su Gian Luca Pascal e la sua ricchezza, sembra stare il fatto che il marinaio, depositario del racconto, «non era del paese, e non si seppe mai di che paese fosse; si faceva chiamare con un nomignolo strano, che in antico gli avevano dovuto forse appioppare i marinaj d'Abbruzzo o di Otranto: *Giaracannà*». Giaracannà viene presentato come uno di quei personaggi, al pari di Nazzaro della novella *Fuoco alla paglia* o di Griffi della novella *Se…*, custodi di un racconto «*ulteriore*», in contatto diretto con una coscienza altra che li esclude dal vivere comunitario: di lui il testo dice solo che «possedeva una barchetta, nasse e rezzuole, e da trent'anni e più esercitava la pesca in questo lembo di spiaggia solitaria, dove con alcuni massi si era costruita una specie di tana, in cui dormiva la notte, come una bestia felice, senza amori, senza pensieri e senza paura». In una delle «giornate ventose e di mare torbido» in cui il pescatore «se ne stava seduto innanzi alla tana» e «guardava le acque con quei suoi occhi verdastri e sanguigni», fumando la pipa, Mattia si reca da lui per parlargli e chiedergli informazioni sul padre defunto,

[22] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 325-326.

venendo a sapere, soltanto, per tutta risposta, che, nella convinzione di Giaracannà e indipendentemente dalla chiacchere di «qualche vecchia» che «si ostina ancora a parlare», «tutto con questo qua fece Gian Luca», ovvero col cuore: «si scrollò tutto, sdegnosamente, poi si batté forte il petto, con le manacce spalmate» dice il racconto. La narrazione della memoria paterna, come la ricchezza, proviene allora a Mattia o da una favola mitica, quella del paese, o da una fonte personale carica di tratti metafisici, quindi da una dimensione fortemente connotata simbolicamente: a riprova di questo sta il fatto che il nome di Giaracannà pare stabilire evidenti rimandi analogici con quello di un altro personaggio, imprecisato anch'esso, da cui giunge un lascito narrativo, ovvero Boccamazza. I due nomi sono accomunati dall'essere entrambi dei composti, in particolare prodotti dall'unione di due termini che rimandano, il primo, all'immagine della convessità, del contenitore, il secondo a quella del bastone, la mazza o la canna appunto: ci si potrebbe dilungare abbondantemente su questo impiego iconico, rimodulato sui simboli dell'utero e del fallo, della luna e del sole, precisando che i teosofi impiegarono queste forme proprio per esprimere la semantica della fecondazione ottenuta attraverso l'unione di un principio maschile e di uno femminile, aspetti principiali da cui gemina la manifestazione. Ma, forse più che questo, è opportuno notare che entrambi i lasciti memoriali provengono da due figure il cui nome è composto da due simboli in relazione analogica tra loro: la narrazione del doppio che fornisce a Mattia il materiale da reimpiegare nel suo racconto è il prodotto di fonti, in entrambi i casi, dalla fisionomia indeterminata. A ultimare il disegno retrostante alla rete dei doppi sta un'altra figura simbolica, che collega, tra loro, Mattia, Giaracannà e Gian Luca: questa figura è quella del cane. Nella narrazione paesana, infatti, una delle eventuali origini del tesoro di Gian Luca è che un «bel cane di guardia […] rosso di pelo e grosso così» lo abbia ritrovato sotto un albero; mentre, Mattia, nel corso del capitolo terzo viene definito dalla zia Scolastica «muso di cane», e poco dopo l'autore afferma di sé che «a diciott'anni m'invase la faccia un barbone rosso e ricciuto»; in ultimo la morte di Giaracannà è collegata al fatto che «un giorno», «altri cani», «ti scovarono morto nella tana sulla spiaggia deserta e, orribile a dirsi, fecero anche strazio di te, del tuo povero corpo»: a questo, onde completare le fila degli sdoppiamenti, l'autore aggiunge «la tua barchetta rimase alcuni giorni tirata a secco sul lido; poi il mare se la prese, e chi sa ora dov'è! Perduta, come la ricchezza di mio padre. Io ti sarò sempre grato dell'affetto e della buona memoria che avevi serbato di Gian Luca Pascal».

La ricucitura analogica, permessa dalla calibrata narrazione di Mattia attraverso l'esplicitazione dei soli dettagli iconici chiarificatori del senso simbolico, induce a leggere nelle tre figure aspetti diversi di quell'unica matrice di morte espressa in retrotraccia in tutte e tre le storie: ne deriva che, con legittimità, grazie alla trasmissione narrativa di Boccamazza e Giaracannà, ove il primo permette a Mattia di pervenire alla scrittura e il secondo di conoscere la storia paterna, il personaggio

di Gian Luca Pascal possa essere riletto come il doppio *ante litteram* che avvia le vicende iniziatiche di Mattia e ne provoca la morte, ma anche come colui le cui «avventure» (e la loro narrazione) vengono continuate dal figlio. Se ne trova forse avvalorata ulteriormente l'associazione tra padre e figlio che verrà sancita anche dal fatto, di cui si dirà distesamente più avanti, che Mattia ottiene per caso, giocando a carte, la ricchezza su cui cominciare una nuova vita di viaggi e attraverso cui riparare la perdita del patrimonio paterno. A confermare, in ultimo, il peso significante che simbolicamente sembra rivestire l'associazione tra padre e figlio sta il fatto che il nome d'autore di vangelo di Mattia fa il paio con i nomi, entrambi allo stesso modo evangelici, del padre:[23] eccettuato Marco, infatti, la triade rievocativa dell'atto autoriale della scrittura evangelica resta presentata nei nomi, adattati, di Mattia, appunto, Luca e Giovanni. Indipendentemente dagli impliciti richiami cristici che diventano vieppiù evidenti nel corso dello svolgimento della storia, fin da subito il testo presenta il dato biografico dell'onomastica non generalmente collegato alla sfera sacra dell'evangelo, ma al momento stesso rivelativo della sua composizione: la storia, anche nell'onomastica dei due personaggi, mostra la loro caratura di centri autoriali di una vicenda sacra, come accadeva per la pentecoste rievocata nella premessa da Mattia. Figlio simbolicamente di due autori evangelici, quindi di due autori che narrano il percorso di morte e di rinascita, Mattia è la figura attualizzante il deposito «*ulteriore*» e pentecostale del padre, colui che riceve, per bocca del paese e di Giaracannà, una memoria evangelica e la continua fattualmente, attraverso le sue vicende, e narrativamente attraverso il romanzo, il quale anche per questo si lascia forse leggere come rivelazione immanente.

Ecco che il pescatore solitario, «forestiero della vita», è colui che instilla nella memoria e nella coscienza del protagonista il germe da sviluppare per portare a manifestazione la storia paterna: tra Boccamazza e don Eligio sacerdoti, Giaracannà pescatore, i centri propulsori della narrazione mattiana sembrano tutti in qualche modo relati alla dimensione sacra dell'«oltre» e specialmente del mito solare cristico. Si chiude a cerchio, in questo palinsesto di simboli, anche il riferimento all'iconografia del cane che lega i primi tre personaggi, essendo questa la figura che nei bestiari cristiani indica, notoriamente, la fedeltà al messaggio sacrale.[24]

[23] Sulla matrice evangelica del nome di Gian Luca, cfr. Antonio Sichera, *Ecce homo!*, cit., pp. 162-163, il quale la aveva già rintracciata.

[24] Sull'azione della struttura dei doppi all'interno del romanzo è già intervento Gardair, cfr., Jean-Michel Gardair, *Pirandello e Mattia: il suicidio impossibile e la scrittura del doppio* in Id., *Jean-Michel Gardair legge* Il fu Mattia Pascal *di Luigi Pirandello*, Metauro, Pesaro, 2001, pp. 17-28. Per quanto concerne, invece, l'associazione, a più riprese presente nel romanzo, seppur variamente modulata, tra pescatore e poeta, o comunque creatore, essa potrebbe dirsi incipitaria nell'immaginario pirandelliano, tant'è che la si ritrova già nel doppio sonetto *Due pescatori* con cui principia il terzo dei quaderni giovanili pirandelliani, ora confluiti in Luigi Pirandello, *Conchiglie ed Alighe. Piccole prose, spigolature storiche. Quaderni giovanili 1883-1884*, a cura di Elio Providenti, Armida

La produzione della storia iniziatica all'interno delle vicende narrative avviene grazie alla fondazione da parte di Gian Luca di un dominio materiale nel paese natale di Mattia, nel quale paese egli investe progressivamente le ricchezze, la perdita delle quali genera l'evento funebre del protagonista: Gian Luca, infatti, «investiva man mano i guadagni in terre e case, qui, nel proprio paesello», dice il narratore, «acquistò prima la terra delle *Due Riviere*, ricca di olivi e di gelsi, poi il podere della *Stìa*, anch'esso riccamente beneficato e con una bella sorgiva d'acqua, che fu presa quindi per il molino; poi tutta la poggiata dello *Sperone*, ch'era il miglior vigneto della nostra contrada, e infine *San Rocchino*, ove edificò una villa deliziosa», nonché, «in paese, oltre alla casa in cui abitavamo» anche «due altre case e tutto quell'isolato, ora ridotto ad arsenale». Ma la semantica del possesso, o dell'immanentizzazione del proposito spirituale, si ricollega subito a quella della morte, tant'è che il narratore può continuare affermando che «la sua morte quasi improvvisa fu la nostra rovina»: «mia madre, inetta al governo dell'eredità, dovette affidarlo a uno che, per aver ricevuto tanti benefici da mio padre fino a cangiar di stato, stimò dovesse sentir l'obbligo di almeno un po' di gratitudine, la quale, oltre lo zelo e l'onestà, non gli sarebbe costata sacrifizii d'alcuna sorta: era infatti lautamente remunerato».[25] L'amministratore fraudolento, Batta Malagna, consuma le ricchezze accumulate, cosa permessagli, sì, da una parte, dalla morte prematura del padre di Mattia, ma, dall'altra, dalla madre di

De Miro e Cristina A. Iacono, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, Palermo, 2017: «I. Io non so chi tu sia, bel pescatore, / che governando la barchetta ardita, / ami, lavori e speri, ne l'ardore / di così dura e faticosa vita! // Ogni mattino e con istesso ardore, / tratta a fior d'onda la prosa impettita, / le reti avventi e pesi il senno in core / de la speme che t'agita infinita… // Io non so chi tu sia ma pur ben sento / qualcosa ignota che ci unisce al certo: / una meta, un pensiero, un sentimento! // Noi siam fratelli, e pescatore ardito / ancor son'io, benché lento, inesperto / vago pe 'l mar de l'essere infinito!» e «II. Anch'io son pescatore e su l'aurore / ove m'addita un subito desìo, / drizzo gagliardo e con tenace prora, l'umil barchetto de l'ingegno mio! // Anch'io le reti avvento ad ora, ad ora; e nel seno del mare avido spìo, per che / non sfugga a me ciò ch'altri ignora; / spero, lavoro ed amo molto anch'io! // Fratello pescator piena è la rete:… / issa la vela e torna a la casetta, / torna a' figliuoli in seno alla quiete… // Ah! S'io tornare plàcido e contento / or come te potessi!… Altro m'aspetta!… / Ho pescato un pensiero: il mio tormento». Al consolidamento ed estensione di questa immagine – come poi la si ritrova nel romanzo e variamente ripresa anche nell'epistolario giovanile – deve avere contribuito, oltre che la lettura di Leopardi, quella de *I lavoratori del mare* di Hugo, dove Pirandello «deve aver facilmente colto e apprezzato la grande metafora del mare-artista, che genera e distrugge, compone e scompone, plasma grotte, crea sculture con l'instancabile lavorio delle onde e delle correnti», cfr. Maria Collevecchio, *Luigi Pirandello a Palermo*, cit., pp. 95-97. Relativamente al tema del doppio e alle sue dipendenze da tematiche e usi dell'ironia, cfr. Franco Mussara, Ulla Schrøder, *Il doppio dell'ironia e l'ironia del doppio nel* Fu Mattia Pascal, in *Magia di un romanzo*, cit., pp. 107-121.

[25] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 326.

questo: è essa, infatti, che sceglie di affidare l'eredità all'amministratore ed è essa che si lascia effettivamente portare via i possedimenti; figura iconica di donna, anche la madre di Mattia, doppio femminile di questo, permette l'avverarsi della perdita della ricchezza e quindi la morte simbolica del figlio, in maniera non dissimile dalle altre figure di donne ipostatizzate nella narrativa pirandelliana. Ancora una volta il progetto, le premesse, della morte simbolica sono poste da una figura maschile, carica di tutte le connotazioni realizzanti proprie al genere uomo, ma la loro messa in atto è data, invece, a una donna: la fisionomia della madre di Mattia, madre in entrambi i sensi, biologica e spirituale, è chiara e riprende stilemi quantomeno consueti anche nella novellistica; Mattia, infatti, la definisce «santa donna», con «così scarsa esperienza della vita e degli uomini! A sentirla parlare, pareva una bambina» e continua specificando la sua sudditanza reverenziale e debole nei confronti del principio maschile noumenico: «gracilissima di complessione, fu, dopo la morte di mio padre, sempre malferma in salute; ma non si lagnò mai de' suoi mali, né credo se ne infastidisse neppure con se stessa, accettandoli, rassegnata, come una conseguenza naturale della sua sciagura»; essa viene descritta «come una cieca» che «si era abbandonata alla guida del marito» al punto che «rimastane senza, si sentì sperduta nel mondo. E non uscì più di casa, tranne le domeniche, di mattina per tempo, per andare a messa nella prossima chiesa, accompagnata dalle due vecchie serve».

Se questa fisionomia del personaggio anticipa e spiega il perché la frode mortale può avvenire contro la volontà, ma con l'avallo, della figura materna, dall'altra pare rendere evidente e sostenere il perché i due figli di lei non riuscissero, essi neppure, a curarsi di preservare il loro stato sociale e l'agiatezza in cui il padre li aveva lasciati. L'attività «performativa» del principio femminile materno invade e caratterizza anche la peculiarità mentale dei due figli, non solo rendendoli inetti e dipendenti economicamente, ma, invero, anche predisponendoli a diventare prede facili della rovina operata a loro danno da altri: «aveva per noi una tenerezza addirittura morbosa, piena di palpiti e di sgomento», racconta il protagonista, «ci voleva sempre vicini, quasi temesse di perderci, e spesso mandava in giro le serve per la vasta casa, appena qualcuno di noi si fosse appena un po' allontanato»; per ammissione stessa dell'autore, che pure alla madre si dichiara ripetutamente affezionato nel corso del romanzo, essa ha contribuito a renderlo persona tale da non essere in grado di gestire l'eredità e salvaguardarla.[26] Nell'atto della rinarrazione del sé, come accadeva per il padre, anche questo nodo centrale della vicenda, apparentemente mimetico, sembra rivelare la sua portata simbolica, ovvero la

[26] La caratura principiale del personaggio della madre è sostenuta anche dalla sua anonimia: essa sembra soltanto il principio che rappresenta, senza alcuna connotazione caratteriale che possa prescindere dal simbolo che incarna. Sull'anonimia in Pirandello, cfr. Angelo R. Pupino, *La maschera e il nome*, cit., pp. 61-92.

sua funzione nella produzione della morte simbolica finale: «avremmo potuto almeno salvare dalle granfie di quel ladro il resto che, se non più agiatamente, ci avrebbe certo permesso di vivere senza bisogni», ma, per auto-ammissione di Mattia, «fummo due scioperati», dice il protagonista di sé e del fratello, «non ci volemmo dar pensiero di nulla, seguitando, da grandi, a vivere come nostra madre, da piccoli, ci aveva abituati».

Nella stessa ottica e per lo stesso motivo, la madre «non aveva nemmen voluto mandarci a scuola» dando la cura dell'educazione dei figli a un certo Pinzone, ulteriore doppio dell'autore. Pinzone pare rappresentare, con una certa verosimiglianza, la possibilità effettiva per Mattia, ben prima della sua morte simbolica, di apprendere i meccanismi di funzionamento umoristico che saranno poi alla base della narrazione: anche questo evento è una determinazione resa effettiva dalla capacità attualizzante del principio femminile e da una scelta di immobilità che da esso dipende. Non solo, quindi, sono permessi dalla figura materna i meccanismi di frode che provocano la morte nel e del formale all'interno del protagonista, ma anche quanto, com'è proprio all'umorista, gli consente di gestire la forma e vederla nella sua intrinseca limitatezza. La figura di Pinzone, il cui «vero nome» è «Francesco, o Giovanni, del Cinque» (altra onomastica afferente alla tradizione cristica)[27], è immediatamente inquadrata come una immagine ambigua delle operazioni umoristiche; l'autore, infatti, specifica che «si sforzava spesso di tener tra i denti le labbra, come per mordere, castigare e nascondere, un risolino tagliente, che gli era proprio» nonostante «lo sforzo in parte» fosse «vano, perché questo risolino, non potendo per le labbra così imprigionate, gli scappava per gli occhi, più acuto e beffardo che mai». Il riferimento al risolino, che ha del crudele, non sembra solo indice di un naturale sadismo – che più volte Pinzone usa contro i due ragazzi –, ma anche e soprattutto di una vista più acuta sulle cose rispetto a quella altrui: «molte cose con quegli occhietti egli doveva vedere nella nostra casa», specifica infatti il narratore, cose «che né la mamma né noi vedevamo. Non parlava, forse perché non stimava dover suo parlare, o perché – com'io ritengo più probabile – ne godeva in segreto velenosamente».

La focalizzazione sullo sguardo, se associata al riso, pare riprendere le semantiche della visione che saranno espresse nell'*Umorismo* e concretarsi, di fatto, come icona di quella capacità di denudamento delle «finzioni» che è propria all'autore

[27] Entrambi i nomi, Francesco e Giovanni, rimandano alla tradizione (da una parte francescana, dall'altra biblica con il riferimento a Giovanni Evangelista) della povertà e dell'allontanamento dal materiale, o ascesi, cosa che è in qualche maniera propria anche all'umorista in quanto «forestiere della vita», estraneo alle dinamiche false della socialità; non immune a questa semantica pare il dettaglio del cinque espresso nel cognome del maestro, il quale, come si è visto, almeno dal punto di vista della dizione teosofica, rimanda alla manifestazione macro e microcosmica e, quindi, ai processi che a questa afferiscono.

umorista: evidentemente quella raffigurata in Pinzone è di fatto solo una tecnica di riflessione sulle cose che non è da intendersi come la piena padronanza delle funzioni riflettenti dell'umorismo, ma appunto come la messa in scena, sdoppiata, quindi parcellizzata, di una caratteristica specifica propria al più generale *modus operandi* umoristico. Staccato dalle necessità della morte attraverso cui un umorista diventa tale, Pinzone è solo l'immagine della facoltà riflettente e invertente: «noi facevamo con lui tutto quello che volevamo; egli ci lasciava fare; ma poi, come se volesse stare in pace con la propria coscienza, quando meno ce lo aspettavamo ci tradiva». I meccanismi di consenso e dissenso, o meglio ancora di approvazione e poi denunzia delle bravate dei giovani, sdoppiano il personaggio, facendone due figure che evidentemente non sono quelle del sentimento e del sentimento del contrario, ma che con esse condividono l'aspetto bifronte. A confortare l'ipotesi che vede in Pinzone effettivamente un maestro dell'autore relato con la prassi dell'umorismo sembra stare il fatto che egli «non badava a metodo né disciplina», «pur di farci imparare qualcosa», «e ricorreva a mille espedienti per fermare in qualche modo la nostra attenzione. Spesso con me, ch'ero di natura molto impressionabile, ci riusciva. Ma egli aveva una erudizione tutta sua particolare, curiosa e bislacca. Era, per esempio, dottissimo in bisticci»: l'assenza di metodo e di disciplina nell'insegnamento della materia potrebbe apparire, nell'ottica di un personaggio che simbolizza la facoltà umoristica di sdoppiamento, un riferimento indiretto all'odio pirandelliano per l'arte degli «ismi», canonizzata in poetiche prestabilite, diventando un'altra forma, attualizzazione narrativa, di quella tendenza necessaria alla libertà del fare arte che poi lo stesso Mattia con forza riprenderà e farà propria nelle due premesse, mettendola al centro della propria costruzione letteraria e della prassi che la fonda. Il tipo di insegnamento ricevuto si delinea in maniera trasparente attraverso i due testi trasmessi da Pinzone e citati dall'autore, quindi impressi nella sua memoria (in questo senso «performativi» anch'essi durante l'atto scrittorio): in linea con quanto sostenuto nell'analisi delle premesse e nel quadro di una economia programmatica dei dettagli, anche questi due testi debbono essere significativi e inserirsi coerentemente nella simbologia del romanzo. In particolare essi conforterebbero l'ipotesi che vede in Pinzone una forma della facoltà sdoppiante dell'umorista: il primo testo recita «*In cuor di donna quanto dura amore?* – (Ore). / *Ed ella non mi amò quant'io l'amai?* – (Mai). / *Or chi sei tu che sì ti lagni meco?* – (Eco)» e si lascia leggere come un sintomo proprio di quella capacità riflessiva dell'umorismo per cui la voce su un fatto mondano, qui l'amore, ritorna a chi l'esprime, come voce di sé stesso, tramutatosi in altro, ovvero in un doppio apparente che dichiara la sua illusorietà. Il secondo testo è invece un «*Enimma*» che ha per soluzione l'immagine della forbice: «*A un tempo stesso io mi son una, e due, / E fo due ciò ch'era una primamente. / Una mi adopra con le cinque sue / Contra infiniti che in capo ha la gente. / Tutta son bocca dalla cinta in sue, / E più mordo sdentata che con dente. / Ho due bellichi a contrapposti siti, / Gli occhi*

ho ne' piedi, e spesso a gli occhi i diti». Questo secondo testo pare già significativo per il fatto di prestarsi a presentare, attraverso l'immagine della forbice appunto, proprio l'attività dell'umorista che divide e scinde in parti l'uomo per evidenziarne le finzioni, decostruendone la forma totalizzante con la quale egli, universalizzando il particolare, cerca di sopravvivere al vuoto e al nulla; ma, accanto a questo, non è inappropriata forse, tenendo ferma la prima e testimoniata significazione, una interpretazione altra coerente con i lessemi della pratica divisoria umoristica: il fatto di «essere una, e due» al tempo medesimo potrebbe anche riallacciarsi proprio all'immagine dell'erma bifronte con cui Pirandello definisce l'umorista, così come raffigurare lo sdoppiamento tra personalità formale e informale proprio a chi ha veduto l'«oltre» prima di scrivere; allo stesso modo potrebbe essere inteso il secondo verso, come un rimando alla forza organante l'immagine divisa e caratteristica della scrittura; il terzo verso potrebbe essere letto come un riferimento all'atto stesso della scrittura, la quale, nel verso quarto, come la forbice con i capelli, potrebbe essere detta, se umoristica, in grado di agire contro le «infinite» finzioni «che in capo ha la gente»; allo stesso atto della scrittura e della verbalizzazione potrebbe riferirsi il verso cinque, citando l'immagine della bocca, che, per l'umorista, è una metà, quella formale, dell'essere; in ultimo lo stesso semantema dello sdoppiamento e della bi-frontalità potrebbe essere contenuto nel verso sesto, mentre l'inversione propria all'umorismo, quindi l'attività della riflessione nello specchio, sarebbe da leggersi nell'ultimo verso.

A conferma dell'ipotesi che Pinzone sia un doppio dell'autore, o meglio di una sua facoltà, poi sublimata, pare poter stare il fatto che la figura, com'è noto, riprende quella dell'«ajo» della novella *La scelta* (1898), dove Pinzone è chiaramente esplicitato come matrice della futura prassi autoriale pirandelliana: descrivendo la festa del «dì dei morti» – durante il quale i «fanciulli di Sicilia» ricevono regali dai «morti alla vigilia della loro festa, su la mezzanotte: i parenti o gli amici defunti recano in memoria di loro qualche monetina e dolci e giocattoli, soltanto però ai bambini savii» – l'autore, adulto, racconta la scena di lui bambino accompagnato dall'ajo alla «fiera dei giocatoli». «Facevamo il giro della fiera; poi, come quasi ogni anno, finivo per ritornare innanzi alla baracca dove si vendevano le marionette, ch'eran la mia passione», dice il testo, permettendo la *liaison* con l'atto autoriale del poeta adulto e con la prassi della scelta dei personaggi: così come l'autore bambino era continuamente stordito dall'ajo nella scelta delle marionette perché «Astolfo era millantatore, e Gano traditore… breve, su ogni marionetta che quegli [il venditore] mi presentava Pinzone trovava da ridir qualcosa», allo stesso modo, l'autore adulto «*va* ancora alla fiera»

> non è più quella dei giocattoli (quantunque pur ve ne siano parecchi, né manchino le marionette): è una fiera molto più grande; e ci vado per scegliervi gli eroi e le eroine de' miei romanzi e delle mie novelle. […] mentre io, fanciullo, finivo a

> un certo punto col non prestar più ascolto alle taglienti osservazioni del grigio mio ajo e col cedere tutto infiammato alle lusinghe del venditore della baracca dei burattini; oggi sento che Pinzone, non solo vive ancora dentro dì me, ma su me esercita un potere veramente tirannico, e mi guasta e mi spenge ogni gioja. Né, per quanto faccia, posso più levarmelo dattorno. «Vedi, figlio mio», mi va ripetendo egli continuamente all'orecchio, «vedi che malinconia di fiera? Né credere a coloro che te la dipingono tutta d'oro: d'oro il cielo, d'oro gli alberi, d'oro il mare… Oro falso, figlio mio! Cartapesta indorata! E vedi che razza di eroi t'offre oggi la vita? Trionfano solo i ladri, gl'ipocriti, i birbaccioni! Scegli un eroe onesto? Sceglierai per necessità un impotente, un vinto, un meschino; e la tua rappresentazione sarà fastidiosa e affliggente. Praticando con te a tua insaputa, mi son venuto man mano istruendo un po'. Or io ti domando: Credi tu che per i posteri possa valer la scusa che l'arte tua ha rispecchiato la vita del tuo tempo? […] «In certi momenti, o figliuolo, la vita si fa così perfida, che gli scrittori non possono farci nulla; e quanto più son fedeli nel ritrarla, tanto più l'opera loro è condannata a perire. Che virtù di resistenza vuoi che abbiano contro il tempo le creature dell'arte nate dai pensieri nostri dissociati, dalle azioni nostre impulsive e quasi senza legge, dai sentimenti nostri disgregati e nella discordia dei più opposti consigli; questi miseri, inani, affliggenti fantocci che può offrirti soltanto la fiera odierna? Queste e altre cose sconsolantissime mi va ripetendo di continuo Pinzone. Io mi guardo intorno, e non so rispondergli nulla».[28]

La dizione dichiaratamente biografica dell'inserto novellistico permette forse di chiudere in cerchio il discorso su Pinzone come rappresentazione della facoltà umoristica, e, in particolare, di quella «voce» che, così come «vive ancora dentro di me» ed «esercita un potere veramente tirannico» il quale «mi guasta e mi spegne ogni gioia» nell'io di Pirandello, allo stesso modo fa con la coscienza umoristica autoriale di Mattia Pascal. Il passo, in verità, permette anche di circoscrivere e determinare i tratti della facoltà umoristica rappresentata da Pinzone che, come si diceva, non è la facoltà umoristica *tout court*, intesa nella sua complessità esistenziale e metafisica, ma quel *quid* tagliente e distruttivo dell'umorismo operante nel mondo del finzionale: si è nella semantica contrastiva di base costituita dal «sentimento» e dal «sentimento del contrario», non nella piena inversione umoristica; tant'è che il discorso di Pinzone scivola e si sviluppa immediatamente in discorso storico, concretandosi in una riflessione sulla «resistenza» del fatto artistico; se nelle lettere di Pirandello e poi nei saggi questo punto di partenza maturava nell'immaginazione di un'arte che, muovendosi dalla «trista» contingenza sociale e intellettuale (come di fatto fa anche la premessa del romanzo),

[28] Luigi Pirandello, *La scelta*, in Id., *Novelle per un anno*, III, cit., pp. 1036-1037.

era capace di sublimare la funzione della «disgregazione» in prassi artistica e concettualizzarla nel relativismo (onde riaggregare il sentimento di popolo sulla base di nuove motivazioni), qui Pinzone si limita alla denunzia dei «tempi mali», quindi opera l'inversione umoristica solo per metà, vedendo nell'uomo il misero, ma non l'infinito di colui che pascalianamente concepisce la sua miseria. È come dire che le preoccupazioni di Pinzone sono quelle di Pirandello giovane, che non ha ancora attraversato fino in fondo la strada della riflessione estetica e non è ancora autore del *Fu Mattia*. Il passo pare confermare allora quanto già è evidente all'interno del testo del romanzo, pur tramite una esplicitazione non egualmente chiara: tuttavia, a sottolineare la persistenza e la forza della semantica del doppio tra le figure di Pinzone e del protagonista e a vieppiù specificare la differenza tra i due, sembra intervenire una simbologia che, completando una narrativizzazione delle pratiche umoristiche, si concreta coerentemente sul dettaglio dell'occhio e della vista. Di Mattia Pascal, infatti, il narratore dice che «doveva essere la mia faccia placida e stizzosa e quei grossi occhiali rotondi che mi avevano imposto per raddirizzami un occhio, il quale, non so perché, tendeva a guardare per conto suo, altrove. Erano per me», continua, «questi occhiali, un vero martirio. Ad un certo punto, li buttai via e lasciai libero l'occhio di guardare dove gli piacesse meglio». Se il «barbone rosso» associa Mattia al padre e a Giaracannà, facendone quasi uno sviluppo umoristicamente auto-autoriale (quindi «vero») delle facoltà che essi rappresentano, lo stesso vale forse per l'occhio che guarda «altrove»:[29] anche per Pinzone, infatti, come per Mattia, l'autore si concentra sul dettaglio dell'occhio, specificandolo come il simbolo materiato dell'acutezza con cui l'ajo guarda nelle cose, nei fatti familiari, e, specialmente, di quel riso interiore, frutto di una costrizione («si sforzava spesso di tener tra i denti le labbra, come per mordere, castigare e nascondere un risolino tagliente» che «gli scappava dagli occhi più acuto e beffardo che mai») e natogli proprio dal vedere «nella nostra casa» cose che altri non vedono. I due personaggi, quindi, sono accomunati dalla semantica della vista e dello sguardo che, si è detto, essere l'immagine propria del fatto umoristico in quanto fatto creativo; tuttavia, se lo sguardo di Pinzone è orientato verso le cose, lo sguardo di Mattia lo è naturalmente verso un «altrove» che non può non ricordare l'«oltre» con cui l'umorista è in contatto e attraverso cui si completa positivamente la significazione della vista per il Pirandello saggista: la differenza tra i due, dunque, sembra la stessa finora sottolineata, ovvero quella consistente

[29] Sull'occhio di Mattia Pascal, cfr. anche Edoardo Ferrario, *L'occhio di Mattia Pascal*, Bulzoni, Roma, 1978 il quale prende le mosse proprio da questo dettaglio per sviluppare il discorso su una presunta elezione del protagonista all'autorialità e Antonio Illiano, *Metapsichica e letteratura*, cit., pp. 33-36, che, invece, rilegge il dettaglio nei termini di una *distinctio* gnostica. Sull'associazione occhio-specchio-magia-acqua, in sottotraccia in tutte queste pagine del romanzo, è intervenuta Giovanna Ioli, *Mattia Pascal e l'occhio dell'altrove*, in *Magia di un romanzo*, cit., pp. 133-141.

nel fatto che Pinzone si lascia leggere come la rappresentazione della conoscenza delle forme, la quale egli trasmette a Mattia futuro autore, ma Mattia ha in sé il *quid* dell'umorista propriamente detto, ovvero l'essere quell'«anima irrequieta», un occhio della quale guarda all'ontologia delle forme, l'altro all'«oltre», appunto; il fatto che, in questo contesto, vengano chiamati in causa gli occhiali non sembra privo di significazione, perché specificare che Mattia li consideri come un «martirio» pare indice della natura propria all'anima dell'umorista che non può soffrire la costrizione, a differenza di quanto avviene per Pinzone che «gode» del suo stesso auto-costringersi o, *mutatis mutandis*, auto-illudersi.

Si legittima in questo senso forse il fatto che i travasi letterari e in genere gli insegnamenti di Pinzone lascino traccia più in Mattia che nel fratello, perché la similarità di natura dei due primi personaggi instaura tra loro una comunicabilità, figlia di una analogia, che poi, però, viene cambiata di segno passando ora nell'uno ora nell'altro; queste analogie non sono meno fondative delle differenze tra i due doppi, non a caso entrambi sono, in profondità, assimilabili sulla base di una persistenza in essi, spontanea e naturale, della libertà (l'occhio di Mattia vuole guardare dove crede e Pinzone insegna senza metodo e disciplina) e della difesa strenua della propria libertà incondizionata, che è alla base della pratica artistica prima ancora che umoristica: se da una parte Pinzone, in quanto personaggio, sembra presentarsi come un residuo, una scoria, del fatto scrittorio, una traccia che permette all'autore di esteriorizzare quanto deve essere ancora sublimato per diventare umorismo e di circoscrivere in una figura delineata il rimanente di questo processo di sublimazione, dall'altra Pinzone conserva il nodo essenziale che lo costituisce in quanto figura, ovvero quel *quid* che può renderlo figura «viva» e immortale, l'essere forse la «forma-pensiero» contenente una parte dell'anima dell'autore.

Il fatto che Pinzone sia da leggersi, nell'opera di rinarrazione del sé di Mattia, come una «forma-pensiero» sembra indicarlo la trasparenza dei suoi tratti, anche fisiognomici, che lo denunziano, simbolicamente, come l'espressione propria e diretta, spontanea e naturale, della sua fisionomia spirituale, o meglio del principio che lo anima; in linea con il dettato teosofico, la «forma-pensiero», quando pura e voluta, è l'immagine evidente all'esterno di quanto intimante in essa consiste e infatti l'autore scrive di Pinzone che «era di una magrezza ribrezzosa, altissimo di statura; e più alto, Dio mio, sarebbe stato, se il busto […] non gli si fosse curvato sotto la nuca in una discreta gobbetta, da cui il collo pareva uscisse penosamente, come quel d'un pollo spennato, con un grosso nottolino protuberante, che gli andava su e giù»: l'associazione al pollo sembra riprendere il dettato teosofico in base al quale il corpo fisico, a lungo soggetto allo stesso tipo di impulsi animali provenutigli dal corpo dei desideri o astrale, si adatta alla fisionomia di questo; essendo quest'ultimo un corpo animale accade, sovente, secondo i teosofi, che il corpo fisico acquisti i tratti esteriori del principio animale che lo anima e ne

diventi la rappresentazione tangibile, come accadrà nello stesso capitolo con Batta Malagna associato alla figuratività della talpa: nel caso di Pinzone il collo lungo pare denunziare la sua tendenza interiore allo spiare, al guardare con attenzione, e l'associazione all'animalità del «pollo» sembra una inversione umoristica dell'altra grande figuratività presente nelle novelle e analogica rispetto a quella del pollo appunto, quella del «gallo». Se il canto del gallo, come accade ad esempio per *La levata del sole* o per *Il tabernacolo*, rappresenta il momento teosofico-cristico della resurrezione, quindi il compimento del percorso umoristico, nei lessemi simbolici pirandelliani, qui il «pollo» appare leggibile come il simbolo dello stesso principio umoristico, ma volgarmente pervertito in termini non ascensionali, ma formali, discendenti. L'ultima precisazione simbolica consiste nel nome del personaggio di Pinzone, il quale, non solo sembra collegarsi all'etimo della pinza, in senso stretto, quindi contiene un riferimento evidente all'azione della «scelta» dei personaggi, ma anche a quello del prendere e del pescare, più sottile, ma inerente alla semantica della pesca e quindi alla stessa che trovavasi nei nomi di Gian Luca Pascal e Giaracannà, quella evangelica del «pescatore di uomini»: la precisazione è rilevante perché permette di leggere nella figura di Pinzone sì un doppio del protagonista, egualmente collegato, chiamandosi Matteo, alla parabola evangelica e apostolica, in particolare, ma anche degli altri due personaggi; la significazione simbolica ottenuta da Pirandello attraverso l'onomastica è coerente con la programmatica acquisizione teorica per cui tutti i personaggi secondari sono doppi del protagonista, ma, in quanto tali, anche doppi gli uni rispetto agli altri: il nodo essenziale che resta salvo e analogicamente simile in tutti i personaggi, al di là delle loro differenze specifiche, è che sono tutti il frutto maturo di una unica esistenza, quella del «centre» o dell'autore protagonista della storia. Nella stessa retrostruttura, anche se sul versante formale apparentemente opposto, si pone l'altro grande doppio dei primi due capitoli, la zia Scolastica, la quale, in linea con l'etimo del suo nome, rappresenta la rigidità normativa, la strenua e priva di dubbio difesa della logica del carattere, lungi dall'essere soggetta ai volta faccia che sono, invece, propri di Pinzone: in essa consiste il *quid* proprio della forma coerente con sé stessa e solo con sé stessa, non a caso allora forse il personaggio in questione è un personaggio femminile.

Essa viene immediatamente dichiarata come il contrapposto altare di Pinzone, quindi identificata con una tendenza contrastiva rispetto alla libertà formale di quest'ultimo, tant'è che il romanzo la dice scontenta degli insegnamenti che Pinzone appunto riserva a Mattia e Berto. Come di consueto, tuttavia, i due personaggi, pur contrastivamente, sono associati dal fatto di vedere, a differenza dei figli e della «santa donna» della madre, che cosa accade realmente nella casa, quindi paiono nuovamente doppi l'uno dell'altra: in particolare Scolastica, sorella di Gian Luca Pascal, vede la rovina in cui il patrimonio e lascito del fratello cade progressivamente a causa dell'azione fraudolenta di Batta Malagna; tuttavia, se

Pinzone ne ride, sadicamente, essa «s'infuria» dell'inettitudine della madre di Mattia, denunziando così una caratteristica specifica del suo essere personaggio, ovvero proprio quella tendenza alla fissazione che le è dovuta in quanto personaggio femminile, o tendenza al mantenimento della cosa, che, se come per Pinzone deriva dal «vedere», si attualizza poi in maniera opposta: nell'un caso come pretesto per la libertà, nell'altro come necessità della regola. In termini di retrostrutture del doppio, Scolastica (la cui semantica del nome è, al pari di quella di Mattia e di Gian Luca, ancora riconducibile all'*allure* religiosa del romanzo),[30] sia per esserne la sorella che per essere affezionata all'idea del patrimonio, è la controparte anche di Gian Luca: la sua motivazione ultima sembra la stessa ricoperta da Marta nella novella *Quand'ero matto*, opposta a quella di Amalia Sanni, ripresa, invece, dalla madre di Mattia, che, come quest'ultima, se non muore di crepacuore, è comunque sempre in bilico esposta alla voragine funebre.

Come Marta, Scolastica è la materia che vuole sé stessa, pregna di consapevolezza di sé e delle sue dinamiche di funzionamento, ma non della sua limitatezza; essa custodisce ciò che ha ricevuto e cerca di salvarlo, ancora come Marta, dalla frode continua a cui lo lasciano invece gli altri personaggi: «fra coloro che più spesso venivano a visitar la mamma era una sorella di mio padre, zitellona bisbetica, con un pajo d'occhi da furetto, bruna e fiera», specifica infatti il testo, prima ancora di citare il personaggio e spiegare che «si chiamava Scolastica» e che «si tratteneva, ogni volta, pochissimo, perché tutt'a un tratto, discorrendo, s'infuriava, e scappava via senza salutare nessuno». Di lei, coerentemente con questa semantica simbolica, l'autore può dire che «io, da ragazzo, ne avevo una gran paura. La guardavo con tanto d'occhi, specialmente quando la vedevo scattare in piedi su le furie e pestando rabbiosamente un piede sul pavimento: – Senti il vuoto? La talpa! La talpa!».[31] La specifica degli occhi, oltre che collegare ancora Mattia e Scolastica come doppi ed egualmente la prima come doppio di Pinzone, esprime la furbizia e l'acutezza lucida del personaggio sul mondo delle cose, confermandone, al contempo, la natura di doppio e della madre e del padre di Mattia, tutte figure tra loro relate da simbologie trasversali. Il tratto peculiare che però sembra distinguere Scolastica da tutti gli altri doppi è il fatto che la sua tendenza alla conservazione della forma pare avviare la serie degli eventi che danno luogo alla morte simbolica di Mattia: se la madre trasmette a Mattia l'arrendevolezza propria alla sua inettitudine, quindi, come la «santa» Amalia, traduce fattualmente nel figlio il *quid* proprio alla sua libertà d'autore dalle forme, Scolastica libera l'autore dalle forme attraverso un processo di fissazione nella materia, attraverso la legge che compete alla natura di questa forma: «Zia Scolastica», infatti, «(l'ho saputo di poi) voleva a tutti i costi

[30] Cfr. Antonio Sichera, *Ecce homo*!, cit., p. 165.
[31] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 328.

che mia madre riprendesse marito», quindi rifissasse il patrimonio spirituale e cosale di Gianluca, nonostante «di solito, le cognate non» abbiano «di queste idee né» diano «di questi consigli»; «ma ella», continua il testo «aveva un sentimento aspro e dispettoso della giustizia; e più per questo, certo, che per nostro amore, non sapeva tollerare che quell'uomo ci rubasse così, a man salva» a causa dell'«assoluta inettitudine e la cecità di mia madre» per la quale Scolastica non «vedeva altro rimedio» alla disfatta «che un secondo marito», «*designato*» espressamente «anche in persona d'un pover'uomo, che si chiamava Girolamo Pomino».[32]

Proprio la ferma fissazione in una idea dogmatica del giusto, pare essere la motivazione interna al personaggio di Scolastica, il *quid* della sua natura di personaggio, che la legittima e ne legittima le azioni nella storia di morte del protagonista: onde supplire alla «cecità» della «santa», lei vedente nelle forme e nell'entico *tout court*, consiglia l'acquisizione alla madre di Mattia di un nuovo principio noumenico, maschile, dirigente, designandolo nella «persona» di un altro doppio, Girolamo Pomino, che avrebbe permesso, se la madre avesse acconsentito al matrimonio («mia madre non avrebbe mai acconsentito. Le sarebbe parso un vero e proprio sacrilegio»), il radicamento nella forma, anche per Mattia. Forse come il San Girolamo della tradizione,[33] e secondo le semantiche della traduzione espresse da Pirandello nel saggio *Illustratori, attori e traduttori* Girolamo Pomino avrebbe realizzato, una volta acconsentito il patto matrimoniale, la traduzione appunto o traslazione del principio noumenico nella forma e avrebbe permesso, a Mattia e alla madre, come a Berto, di raccogliere il «piccolo frutto» ipostatizzato forse nel suo nome, ovvero di non perdere anche quel che rimaneva del patrimonio paterno, con tutte le conseguenze metafisiche che questo comporta dal punto di vista della storia del protagonista e di un eventuale tradimento della vocazione spirituale e funebre della stessa, nuovamente, forse, in linea con le semantiche del frutto biblico iconizzate nella nominazione. Ma il cannocchiale dell'umorismo, attraverso cui la storia appunto viene raccontata e invertita, presuppone che un fine più alto si realizzi nel romanzo e che questo fine sia causale e fatale insieme, per cui la tendenza alla fissazione, espressa da Scolastica nella forma del matrimonio della madre di Mattia con Pomino, viene rovesciata di segno e permette, coadiuvata dal rifiuto del personaggio illuminante della madre, a Mattia di conoscere il figlio di Pomino, anch'egli Gerolamo, per colpa del quale egli incontrerà la futura moglie, se ne innamorerà e la sposerà provocandosi la morte.

Ma prima di procedere in questa direzione è significativo forse che ancora una volta proprio una morte sia l'evento che permette a Scolastica di presentare Pomino come possibile marito alla madre di Mattia e quindi a Mattia il figlio di Pomino:

[32] Ivi, p. 328.
[33] Cfr. Antonio Sichera, *Ecce homo*!, cit., pp. 165-166.

«costui», infatti, «era vedovo», prima di essere il padre di un «figliuolo […] amicissimo mio, anzi più che amico, come dirò appresso» che «fin da ragazzo veniva col padre in casa nostra ed era la disperazione mia e di mio fratello Berto». La morte della taciuta moglie di Pomino, che per non essere nominata o inquadrata è lì solo a simbolo di un evento funebre, apre la pista della storia su due «se», su due direzioni possibili, entrambe esplicitate dall'autore, ma la prima come via mancata, fissazione formale non riuscita: «io non so come sarebbero andati gli affari nostri, se mia madre, non certo per sé ma in considerazione dell'avvenire dei suoi figliuoli, avesse seguìto il consiglio di Zia Scolastica e sposato il signor Pomino» dice infatti espressamente poco dopo il testo, continuando che «è fuor di dubbio però che peggio di come andarono, affidati al Malagna (la talpa!), non sarebbero potuti andare».[34] Secondo la stessa semantica del caso espressa a chiare lettere dal Griffi della novella *Se…* una serie di eventi sembra portare all'aborto del tentativo di fissazione espresso simbolicamente attraverso il mancato matrimonio della madre di Mattia con Pomino: infatti, Pomino padre aveva chiesto, negli anni della loro giovinezza, la mano a Scolastica, la quale aveva rifiutato perché «tutti finti, per lei, gli uomini, birbanti e traditori», onde poi avvedersi in tarda età che «Pomino niente», «di tutti gli uomini che avevano chiesto la sua mano, e che poi si erano ammogliati, ella era riuscita a scoprire qualche tradimento», ma non di lui che «anzi […] era stato un martire della moglie». Proprio la tendenza alla fissazione ottusa nelle leggi formali del suo carattere aveva impedito a Scolastica di sposare Pomino e continuava a impedirglielo perché «era appartenuto a un'altra donna, alla quale forse, qualche volta, avrebbe potuto pensare»: la stessa fedeltà di Scolastica permette, alla lunga, nel decorso taciuto degli eventi, che per Pomino si realizzi l'evento funebre e la medesima, pur opposta, fedeltà al carattere della madre (quindi il proprio dei personaggi femminili pirandelliani) prepara il terreno affinché Mattia resti privo di denaro.

Questa linea sdoppiata, questo «se» griffiano, che per Mattia concorre alla creazione del destino fatale, resta forse solo apparentemente non raccontato nel romanzo, perché esso accade in linea con la solita funzione strutturale dei doppi e ha per protagonista il fratello di Mattia, Berto, che «ebbe», appunto, «la ventura di contrarre a tempo un matrimonio vantaggioso», così che «l'abisso […] morta mia madre, ingojò me solo»: Berto rappresenta, nuovamente attraverso la messa in scena di un matrimonio simbolico – lo stesso non compiuto da Scolastica, lo stesso non voluto dalla madre di Mattia, lo stesso terminato prematuramente per Pomino –, il destino non funebre che Mattia avrebbe potuto avere e la sua realizzazione nella forma consueta della finzionalità sociale.

Il fatto che Berto Pascal sia un doppio di Mattia, ma un doppio appunto formale lo si evincerebbe fin da subito, *in primis* dal fatto che Mattia «attendev*a* a gli

[34] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 329.

strampalati insegnamenti di Pinzone senza confronto più di Berto», il che equivale a dire che quest'ultimo è di «temperamento» meno propenso alla visione «*ulteriore*», *in secundis* perché Berto, è molto più attento di questo all'aspetto esteriore:

> Forse, se fosse in facoltà dell'uomo la scelta d'un naso adatto alla propria faccia, o se noi, vedendo un pover'uomo oppresso da un naso troppo grosso per la sua faccina smunta, potessimo dirgli: «Questo naso sta bene a me, e me lo piglio;» forse, dico, io avrei cambiato il mio volentieri, e così anche gli occhi e tante altre cose della mia persona. Ma sapendo benissimo che non si può, io, rassegnato alle mie fattezze, non me ne curavo più che tanto. Berto, al contrario, bello di volto e di corpo (almeno paragonato con me), non sapeva staccarsi dallo specchio e si lisciava e si accarezzava e sprecava denari senza fine per le cravatte più nuove, per i profumi più squisiti e per la biancheria e il vestiario.[35]

Sia per la questione dell'aspetto fisico, sia per quella del matrimonio, Berto sembra il doppio inverso dell'autore e per questo gli si confarebbe la seconda via creata dal nodo del «se»: al pari di quello che avveniva a Tito Bindi nella novella *La disdetta di Pitagora* e a Gigi Mear nella novella *Amicissimi* e secondo appunto le semantiche di sdoppiamento dialogate dal Griffi, qui Roberto simbolizza l'altro possibile; lo legittima a tutti gli effetti, nella finzione del romanzo, come ciò che Mattia sarebbe potuto essere e non è stato per via del matrimonio, ovvero di quell'evento cruciale che, in tutti i casi, separa tra loro il destino dei doppi.

Chiaramente ci si trova di nuovo di fronte a una occorrenza del fato-non fato, perché per quanto il matrimonio sia l'evento distinguente le due linee destinali, in realtà, nel presentarlo come tale, il passo (usando lo stesso lessico che sarà poi del saggio) lo premette attraverso una specificazione che denota ulteriormente Mattia come già orientato verso la morte umoristica: il caso, anche da questo punto di vista, sarebbe quindi solo apparentemente tale e a confermarlo non starebbe unicamente il riferimento al naso, associato a Mattia e su cui non occorre ora ritornare, ma l'idea di «rassegnazione» che lo spinge a disinteressarsi della forma corporale. Si è detto che nodo centrale del carattere dell'umorista deve essere il suo distaccamento ontologico dalle semantiche della sua «*house-prison*» come la chiama la Besant, dalla prigione corporale di Pirandello, ottenuta però per opera di consapevolizzazione del corpo e dei suoi derivati psichici e spirituali, e infatti quello di Mattia non sembra un disinteresse congenito, ma un disinteresse derivato dalla consapevolezza della immobilità e invariabilità delle forme corporali: «noi siamo forme fissate in mezzo ad altre immobili», lo si ripete, dirà il saggio. La scelta di non indugiare sulla pratica autoriferita della bellezza pare il frutto di un

[35] Ivi, p. 334.

sentimento non dissimile, ma analogicamente affine, alla «nausea della vita» che provoca lo spassionarsi rispetto a forme e finzioni degli altri personaggi protagonisti giunti all'orlo della loro morte simbolica. Si tratterebbe di una variazione sul tema generale della medesima legge, anche se su scala nettamente inferiore.

L'ultimo grande doppio della storia pre-funebre di Mattia Pascal è Batta Malagna, fulcro della vicenda di morte, la cui figura viene presentata, infatti, a cavallo tra il terzo e il quarto capitolo, creando una *liaison* significativa tra gli eventi dell'infanzia di Mattia e quelli della sua adolescenza, appena precedenti e provocanti la scelta matrimoniale obbligata. La *liaison* è significativa perché è la figura di Malagna a indirizzare gli indizi di morte precedenti e tramutarli nell'evento funebre effettivo: il capitolo terzo, infatti, si intitola la *Casa e la talpa*, con una focalizzazione proprio anche sul personaggio di Malagna, perché è lui che nel corso della storia, progressivamente, concretizza la semantica doppia della casa, che è al contempo casa appunto e «fossa», come per esplicita dichiarazione della zia Scolastica. Tutto il capitolo terzo sembra descrivere le vicende e le caratteristiche che fanno della casa natale di Mattia la sua sede di morte, costituendosi come la messa in scena di questa tramatura del funebre attraverso cui la morte si costituisce come la presenza vera e costante della prima vita del protagonista: attraverso i singoli minuti eventi funebri che avviano o condensano i momenti focali della storia e le loro conseguenze, la morte sostanzia la semantica della casa costituendola come il terreno adatto alla maturazione dell'autorialità; ecco perché, nel titolo, l'idea della casa rimanderebbe a quella metapoetica del formale generalmente inteso ed ecco perché essa comparirebbe associata all'onomastica simbolica del fraudatore, il quale, mentre l'evento funebre si prepara nell'animo del protagonista, permette la geminazione di quegli eventi che ne costituiranno la condensazione evenemenziale ed effettiva: il parallelismo, in quest'ottica, e la significazione ulteriore paiono coerenti con la semantica da sempre attribuita da Pirandello alla casa, come simbolo di relazioni sociali e come cosa appartenente alla simbologia della fissazione nella forma di un «sentimento» di socialità.

La casa o la forma sono qui la stessa cosa, rientrano, quindi, per forza della loro ontologia, nell'ambito semantico del funebre, perché sono una rappresentazione dell'immobile e del dato: «spirava, in quelle stanze, da tutti i mobili d'antica foggia, dalle tende scolorite, quel tanfo speciale delle cose antiche, quasi il respiro di un altro tempo», racconta infatti il protagonista, ri-attingendo a una memoria che deve per forza essere anch'essa performativa, «e ricordo», continua, «che più d'una volta io mi guardai attorno con una strana costernazione che mi veniva dalla immobilità silenziosa di quei vecchi oggetti da tanti anni lì senz'uso, senza vita».[36]

[36] Ivi, p. 327. Per quanto l'impostazione di lettura proposta si riferisca perlopiù alla seconda parte del romanzo, a questo proposito si potrebbero ripetere forse, anche per la prima parte, *mutatis*

Il passo, oltre che confermare, attraverso i ripetuti e varii semantemi della «immobilità», la natura cimiteriale del luogo, consistente, come si diceva, proprio in quel tanto che per Pirandello rappresenta il funebre delle forme e della loro ontologia, pare illuminare anche l'ambivalenza della simbologia della casa: se da una parte, infatti, «spira» un «tanfo» di putrefazione, consono alla natura funebre del luogo, dall'altra vi si percepisce il «respiro di un altro tempo» che provoca «una strana costernazione» e che è gravido di «silenzio». Nella casa la morte e la vita, o meglio la morte e l'«altra» vita coesistono, così come per il Pirandello saggista coesistono nella forma *tout court*: quel silenzio che produce sull'io un'impressione strana e che permette di percepire qualcosa di vivo, come un «respiro», che viene da un altrove, ricorda quanto accade secondo l'*Umorismo* all'io autoriale quando si sia *d'un coup* consapevolizzato proprio sull'immobilità delle cose, immobilità che in trasparenza lascia percepire l'esistenza «altra» dell'«oltre». Per esplicita ammissione dell'autore la casa-culla-tomba di Mattia Pascal si presenterebbe quindi come il luogo perfetto per preparare l'iniziazione umoristica, carico di semantiche contrapposte, ma l'una all'altra necessarie per attivare la «visione» vera della scintilla prometeica. L'azione costante di scavo perpetrata da Malagna è, solo, in questo senso, il *modus* d'azione di questa morte (che di fatto trascende Malagna stesso), modo rappresentato nel suo nome, Batta, che, infatti, riprende la simbologia del colpo, del momento di impatto frontale con le consonanze del destino funebre, impatto ripetuto più volte prima del collasso definitivo: «abbiamo avuto un'altra bella bussata – diceva ogni volta, entrando» specifica il testo;[37] in Malagna, allo stesso modo e secondo lo stesso palinsesto di riferimento, sembra iconizzarsi volgarmente quel «*n'aggia male*», che, più che apparire come una semplice maledizione, sembra l'ipostasi satirica di un male fatto più che ricevuto dal personaggio. La tecnica di distruzione delle finanze

mutandis, le parole di Roberto Salsano, *Pirandello. Scrittura e alterità*, cit., p. 83: «Pirandello, quando si confronta col verismo, lo fa non tanto nel ruolo di chi ne allarga la tematica fino a superarne il nocciolo di impietosa e nuda crudezza realistico-oggettiva a favore della immissione di elementi soggettivistici e psicologici in funzione edulcorativa, anche se un punto di vista limitante e moderato può risultare dalla ricomposizione delle contraddizioni reali nel senso riflessivo e sentimentale del suo umorismo. L'Agrigentino si pone piuttosto nel ruolo di chi amplia una tematica del vero in senso verticale, a livello dei rapporti fra io e mondo, narratore e referente. L'estensione del verismo al grottesco percepibile entro lo svolgimento stesso della sperimentazione pirandelliano, ad esempio nel passaggio dal *ductus* prevalentemente comico dei primi capitoli così detti «paesani» del *Fu Mattia Pascal* a un grottesco umoristicamente fondato che si dispiega nel resto del romanzo, presuppone non tanto un'estensione orizzontale dello spazio rappresentativo, quanto una sua contrazione e drammatizzazione sulla base dello straniamento e del rovesciamento che saranno poi gli schemi in auge negli autori grotteschi degli anni '16-'18».

[37] Attraverso la solita traslazione dei significanti, peraltro, Pirandello riprenderà questa associazione tra il colpo e la morte, esplicitandola, in una novella di poco posteriore, *La toccatina*, pubblicata su «Il Marzocco», il 12 agosto 1906.

della famiglia Pascal utilizzata da Batta Malagna è una tecnica lenta e logorante, basata sul pervertimento del concetto di fato e di caso, pervertimento menzognero e mai privo del doppio volto che compete sempre per Pirandello al mondo del formale manifesto: «se ne veniva», da una parte, «a piangere presso mia madre le mal'annate che lo costringevano a contrarre debiti onerosissimi per provvedere alle nostre spese eccessive e ai molti lavori di riparazione di cui avevano continuamente bisogno le campagne» e, dall'altra, «ebbe l'arte di non farci mancare mai nulla, finché visse mia madre. Ma quell'agiatezza, quella libertà fino al capriccio, di cui ci lasciava godere, serviva a nascondere l'abisso».

Anche la figura di questo doppio, di questa «forma-pensiero», coerentemente con il dettato teosofico, è trasparente ed egli incarna perfettamente la simbologia della talpa in cui unicamente si esaurisce il suo essere, l'atto dello scavo, l'azione deprivata di qualsiasi altra semantica se non di quella funebre nucleare: Malagna è un principio, come tutti gli altri personaggi, e, in quanto tale, «scivolava tutto: gli scivolavano nel lungo faccione, di qua e di là, le sopracciglia e gli occhi; gli scivolava il naso su i baffi melensi e sul pizzo; gli scivolavano dall'attaccatura del collo le spalle; gli scivolava il pancione languido, enorme, quasi fino a terra» dice il testo «perché data l'imminenza di esso su le gambe tozze, il sarto, per vestirgli queste gambette, era costretto a tagliargli quanto mai agiati i pantaloni; cosicché, da lontano pareva che indossasse, invece, bassa bassa, una veste, e che la pancia gli arrivasse fino a terra». A tutti gli effetti una talpa, anche nella fisionomia, la figura di Malagna è congrua con la sua funzione, ma fino al paradosso umoristico per cui addirittura la perversione della forma, che è la base della natura sua di personaggio, viene denunziata espressamente dall'autore e riconosciuta, ma solo una volta che egli si accinge all'opera di rinarrazione della storia, quindi solo una volta che la coscienza sulla forma e quindi del suo rapporto con il «contenuto» è giunta all'autocoscienza; lo dimostra forse il passaggio significativo utilizzato nella descrizione del Malagna dall'imperfetto nella presentazione della sua fisionomia, al presente della riflessione su di essa, la quale non fa che rendere quanto più evidente possibile l'essenza pirandellianamente diabolica del personaggio: «ora, come, con una faccia e un corpo così fatti, Malagna potesse esser tanto ladro, io non so. Anche i ladri, m'immagino, debbono avere una certa impostatura, ch'egli mi pareva non avesse» e ancora «mi piacerebbe di sapere com'egli li ragionasse con la sua propria coscienza i furti che di continuo perpetrava a nostro danno. Non ne avrebbe avuto alcun bisogno. Una ragione, dunque, a se stesso, una scusa, doveva pur darla. Forse, io dico, rubava per distrarsi, in qualche modo, pover'uomo».[38]

L'autore che riflette sulla storia e sul caso, attraverso il passaggio al presente, rinviene non solo l'aspetto centrale della perversione agente in Malagna personag-

[38] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 336.

gio, che lo legittima come tale, ma anche la motivazione ultima di questa crasi apparente, tra il dentro e il fuori, nella «distrazione»: la semantica del distacco in Malagna prende la direzione inversa rispetto a quella che prendeva nella creazione dell'opera d'arte descritta nella premessa seconda, e si concreta nell'aspetto del distacco da sé e nell'immersione definitiva e totale proprio nell'ontologia della forma; lungi dall'avere quelle remore di coscienza che portano il personaggio alla visione della forma nella sua parzialità e limitatezza, come accadeva per l'altro grande ladro della narrativa, Ciunna, Malagna perverte finanche il principio creativo al punto che la sua «distrazione», il suo distacco appunto, legittima, teoricamente, la dissonanza tra la sua forma e il suo contenuto: per dirla con lessico teosofico, Malagna è così tanto ladro che si froda da solo, nel senso che diventa così radicato nella sua figura personale, nella sua *persona* o maschera, da rompere il legame con qualsiasi forma principiale non originata nella e dalla forma; egli è l'emblema maligno di un essere privo di coscienza e, in quanto tale, nell'ottica pirandelliana, non poteva che incarnare hartmannianamente anche la più subdola delle malignità, la perversione del principio creativo nella cosalità, il cambiamento completo di direzione dello sguardo. È attraverso quest'ultima precisazione che sembra specificarsi l'ultimo tratto della sua fisionomia, ovvero la liquidità, non intesa stavolta in termini di aderenza al flusso dell'essere, ma di un progressivo incancrenirsi dell'io nel fatto entico stesso del passare, del transito, o del mortale: la fissazione di Malagna nella sua forma e la sua identificazione totale con il formale ne fanno il personaggio che muore in vita continuamente e non per rinascere alla fluidità vera dell'altra dimensione essenziale. La sua liquidità, più di ogni altra cosa, appare piuttosto come quella della putrefazione e non è forse casuale quindi che egli sia identificato con la terra attraverso l'immagine della talpa, e più che con la terra in generale con il *sub terra*, col luogo per eccellenza del cadavere. Nella stessa ottica di piena identificazione con la forma, la «distrazione» che Malagna cerca è, infatti, dalla stessa forma fissata, dalla fissazione pirandelliana per antonomasia, il matrimonio: «nel suo interno, doveva essere tremendamente afflitto da una di quelle mogli che si fanno rispettare. Aveva commesso l'errore di scegliersi una moglie d'un paraggio superiore al suo, ch'era molto basso», confessa empaticamente di lui l'autore, dettagliando che «questa donna, sposata a un uomo di condizione pari alla sua, non sarebbe stata forse così fastidiosa com'era con lui, a cui naturalmente doveva dimostrare, a ogni menoma occasione, ch'ella nasceva bene e che a casa si faceva così e così. Ed ecco Malagna, obbediente, far così e così, come diceva lei – per parere un signore anche lui».[39]

L'effetto della perversione attivato dalla figura del Malagna, induce quest'ultimo a pervertire anche l'associazione uomo-donna, facendo di questa il motivo simbolico giostrante anche il matrimonio del personaggio: non sorprende che una donna,

[39] Ivi, pp. 336-337.

Guendalina, come accadeva per Zia Scolastica e per la madre di Mattia, produca l'effetto concreto, generi i meccanismi di «distrazione» che portano Malagna al furto e Mattia alla morte. Allo stesso modo non sorprende forse che il processo effettivo di distruzione della maschera del protagonista sia, nuovamente, sancito dalla morte proprio di Guendalina: altra immagine del funebre, fin da principio, perché affetta «d'un male, di cui non poté più guarire», ella «deperiva di giorno in giorno», frustrando Malagna nel suo desiderio più forte, che la moglie «un bel giorno si fosse risoluta a mettergli al mondo un figliuolo». Quando la «signora Guendalina» muore «la pianse, oh la pianse molto, e sempre la ricordò con una devozione così rispettosa che, al posto di lei, non volle più mettere un'altra signora – che! che! – e lo avrebbe potuto bene, ricco come già s'era fatto», per compenso però, «prese» in sposa «la figlia d'un fattore di campagna, sana, florida, robusta e allegra; e così unicamente perché non potesse esser dubbio che ne avrebbe avuto la prole desiderata».

Morta Guendalina, Malagna sposa «Oliva, figlia di Pietro Salvoni, nostro fattore a *Due Riviere*», della quale anche il giovane Mattia era innamorato, non ricambiato («Oliva era onesta, di una onestà incrollabile, perché radicata nella coscienza del male che si sarebbe fatto, cedendo» all'amore del protagonista): sposata da Malagna con il solo scopo di averne un figlio legittimo, al quarto anno di matrimonio, quest'ultimo «si mise a menarla senza alcun ritegno, gridandole in faccia che con quella floridezza ella lo aveva ingannato», così fermo nella convinzione che la mancata sua paternità fosse dovuta alla moglie, come prima all'infermità di Guendalina e non ascrivibile, invece, a lui per primo. Mattia di tutto questo è consapevole perché Oliva «veniva spesso a casa nostra per sfogarsi con mia madre» e sa che alla ragazza «era nato fin dal primo anno il sospetto, che, via, tra lui e lei – come dire? – la mancanza poteva essere più di lui che sua, non ostante che egli si ostinasse a dir di no», ma è consapevole anche, venutolo a sapere da Pomino, che Malagna «va lì a piangere la sua sciagura, di non aver figliuoli» in casa di una sua cugina, dove questa vive con la figlia «per la quale» Pomino «avrebbe commesso volentieri qualche grossa bestialità».

Il fatto di sapere che Malagna frequenta la casa della vedova Pescatore e che vi si reca per lamentarsi fa sorgere in Mattia il sospetto che la vedova, a danno della figlia che essa avrebbe voluto ammogliare allo zio prima del matrimonio di questo con Oliva, senza riuscirci, stia macchinando una «perfida idea» per raggiungere il suo antico proposito, «ora, infine, che il vecchio si dimostra tanto pentito di non aver fatto lieta la nipote». Preso e colpito dal racconto di Pomino, disgustato dal progetto di quella madre, nuovamente in negativo sorpreso dalla nequizia subdola di Malagna, preoccupato per la ragazza finita nella rete materna e, in ultimo, spronato da Pomino che, interessato alla ragazza, Romilda Pescatore, voleva saperne qualcosa in più rispetto alle informazioni che era già riuscito a ottenere, Mattia si reca a casa delle donne, dove si trova Malagna, con la scusa di una cambiale da pagare.

Dal punto di vista della trama l'incontro è fatale perché Mattia per primo resta affascinato dalla ragazza e convinto delle macchinazioni dei due, Marianna Dondi e il cugino: «riferii a Mino le impressioni di quella prima visita. Gli parlai di Romilda con tal calore d'ammirazione, ch'egli subito se n'accese, felicissimo che anche a me fosse tanto piaciuta», confermandogli che «la madre, sì, aveva tutta l'aria d'essere una strega, ma la figliuola, ci avrei giurato, era onesta. Nessun dubbio su le mire odiose del Malagna; bisognava dunque a ogni costo, al più presto, salvare la ragazza». Attivando le dinamiche del doppio che sono proprie alla coppia Mattia-Pomino, egli, Mattia, si sostituisce al secondo, dichiaratamente chiamato «ombra» del primo e paragonato a una «scimmia» per il suo fare mimetico nei confronti di Mattia o del fratello Berto: Pomino è l'«ombra», appunto, ora dell'uno ora dell'altro, più prossimo a Mattia che a Berto, perché quest'ultimo «nel vedersi imitato» da Pomino «finanche nel modo di camminare […] perdeva subito la pazienza […] fino a cavarselo di torno», mentre Mattia «aveva con lui più pazienza, perché volentieri pigliava a goderselo». Il fatto che Mattia e Berto abbiano la stessa «ombra» conferma certo la loro natura di doppio prodotto dello stesso «se», ma illumina forse anche la diversa fisionomia, il tipo di sdoppiamento appunto dei due personaggi: Berto, in linea con il suo carattere, rifiuta Pomino, l'«ombra», «forse per paura del ridicolo», mentre Mattia, da buon umorista futuro, gode degli scimmiottamenti di quest'ombra. Nella linea simbolica del romanzo, allora, la sostituzione Mattia-Pomino deve forse essere letta come l'inversione tra l'io e la sua ombra e la discesa della coscienza autoriale nel mondo della distorsione (ombra, si diceva, è tutto quanto ha per l'umorista a che fare con la proiezione del principio luminoso che passa attraverso la materia e la parte inferiore dell'uomo): la sostituzione rappresenterebbe il pervertimento della capacità creativa di Mattia verso il mondo del formale, la presa volontaria di contatto, progressivo, con l'illusione e il tentativo di radicamento del sé. Essa è guidata, come per gli altri personaggi, dall'ipercoscienza individuale che vuole la morte nella forma del protagonista, la presa totale di distacco di essa, per cui viene espressa come un atto volontario, ma inconsapevole, in qualche modo subito passivamente:

> Perché mostravo tanta smania di maritar Romilda? – Per niente. Ripeto: per il gusto di stordire Pomino. Parlavo e parlavo e tutte le difficoltà sparivano. Ero impetuoso e prendevo tutto alla leggera. […] la mia foga proveniva anche dal desiderio di sfondare la trista tela di ragno ordita da quel laido vecchio e farlo restare con un palmo di naso; dal pensiero della povera Oliva; e anche – perché no? – dalla speranza di fare del bene a quella ragazza che veramente mi aveva fatto una grande impressione.[40]

[40] Ivi, pp. 347-348.

La prima motivazione della sostituzione che porta Mattia a fare le veci della sua ombra e a frequentare casa Pescatore è, infatti, un umoristico «gusto di stordire» che altro non sembra che la solita passione di giocare con la forma e farne parere la gestione senza «difficoltà» – è qui evidente il richiamo all'istinto del gioco di Basch; le altre motivazioni sono le consuete dell'autore umorista anch'esse, il sentimento di compassione (non troppo dissimile da quello del Bandini) e il «desiderio di sfondare la trista tela di ragno ordita» dal rappresentante del funebre: quest'ultima motivazione è quella più iconica e quella che quindi maggiormente denota l'inversione ombra-autore come umoristicamente connotata, perché la «rete» e il riferimento al «ragno» sono sempre un accenno simbolico alla fattualità formale del destino e non è incongruo, ma solito, il fatto che l'io autoriale voglia e debba spezzare questa prigione.

Quello che fa Mattia sostituendosi alla sua ombra è un tentativo di direzionamento del fato, che tuttavia, almeno apparentemente, fallisce nella più misera delle maniere, come sempre quando un io non ancora morto simbolicamente crede di poter gestire secondo il suo volere le leggi del destino e della forma. Frequentando Romilda con l'obiettivo di parlarle di Pomino e farla innamorare di lui, Mattia resta imprigionato nella stessa rete che pretende di spezzare:

> Che colpa ho io se Pomino eseguì con troppa timidezza le mie prescrizioni? che colpa ho io se Romilda, invece d'innamorarsi di Pomino, s'innamorò di me, che pur le parlavo sempre di lui? che colpa, infine, se la perfidia di Marianna Dondi, vedova Pescatore, giunse fino a farmi credere ch'io con la mia arte, in poco tempo, fossi riuscito a vincere la diffidenza di lei […]. Avrei dovuto, è vero, badare al fatto che non m'era più avveduto d'incontrarmi col Malagna in casa di lei, e che poteva non esser senza ragione ch'ella mi ricevesse soltanto di mattina. Ma chi ci badava? Era, del resto, naturale, poiché io ogni volta, per avere maggiore libertà, proponevo gite in campagna, che si fanno più volentieri di mattina.[41]

La semantica della «colpa» espressa in questo passo si lega a quella dell'involontarietà, ossia del principio volitivo che, una volta calato nella forma finzionale, non è più padrone di sé stesso, ma soggetto al funzionamento di quest'ultima: sembra tornare coerentemente, ancora una volta, l'etimo intellettuale della «distrazione», qui concretata come disattenzione; mentre l'io individuale si avvale del contesto finzionale per produrre la morte della maschera, la maschera non se ne avvede, ma continua a creare una linea destinale che orienta, o meglio crede di orientare, sulla base di un suo interno principio volitivo; perde, insomma, la necessaria visione d'insieme sulla rete: questa distrazione, opposta alla prima che

[41] Ivi, p. 348.

si lega alla ontologia della visione, è relata, invece, a quella della cecità e non è dissimile da quanto caratterizza la passività di altri personaggi ipovedenti, primo tra tutti quello della madre. In una di queste giornate in campagna, «eravamo alla *Stìa* e avevamo lasciato la madre ad ammirare il molino» scrive il testo, «smettendo lo scherzo troppo ormai prolungato sul suo timido amante lontano» Romilda ha una «improvvisa convulsione di pianto» durante la quale getta «le braccia al collo» del protagonista e lo «*scongiura* tutta tremante che avess*e* pietà di lei; *se* la togliess*e* comunque, purché via lontano, lontano dalla sua casa, lontano da quella sua madraccia, da tutti, subito, subito, subito…»: a questo punto i due si uniscono sessualmente con la conseguenza che Romilda resta incinta ed è qui, infatti, che, simbolicamente, inizia la prima morte del protagonista, morte che verrà riconosciuta proprio dalla madre di Romilda, significativamente nel cadavere di un altro uomo trovato «nella gora del molino della *Stìa*» ch'ella era rimasta a guardare durante il concepimento. Questa precisazione spiega forse il titolo del capitolo, *Fu così*, che pare rimandare alla semantica della morte espressa attraverso il «*fu*» anche nel titolo generale del romanzo e che qui è forse da leggere come la verbalizzazione del momento effettivo dell'inizio dell'«oltre»-passamento. Una volta, infatti, concepito il figlio con Mattia, Romilda rompe la relazione, facendo credere a Batta Malagna che il figlio in realtà sia suo, avuto in un momento in cui zio e nipote sono stati dalla madre lasciati soli in una stanza; quando Mattia comprende il progetto subdolo delle due corre da Oliva (alla quale il marito ha appena, a suo dire, dato la prova di non essere sterile e confessato il motivo per cui la ripudia) e la incita a «dirgli di sì, che è vero, verissimo ch'egli può aver figliuoli…»: si porta così a maturazione, nella fattispecie del concepimento di due gravidanze, il desiderio nutrito da Mattia prima per Oliva, quindi per Romilda, e il caso viene a destino. Il concepimento nella forma della linea destinale si spiegherebbe con il fatto che Mattia ha prodotto un ulteriore sdoppiamento: da una parte è il destino di formalizzazione abortito che egli avrebbe potuto avere con Oliva, se non fosse stato uno «scioperato», quindi se avesse ancora avuto abbastanza denari da chiederla in sposa, dall'altra è il destino simbolico, con il compimento del quale si chiude il fato mitico di morte e si apre quello mitico di resurrezione, tramato dalla morte, perché Romilda è associata al padre e a Giaracannà dal suo cognome, Pescatore, cognome che rivela il valore non formale di questa linea destinale, e perché è figlia di un «valente artista morto pazzo a Torino»: è quest'ultima via, in maniera congrua con il valore mitico simbolico appunto del romanzo, che Mattia intraprende. Una volta scoperto infatti che il figlio atteso da Romilda è in realtà di Mattia e credendo «ora che Dio finalmente gli aveva voluto dare la consolazione *d'avere un figliuolo legittimo, lui, dalla propria moglie*», Malagna decide di mancare alla promessa che aveva fatto alla nipote di «tenersi quella creatura, quando sarebbe nata, come sua» e di cedere alla necessità di fatto del matrimonio con Romilda: «mi ricusai dapprima, sdegnosamente. Poi, per le preghiere di mia madre, che già

vedeva la rovina della nostra casa e sperava ch'io potessi in qualche modo salvarmi, sposando la nipote di quel suo nemico, cedetti e sposai. Mi pendeva, tremenda, sul capo l'ira di Marianna Dondi, vedova Pescatore».[42]

In linea con il solito simbolismo è la madre, chiudendo in cerchio la storia, a spingere Mattia a sposare Romilda, attuando il suo proposito essenziale e implicito, nutrito fin dall'infanzia, di fissazione nella materia del percorso iniziatico del figlio: su una linea non dissimile, egualmente maternale, sembra porsi il nome della vedova non solo afferente alla semantica della perpetuazione della storia paterna, ma anche a quella della santità del principio femminile formalizzante; Maria e Anna, infatti, sono causa del concepimento, nei percorsi solari, della divinità e, quindi, i due nomi in questo contesto paiono da intendersi come il principio umoristico che, per via delle sue macchinazioni, permette la morte: non è forse un caso, in questo senso, che sia proprio essa a attendere presso il molino, mentre i due giovani hanno il rapporto che porterà poi alla conclusione del processo di morte del protagonista, dato che le due gemelle, concepite da Romilda, moriranno, causando il collasso definitivo della maschera di Mattia.[43]

Prima di procedere nell'analisi della trama e dei suoi riferimenti simbolici, occorre sottolineare che, giunti a questo punto dell'evento di rinarrazione del sé, Mattia autore ha già effettuato la «riflessione» di tutti i doppi formali, di tutte quelle parti del sé, che costituiscono il suo io pre-funebre ed è quindi effettivamente pronto ad affrontare l'evento simbolico della morte, perché, in quanto autore, formalizzando puramente il sé fuori di sé, scindendolo nelle parti singole che sono i personaggi, raccontando in altri termini la vicenda dell'io, si è liberato di tutte quelle occorrenze formali che prima confusamente lo componevano in quanto «centro» e ha geminato al suo interno, almeno in parte, quel «silenzio» da cui origina di fatto, a sua volta, sempre la narrazione. Sia in termini di trama, quindi, sia nei termini del processo di autocomposizione e proiezione dell'io, la fine del quarto capitolo rappresenta uno snodo centrale, snodo che pare concretizzarsi narrativamente attraverso la presa di visione narrativa sulla figura della madre di

[42] Ivi, p. 353.

[43] Resta, forse, da sottolineare che nel nome di Pietro Salvoni, padre di Oliva, è ravvisabile un riferimento non solo alla fondazione evangelica della chiesa, apportatrice di salvezza spirituale (anch'essa trasparentemente leggibile nel cognome Salvoni) e causa ultima della morte e della resurrezione gesuane; ma anche al momento, sempre evangelico, del tradimento e del rinnegamento che permettono poi quella morte salvifica di Cristo, forse, anch'essa, richiamata nel nome Oliva, così chiaro accenno simbolico al Getsemani e alle vicende che, ambientandovisi, precedono, e comportano, la condanna di Gesù. Se i riferimenti simbolici individuati sono validi, nei due personaggi si iconizzerebbe il tradimento di Mattia alla vita che avrebbe potuto vivere, ma, allo stesso tempo, la necessità di quel tradimento per una traslazione semantica della sua persona su un piano più alto di verità sostanziale e vita spirituale.

Romilda, la quale offre al contempo le coordinate simboliche dell'avvio dell'evento funebre e teosoficamente l'appiglio alla metanarrazione.

Non è un caso forse che questa fusione dei due piani, finora presente, ma taciuta, venga verbalizzata solo a questo punto del romanzo, perché solo ora che l'io ha espettorato da sé i personaggi-finzioni del sé, il nucleo narrativo rappresentato dal protagonista autore può riflettersi in sé stesso anche in termini metapoetici, cominciando a esplicitare il simbolo che fino a questo momento c'è, ma è opera del caso, della volontà non vista. Che Marianna Dondi sia da intendersi, simbolicamente, secondo questo palinsesto di idee e che la matrice a cui queste ultime afferiscono sia ancora una volta quella teosofica sembra confermarlo la prima parte del quinto capitolo, significativamente intitolato *Maturazione*: essa, infatti, consiste nel riferimento, in larga parte la traduzione, del già citato *The astral plane* di Charles W. Leadbeater, già usato da Pirandello per definire la nascita del personaggio attraverso la figura di Leandro Scoto:

> Ho letto testé in un libro che i pensieri e desiderii nostri s'incorporano in un'essenza plastica, nel mondo invisibile che ne circonda, e tosto vi si modellano in forme di esseri viventi, la cui apparenza corrisponde all'intima loro natura. E questi esseri, non appena formati, non sono più sotto il dominio di chi gli ha generati, ma godono d'una lor propria vita, la cui durata dipende dall'intensità del pensiero o del desiderio generatore. Per fortuna, i pensieri della maggior parte degli uomini son così vaghi e indeterminati, che gli esseri che ne risultano han labilissima vita e momentanea: bolle di sapone. Ma un pensiero che si riproduca o un desiderio vivo e costante formano un essere che può vivere anche parecchi giorni. E poiché naturalmente i nostri pensieri e i nostri desiderii spessissimo son per noi stessi, avviene che attorno a noi dimorino tanti di questi esseri, che tendono a provocar di continuo la ripetizione dell'idea, del desiderio ch'essi rappresentano, per attinger forza e accrescimento di vita. Chi dunque insista e batta continuamente su un desiderio, viene a crearsi come un camerata invisibile, legato a lui dal proprio pensiero, quasi un cagnolino incatenato, senz'obbligo di museruola ed esente di tassa. Questo camerata, però, potrà anche essere un canaccio che morde, un vile mastino; e allora son guaj! Ma dipende da noi. E dunque, fin qui, nulla di male. Ho letto però nel medesimo libro che, quando i pensieri e i desiderii nostri non riguardano più noi stessi ma s'indirizzino altrui, gli esseri che ne risultano vanno al loro destino, come saette, ad esercitare quel potere di cui gli abbiamo investiti, rafforzato per giunta da quella tremenda ripetizione, a cui ho accennato più su, suggerita da loro stessi per il desiderio istintivo di prolungar la vita. Mi si drizzano ora i capelli su la fronte a pensare che razza di demonii, di terribili creature deve avermi portato in casa e avventato addosso quella donna esecrabile che fu mia suocera. Credo che, se avessi letto allora questo libro, io mi sarei messo a girare tutto il giorno, come un trottolone, sur un piede, per non dar

> presa a tutti quei ceffi d'inferno che dovevano essere le idee inique, i feroci desiderii di colei, stretti attorno a me. Non li vedevo; ma vedevo lei, purtroppo, diventata, dopo il mio matrimonio, più brutta di prima (non l'avrei creduto possibile!), più gialla, più magra; e ne so ora la ragione: sfido! doveva nutrir di sé tutti quegli esseri orrendi che m'assediavano e mi toglievano il respiro. Non sapeva capacitarsi. – Che hai concluso? – mi domandava. – Non t'era bastato, di', l'esserti intrufolato in casa mia come un ladro per insidiarmi la figliuola e rovinarmela? Non t'era bastato?[44]

Il riferimento del passo è alle «forme-pensiero» e, in particolare, a quegli esseri, detti elementali, che in esse si incarnano e che costituiscono, nell'ottica proposta, i personaggi pirandelliani. Inevitabilmente, prima, con, ma anche al di là dell'impiego artistico della teoria, queste «forme-pensiero» sono le generatrici del destino individuale o del karma: è significativo, pertanto, che proprio nel momento in cui l'autore si è spogliato, attraverso l'atto della scrittura, delle «forme-pensiero» costituenti i suoi doppi, egli pervenga alla consapevolezza teosofica e oltresensoria della loro natura; nella *fictio* del romanzo, questo disvelamento accade all'interno della biblioteca e per opera di don Eligio, il fornitore dei libri, semantizzando la scrittura e la scelta da cui essa deriva non solo più in termini performativi, come affermavano le premesse, ma in termini performativi e teosofici. Marianna Dondi, consequenzialmente e per esplicita dichiarazione autoriale, non è più soltanto il simbolo tacito della materia «performante», ma l'immagine teosofica del centro enucleante il destino del protagonista attraverso i meccanismi generativi della materia teosofica, fisica e astrale: il romanzo, che pure casserà questo inserto teosofico,[45] continuerà comunque a definire Marianna Dondi una «strega», ipostatizzando nel termine la permanenza dell'azione del concetto teosofico qui espresso, anche al di là di un esplicito riferimento. L'utilizzo «iniquo» delle forme-pensiero e degli elementali, infatti, che le animano una volta che esse si siano definite in una struttura formale chiara e trasparente, è quello che i teosofi chiamano stregoneria: il passo del Leadbeater citato e l'inserto autoriale che descrive Marianna Dondi in uno stato di progressivo deperimento fanno riferimento proprio all'immagine teosofica della stregoneria.

[44] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 1011. Come è noto, il riferimento al testo di Leadbeater è già contenuto nell'apparato di note all'edizione del romanzo a cura di Mario Costanzo, da cui qui sono tratte tutte le citazioni. Ma in generale il passo preso in esame è forse il più citato quando si accenna ai rapporti tra Pirandello e la teosofia.

[45] Sulla pratica della cassazione nelle edizioni successive del romanzo dei passi più squisitamente teosofici ci sarebbe da intervenire lungamente: è molto probabile, tuttavia, che la scelta sia dovuta alla censura della chiesa, che, se ricevuta, avrebbe limitato la circolazione del testo, come avvenne per l'altro grande romanzo teosofico del tempo, *Il santo* di Antonio Fogazzaro.

Questi elementali, infatti, il cui obiettivo unico è la sopravvivenza nel mondo astrale, agiscono vampirescamente sui loro genitori, portandoli a un intenso e vieppiù evidente, anche esteriormente, stato di annichilimento fisico e morale:[46] prendendo da loro l'energia fisica e mentale, come sostiene il passo, se ne nutrono, provocando alla fine la morte di quello che ormai è solo un ospite, un burattino nelle mani del loro desiderio meccanico. Il fatto che Marianna Dondi, sia già prima dell'inserzione teosofica, subliminalmente definita come un corpo e una mente tutti direzionati alla materia, specifica la caratura del personaggio, al pari di Batta Malagna, come un essere privo di coscienza spirituale, quindi il prototipo esatto di quanto per i teosofi sono la strega e lo stregone. In questo senso, ancora, pare operare la «performatività» coscienziale dell'atto della scrittura: essa rende evidenti spiritualmente all'autore narratore e protagonista le motivazioni ultime che sono alla base di un «fatto», come il deperimento fisico di Marianna Dondi, appunto, prima solo notato, nel corso dell'accadere *ante* scritturale degli eventi, ma non spiegato.[47]

La focalizzazione sul personaggio femminile, che quindi risulta l'esempio esatto, il doppio calzante del cugino, non è forse la sola cosa che viene alla coscienza attraverso la lettura del Leadbeater: la prima parte del passo, infatti, si concentra nello specificare come agisce la meccanica delle «forme-pensiero» e quindi del karma, anche per quell'io che, pensando e rimuginando pensieri, si focalizza su sé stesso. L'inserto quindi renderebbe evidente che, sempre attraverso lo stesso tracciato spirituale di progressiva consapevolizzazione del sé grazie alla scrittura, anche l'autore sta diventando via via conscio delle meccaniche che sono alla base della creazione del destino, del fato o, come dice egli stesso nella premessa, del caso: il caso, infatti, già a questa altezza inizia a essere posto nei termini di una creazione dell'io e il funzionamento, pertanto, del processo che porta l'autore a considerarsi tale già prima della scrittura, prende ad appalesarsi. Proprio il contrasto implicito

[46] Cfr. Charles W. Leadbeater, *The astral plane*, cit., pp. 41-44.

[47] L'associazione tra Marianna Dondi e la strega teosofica pare essere in qualche modo rafforzato dalla conclusione del passo citato così come, più ampiamente, si presenta nel manoscritto del romanzo (Ms MSItal83-89r-90r), dove si legge: «E me lo dovette mandar lei ora che ci penso lei in forma di diavolaccio zoppo, il desiderio che mi rompessi almeno almeno una gamba, quella volta che io, montato su una seggiola, stavo a piantare un chiodo per appendere un ritratto ingrandito della mamma; e il diavolaccio zoppo accorse, invisibile, e mi tirò la seggiola di sotto i piedi, ma la gamba non me la ruppi; e allora: Ripeti! Ripeti! come a dire il demonio alla megera, vedendomi ostinato a piantare quel chiodo; e questa seconda volta, sissignore, la gamba me la ruppi, e anche la testa, col vetro del ritratto che mi s'infranse addosso». Oltre alla esplicitazione della potenza stregonesca, da «megera», in grado di creare e richiamare demoni, che rafforza il parallelismo con il dettato teosofico, il passo pare confermare l'ipotesi di dover vedere nell'azione della Dondi una azione duratura sul destino del protagonista e, appunto, una delle principali fautrici della sua morte.

tra chi direziona su di sé le «forme-pensiero» e chi le direziona invece verso l'altro, è in germe il principio di auto-consapevolezza che l'autore raggiungerà totalmente solo alla fine della sua storia: questo contrasto illumina ulteriormente la natura di Marianna Dondi come la figura, il doppio dell'autore, che perverte l'uso della sua capacità creazionistica, e lo fa appunto in termini, con lessico e con concetti di natura teosofica, preparando, sia pure inconsapevolmente, il consistere di quella materia karmica che permette all'autore di vedere definitivamente sé stesso. Il processo di anticipazione del fatto funebre operato attraverso il deittico dello sguardo di Marianna Dondi sul molino della *Stìa*, non è la sola causa griffiana, quindi, della morte del protagonista, ma, in termini sia di storia narrata che di evento narrativo e metanarrazione, una delle cause che genera la linea destinale del protagonista, il quale riattualizza il gesto magico di Marianna Dondi come un evento funzionale alla dipartita della maschera: l'autorialità del personaggio protagonista, come accadeva per tutti gli altri, è in grado di direzionare anche questo evento funesto e risemantizzarlo nei termini e secondo le funzionalità di una progressiva liberazione. Questo il personaggio nel presente della sua storia non lo vede, perché si tratta di una consapevolezza che può essere acquisita solo una volta che sia stato sancito definitivamente il contatto del sé con il sé, come accade appunto per il Griffi, già morto simbolicamente; ma è significativo che, sempre nel presente della storia, Mattia stia cominciando a intravedere la linea destinale delle cause e degli effetti, per quanto a questo punto ancora non se la autoriferisca in maniera totalizzante e completa. Già all'interno di questo quarto capitolo, quindi, sembrano essere state espresse le premesse simboliche e narrative dell'evento di morte, che, progressivamente, si attualizza nella *tranche* dei capitoli successivi, dal quinto al settimo.

4.3. *La prima morte e il battesimo dell'acqua: Mattia Pascal, il riso e il germe dell'autorialità*

Quello espresso, attraverso l'inserto del passo teosofico, all'inizio del quinto capitolo si lascia leggere, *mutatis mutandis*, come un evento di riflessione umoristica, sia perché consiste nel porsi davanti, da parte dell'autore, la prassi autoriale nel momento del suo accadere – così prendendone coscienza e significandola in termini di sviluppo destinale – sia perché, nel presente invece della storia e avvalendosi dei soliti meccanismi del doppio, il protagonista sta spostando la sua schilleriana tendenza di morte su un altro personaggio che, di fatto, la realizza e la attualizza al suo posto, come accade per tutti gli altri personaggi protagonisti della novellistica metafisica.

Sembra significativo allora che nel quinto capitolo proprio un altro effettivo evento di «riflessione», non metapoetico stavolta, paia attualizzare la significazione

del «riflettere» anche all'interno della trama, favorendo lo sviluppo di questa e convertendo in storia l'idea anticipatrice:

> Posso dire che da allora ho fatto il gusto a ridere di tutte le mie sciagure e d'ogni mio tormento. Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare: mia madre, scappata via, così con quella matta; mia moglie, di là, che… lasciamola stare!; Marianna Pescatore lì per terra; e io, io che non avevo più pane, quel che si dice pane, per il giorno appresso, io con la barba tutta impastocchiata, il viso sgraffiato, grondante non sapevo ancora se di sangue o di lagrime, per il troppo ridere. Andai ad accertarmene allo specchio. Erano lagrime; ma ero anche sgraffiato bene. Ah quel mio occhio, in quel momento, quanto mi piacque! Per disperato, mi s'era messo a guardare più che mai altrove, altrove per conto suo. E scappai via, risoluto a non rientrare in casa, se prima non avessi trovato comunque da mantenere, anche miseramente, mia moglie e me.[48]

Quello descritto nel passo appare leggibile come l'evento culminante di una serie di tragici casi occorsi al protagonista il quale, avendo dovuto, per colpa del Malagna, ormai liquidare tutti gli averi, si è trasferito con la madre e la moglie in casa proprio di Marianna Dondi: l'atmosfera domestica, tra le più rigide a causa delle tensioni occorrenti continuamente tra i doppi del protagonista, ha tutta l'aria d'essere, come lo stesso Mattia la definisce, un «inferno». La *discensio* in questo caso è caratterizzata da uno scontro continuo e funesto, esacerbato, nelle sue connotazioni simboliche, dal coinvolgere anche la moglie incinta del protagonista: essa, infatti, cova dentro di sé quel parto, e dunque quella morte, delle figlie che sarà poi l'evento sradicante le finzioni personali del protagonista.

Il primo grande scontro è quello di Mattia con la vedova Pescatore, scontro nel quale e attraverso il quale Mattia porta a piena esplicitazione la tendenza a «riflettere» nell'altro la sua sciagura e riderne sadicamente: l'avere concepito un figlio con Oliva – figlio che simbolizza il destino formale realizzato pienamente perché «quel figlio che sarebbe a Oliva» sarebbe cresciuto poi «fra gli agi e la letizia» a differenza di «questo» di Romilda che avrebbe vissuto «nell'angustia, nell'incertezza del domani, e fra tutta quella guerra» – esacerba la «gelosia» di Romilda, a indirizzo e danno di Oliva e del marito, ma provoca anche la reazione della Dondi che rimprovera a Mattia quest'altra «bella prodezza»; per tutta risposta il protagonista «le rispondev*a*» che «se mi fossi arrestato lì vi avrei fatto un piacere, reso un servizio». La triangolazione incipitaria, dunque, mette in confronto il doppio di Oliva (latrice del fato riservato al figlio illegittimo di Mattia per azione di Gian Luca), la madre

[48] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 360-361.

delle figlie legittime (che raccolgono la conseguenza nefasta dell'azione fatale di Malagna, della madre di Mattia e di Mattia stesso) e Marianna Dondi, madre del doppio femminile formale di Mattia e doppio formale essa stessa. Uno scontro di doppi, pertanto, generato dal protagonista («Colpa mia? […] Pareva di sì»), si concreta nel costituire l'inferno formale «di casa mia», ovvero il luogo funesto in cui l'inconciliabilità del carattere di forme definite e perfette (quali lo sono i personaggi), con una loro tendenza e simbologia precisa, non può che entrare in quella dialogia definitoria in cui, metapoeticamente, le figure si distruggono a vicenda fino al momento della «riflessione» in cui l'ombra che esse producono nel protagonista si dissolve e smette di avere potere di «catene» su di lui.

A questi due doppi femminili se ne aggiunge un terzo, quello della madre, «la santa vecchietta mia, non più ignara, ma a gli occhi miei irresponsabile dei suoi torti, provenuti dal non aver saputo credere fino a tanto alla nequizia degli uomini»: ella, semplicemente esistendo («se ne stava tutta ristretta in sé, con le mani in grembo, gli occhi bassi, seduta in un cantuccio, ma come se non fosse ben sicura di poterci stare, lì a quel posto»), «irritava sordamente la strega e anche mia moglie», tanto che, dice l'autore, «prevedevo da un momento all'altro l'esplosione del […] furore» di Marianna Dondi «contenuto ormai da troppo tempo, forse per la presenza e per il contegno della mamma». Nell'ottica dei meccanismi delle «forme-pensiero» con cui il capitolo si apre, l'ambiente descritto non sembra dissimile da quello dell'«osteria» del Luzzi o del «paese» della novella *Lo spirito maligno*, quello, insomma, di un luogo, teosoficamente, sovraccarico di tutti gli impulsi di rabbia, odio, pensieri a lungo «rattenuti» che generano una atmosfera astrale sovraffollata di «demons» o di «shells»:[49] in questo ambiente la sola madre di Mattia sembra attutire il colpo, coerentemente con la sua natura simbolica di principio verginale della forma, ma, in realtà, collabora, involontariamente, soffocando e allontanando lo scacco, a renderlo ancora più distruttivo. È questo un esempio quantomai significativo di come pare agisca la logica del caso e del karma, convertendo di segno anche un proposito contrastante rispetto all'atmosfera astrale generale e rendendolo funzionale all'esplosione distruttiva finale.[50]

[49] Cfr. Annie Besant, *The death… and after?*, cit., pp. 41-46. Entità di vario genere, ovvero demoni, gusci astrali (residui di corpi astrali in via di decomposizione), elementali si aggregano in questi luoghi, attratti dall'atmosfera astrale creatavi dalle forme-pensiero e, nel caso degli elementali, si rivestono di queste facendole diventare entità autonome con una volontà propria e un corpo astrale definito. I testi teosofici ritornano variamente su questa questione. Cfr. anche Charles W. Leadbeater, *The astral plane*, cit., pp. 29-82.

[50] La dinamica del karma è quella stessa delle forme-pensiero: nel momento in cui, infatti, si abita all'interno di un ambiente astrale fortemente connotato, sia in senso negativo che positivo, tendenzialmente tutte le forme-pensiero che vi si inseriscono, indipendente dalla loro motivazione originaria, vengono riassorbite all'interno di quella atmosfera e funzionalizzate a diventarne una delle espressioni. Ancora una volta è questa la dinamica del caso che verrà espressa da Pirandello

Quando, infatti, la triade dei doppi si conclude nella sua fisionomia quaternaria, con l'arrivo, a casa della Dondi, di Scolastica, quindi quando tutte le possibili linee destinali attivate nella forma fin dall'inizio si incontrano nello stesso luogo simbolico (l'«inferno»), «la tempesta, finalmente» scoppia «e per un futilissimo pretesto», dovuto ancora una volta al caso-non caso, ovvero al fatto che «un giorno, però, non feci a tempo» a tornare a casa, dice il protagonista, per soffocare ancora e rimandare l'accadere della catastrofe (o apocalisse epifanica). La riunione nello stesso luogo di tutti i doppi femminili, ovvero di tutte quelle figure collaboranti alla realizzazione della linea destinale, provoca, simbolicamente, quel collasso dovuto alla inconciliabilità delle forme e, per conseguenza, la materializzazione della loro rispettiva parzialità.

Zia Scolastica è stata avvertita della situazione sofferta dalla madre di Mattia nuovamente da due donne, serve «in casa nostra» e «già fidate compagne di tanti anni», le quali, venendo a visitare la «santa donna» ne conoscono lo stato, tanto che una di queste, Margherita, le offre «d'andar via con lei, a casa sua»: ma «poteva accettar mia madre la profferta di quella povera vecchia? Donde l'ira della vedova Pescatore» che Mattia trova «rincasando, con le pugna protese contro Margherita, la quale pur le teneva testa coraggiosamente, mentre la mamma, spaventata, con le lagrime agli occhi, tutta tremante, si teneva aggrappata con ambo le mani all'altra vecchietta, come per ripararsi». La reazione del figlio, vedendo la «madre in quest'atteggiamento», è tutta orientata alla ribellione contro il formale mortifero e occludente rappresentato da Marianna Dondi che, infatti, è da lui «*afferrata* per un braccio […] e *mandata* a ruzzolar lontano»: inizia infatti proprio a questo punto del racconto ad attivarsi la semantica della visione, solo dopo quindi la ribellione, appunto, di Mattia all'ipostasi della forma occlusiva e finalizzante; «veder mia madre» dice il testo, «in quest'atteggiamento e perdere il lume degli occhi fu tutt'uno». La *lectio facilior* vorrebbe in questa espressione leggere solo l'uso di un idioma, ma dopo la focalizzazione sull'occhio del primo capitolo, nell'opera di rinarrazione, Mattia non aveva più citato i suoi occhi, ed è pertanto forse significativo ch'egli lo faccia proprio in questo momento in cui sta per procurarsi l'effetto della «riflessione» e la «visione» sull'«oltre», tenendo fede all'economia dei dettagli espressa programmaticamente nelle premesse. L'azione del protagonista provoca, chiaramente, la reazione di Marianna, furibonda, completantesi tuttavia, come si accennava, solo quando, sapendo di questa sfuriata, «due giorni dopo […] venne in gran furia, al solito, zia Scolastica, per portarsi via con sé la mamma». L'autore sottolinea, prima di parlarne, che «questa scena merita di essere rappresentata», e

ne *Lo spirito maligno*: anche nel caso di quella novella, infatti, un proposito (una serie di propositi) positivo del protagonista, senza partecipazione della sua volontà, viene convertito di segno dall'atmosfera astrale in cui il protagonista si trova, senza alcuna possibilità di controllo del caso da parte sua.

questo è certamente vero dal punto di vista proprio della rappresentazione, data la gustosità comico-tragica del momento, ma, sempre in linea con la solita economia dei dettagli, essa lo merita fors'anche per il profondissimo valore simbolico che ha in termini di «ammaestramento» del lettore: mentre la vedova Pescatore sta, «quella mattina, a fare il pane, sbracciata, con la gonnella tirata su e arrotolata intorno alla vita»,[51] zia Scolastica entra «senza salutar nessuno; diviata a mia madre, come se in quella casa non ci fosse altri che lei» e incita la madre di Mattia a prepararsi per venirsene via con lei. Attraverso una serie di gesti subliminali («brandiva alta» la pasta «e la sbatteva forte apposta su la madia» e «andò a prendere il mattarello e se lo pose lì, accanto, su la madia, come per dire: ci ho anche questo») Marianna Dondi provoca Scolastica che «andò a piantarsi di faccia alla vedova Pescatore» e «preso a due mani dalla madia il grosso batuffolo della pasta, gliel'appiastrò sul capo, glielo tirò giù su la faccia e, a pugni chiusi, là, là, là, sul naso, sugli occhi, in bocca, dove coglieva coglieva». La reazione di Mattia, nel vedere così conciata Marianna Dondi, che «*ruggiva* dalla rabbia», è di «*ridere*, *ridere*» anche mentre la Dondi, «come impazzita» lo afferra per la barba e lo «*sgraffia* tutto», sfogando fisicamente la frustrazione a lungo maturata e l'«odio lungamente covato» contro il protagonista.[52] L'immagine della «giustizia» *sui generis* del formale, ipostatizzata in Scolastica, si scontra quindi con l'ipostasi dichiarata dell'«inganno», con la conseguenza, simbolicamente coerente, che Mattia, come enunciato dal primo passo citato, apprende, «*fa* il gusto», a «ridere» delle sue «sciagure», attivando l'azione principe del dettato umoristico, consapevolizzata attraverso una «esperienza amara della vita», ovvero il «sentimento del contrario»: solo nel momento in cui, fuggita l'immagine formale della «santa donna» che tiene fissa e ferma la forma, le due altre personalità si scontrano per distruggersi, il protagonista «*matura*», come da titolo del capitolo, e non solo nella sofisticazione umoristica del suo «particolar

[51] Da notarsi che il pane è evangelicamente associato al corpo e che Marianna Dondi è la rappresentazione simbolica proprio della materia occlusa e conclusa nelle semantiche del corpo e in quelle da esse derivate: il riferimento al pane, oltre che inserirsi coerentemente accanto alla simbologia del personaggio allude già forse al valore oltre-sensorio dell'episodio, così come il pane cristico oltre che essere il corpo è anche il mezzo della salvezza dei fedeli.

[52] Sempre nella stessa ottica delle «forme-pensiero» citata da Mattia, un odio covato a lungo, come dice anche il Griffi implicitamente, produce entità astrali animate d'odio e così potenti da poter produrre autonomamente conseguenze come quella descritta e, per i teosofi, persino omicidi. Cfr. Annie Besant, *Karma*, cit., p. 19: «a man of foul and base thoughts attracts to himself hosts of maleficent entities, and by this added energy for evil commits crimes that astonish him in the retrospect. "Some evil must have tempted me," he will cry; and truly these demoniac forces, called to him by his own evil, add strength to it from without. The Elementals ensouling thought-forms, whether these be good or bad, link themselves to the Elementals in the man's desire-body and to those ensouling his own thought-forms, and thus work in him, though coming from without».

sentimento» della vita, ma anche nella consapevolezza di «vedersi» («mi vidi, in quell'istante» dice il testo) «attore d'una tragedia […] buffa».

La presa di coscienza umoristica sulla propria attorialità, derivata dalla distruzione del formale, e consistente quindi in una acquisizione spirituale sulla propria «parte» nella «commedia della vita», sulla parzialità della propria finzione, non avrebbe forse potuto che sancirsi nella funzione specchio attivata subito dopo – come accadeva per Ciunna – e correlarsi con la perdita totale delle proprie sostanze, o meglio ancora con la presa coscienza su questa perdita.[53] È in questo «istante» che Mattia «si vede» per la prima volta e, vedendosi nello specchio, apprezza quel «tristo privilegio» rappresentato dall'«occhio» che guarda «altrove»: la semantica della «distrazione» espressa nella premessa pare sancita e consapevolizzata qui, ma in termini pienamente umoristici, quindi retti, in quell'occhio che «per disperato», dice il testo, quindi per non vedere il dolore del corpo e della finzione cui appartiene, si «distrae» appunto, «s'era messo a guardare più che mai altrove, altrove per conto suo», in quell'«oltre» che solo ha il diritto e la forza di fondare l'umorista. L'idea del «triste privilegio» sembra simbolizzata proprio nel piacere che il protagonista prova per quella parte della sua natura che altro non sarebbe se non la poiesi innata dell'uomo, la quale, quando riconcepita, o vista, nella sua essenza ultima, a causa del dolore patito della forma, rende evidente che, come da incipit del capitolo, tutto quanto è accaduto fino a quel momento non è stato che il frutto dell'io.

In linea con questo, Mattia ora può prendere in mano il suo caso e, infatti, decide di «non rientrare in casa, se prima non avessi trovato comunque da mantenere, anche miseramente, mia moglie e me», mentre, fino a poco prima, per sua stessa ammissione, si «*aggirava* per casa come una mosca senza capo»:[54] «dal dispetto rabbioso che sentivo in quel momento per la sventatezza mia di tanti anni, argomentavo però facilmente che la mia sciagura non poteva ispirare ad alcuno, non che compatimento, ma neppur considerazione. Me l'ero ben meritata» si accusa il narratore, e continua «il soccorso, invece, mi venne da chi meno avrei potuto aspettarmelo. Rimasto tutto quel giorno fuori di casa, m'imbattei per combinazione in Pomino, che, fingendosi di non accorgersi di me, voleva tirar via di lungo».[55]

Nell'ottica teosofica, la presa di consapevolezza su sé, autore del proprio caso, genitore della propria morte, permette al protagonista l'indirizzamento del fato, l'attivazione autocosciente e autodiretta delle dinamiche della volontà, facendolo,

[53] Si tratta della stessa etica della perdita e dell'abbandono che si è vista attiva nella narrazione delle novelle *Quand'ero matto*, *Padron Dio*, *Il vecchio Dio*, *Il tabernacolo* e via dicendo: anche qui, come in quei casi, la liquidazione economica sancisce l'allontanamento dal mondo materiale.

[54] La simbologia della mosca, anche in questo frangente, aveva già anticipato forse e lasciato intendere l'imminenza della morte.

[55] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 361.

come il Griffi, come Spatolino, signore del proprio karma: il fatto di incontrare Pomino, dopo la presa di risoluzione sul volere dirigere il proprio futuro, indicherebbe espressamente questo, a maggior ragione perché esso gemina, quasi spontaneamente, dall'«*ebbrezza*» di «quella gajezza mala», umoristica, «che si era impadronita di me da quando m'ero guardato allo specchio»; questa «gajezza mala» altro non sarebbe che la volontà dell'io, creatore delle forme, e consisterebbe quindi in un potere *super partes*, «oltre»-formale e iper-formale, che sembra permettere al protagonista, attraverso Pomino, di trovare un lavoro, proprio nella biblioteca in cui egli compirà, alla fine, la sua opera di ricomposizione umoristica. Non è quindi forse da intendersi come una «combinazione», in senso letterale, l'incontro con Pomino, ma come una «combinazione» in senso etimologico: Pomino rappresenta, infatti, il doppio del protagonista al posto del quale egli prende la via di materializzazione al matrimonio e quindi alla morte; per esplicita dichiarazione dell'autore (che neppure in questo caso sembra aggiungere l'inserto senza una profonda ragione simbolica) i due personaggi ritornano sul discorso del matrimonio, appena dopo l'incontro, con una reazione significativa di Pomino al racconto autoriale degli eventi appena vissuti: «sorrise, ma parcamente. Forse pensò che a lui non li avrebbe fatti, quegli sgraffi, la vedova Pescatore: era in ben altra condizione dalla mia, e aveva altra indole e altro cuore, lui». La semantica del sorriso non è quella del riso, ma pare accomunare comunque analogicamente i due doppi e far trasparire il fatto che la linea destinale, per quanto identica, privata a uno e data all'altro, dipende dall'autore che se ne prende carico, almeno nella sua forma effettiva d'apparizione nella realtà; altra comunione tra i due si stabilisce per il momento particolare, che non solo l'autore, ma anche Pomino attraversa, a causa della «noja» dovuta all'essere stato privato, lui, «ombra», «della compagnia che gli era venuta a mancare», persi Berto per il matrimonio e la distanza, Mattia per ovvie ragioni. Pomino, tuttavia, non perde, anzi forse rafforza la sua connotazione simbolica di ombra, di personaggio nella materia, di doppio agente quindi nelle cose, e trova a Mattia quel «collocamento fisso» che lo mette in contatto con l'altro doppio del capitolo, l'altro «se», il Romitelli, custode della biblioteca Boccamazza prima di lui. Essendo Pomino padre diventato «assessore comunale per la pubblica istruzione» e per mediazione dell'altro doppio formalizzante che è zia Scolastica, «quattro giorni dopo», dice il protagonista, «diventai bibliotecario». Il doppio raffigurato nel Romitelli, il cui nome richiama con una certa trasparenza il romitaggio, qui la solitudine, l'estraneità effettiva alla vita che segue o può seguire il *personae finis vitae*, «sordo, quasi cieco, rimbecillito» e che «non si regge più sulle gambe», è accomunato al protagonista dal fatto che «leggeva […] a due centimetri di distanza, con un occhio solo»: egli è quanto Mattia, venuto in contatto con i libri e con la biblioteca, *ergo* con l'intellettualità, sarebbe potuto diventare, se, terminata la caccia ai topi, unica occupazione nella biblioteca, egli non avesse avuto «orrore» al pensiero che un giorno si sarebbe potuto «*ridurre*», mangiato dalla noia, «come

il Romitelli, a sentir l'obbligo di leggere, io bibliotecario, per tutti quelli che non venivano alla biblioteca».

Nel Romitelli, Mattia vede, come al solito, fuori di sé, una proiezione possibile del sé nel destino ed è proprio questo vedere che lo spinge a prendere una strada opposta: il Romitelli, infatti, è la rappresentazione esasperata e umoristica di quanto, parlando con don Eligio nella premessa, Mattia dichiara insensato e inutile. In lui sembra chiarificarsi l'apoteosi *personale* del dettaglio e della passione narrativa del dettaglio per il dettaglio, per la storia delle forme priva di qualsiasi significato ulteriore: «apriva il cassetto del tavolino e ne traeva un libraccio che apparteneva alla biblioteca: *Dizionario storico dei musicisti, artisti e amatori, morti e viventi*, stampato a Venezia nel 1758 […] leggeva forte […] ripetendo due o tre volte nomi e date, come per cacciarsele a memoria». La presa di visione sul «se», che Mattia avrebbe potuto essere «se non», ratifica, ancora una volta, i suoi effetti attraverso la morte del doppio, consistente, di fatto, nell'annichilimento autoriale di quella probabilità del caso, ma è già attestata nel fatto che Mattia, pur non consapevolmente, sta già maturando una presa visione umoristica del reale, non più soltanto capovolgendone il segno, ma corredandola di tutta la necessaria impalcatura metafisica fondata sul rapporto tra transeunte e perenne; prima ancora che il Romitelli muoia, infatti, Mattia compie un significativo gesto simbolico di accostamento tra perennità e evanescenza formale, che altro forse non è che una resa icastica sulla, inconscia, presa di consapevolezza sulla natura transitoria del formale e della memoria che, invece, il Romitelli cerca di eternare, se non fuori, dentro di sé: «sul tavolino lì in mezzo, c'era uno strato di polvere alto per lo meno un dito; tanto che io – per riparare in certo qual modo alla nera ingratitudine de' miei concittadini – » racconta il protagonista «potei tracciarvi a grosse lettere questa iscrizione: a Monsignor Boccamazza munificentissimo donatore in perenne attestato di gratitudine i concittadini questa lapide posero». Il fatto di eternare, umoristicamente, la memoria di un nome sulla polvere, da parte di Mattia, si lascia evidentemente leggere come una irrisione all'appena espressa attività di Romitelli e denunzia, pertanto, il fatto che Mattia, pur senza saperlo, sta già irridendo, formalizzando, quella tendenza interiore nei confronti dell'ontologia delle forme, che poi sarà in testa al romanzo e sua struttura portante: «in poco tempo», infatti, dice di sé il protagonista, «divenni un altro da quel che ero prima»

> morto il Romitelli, mi trovai qui solo, mangiato dalla noja, in questa chiesetta fuori mano, fra tutti questi libri; tremendamente solo, e pur senza voglia di compagnia. Avrei potuto trattenermici soltanto poche ore al giorno; ma per le strade del paese mi vergognavo di farmi vedere, così ridotto in miseria; da casa mia rifuggivo come da una prigione; e dunque, meglio qua, mi ripetevo. Ma che fare? La caccia ai topi, sì; ma poteva bastarmi? La prima volta che mi avvenne di trovarmi con un libro fra le mani, tolto così a caso, senza saperlo, da uno degli

> scaffali, provai un brivido d'orrore. Mi sarei io dunque ridotto come il Romitelli, a sentir l'obbligo di leggere, io bibliotecario, per tutti quelli che non venivano alla biblioteca? Ma poi lo ripresi; e – sissignori – mi misi a leggere anch'io, e anch'io con un occhio solo, poiché quell'altro non voleva saperne. Lessi così di tutto un po', disordinatamente, ma libri, in ispecie, di filosofia. Pesano tanto: eppure, chi se ne ciba e se li mette in corpo, vive tra le nuvole. Mi sconcertarono peggio il cervello, già di per sé balzano.[56]

La morte del doppio sembra produrre l'inversione dei meccanismi di «distrazione» nel protagonista, tant'è che se prima la sua attenzione, onde distrarsi appunto, era tutta imperniata nella «caccia ai topi», ora si impernia sulla pratica della lettura, egualmente distraente, perché nata dalla «noja», ma umoristica: la differenza, simbolicamente, tra i due doppi sta tutta nel fatto che mentre il Romitelli legge con un solo occhio perché è cieco (la semantica della cecità per Pirandello è sempre, o quasi,[57] obnubilamento del sé nel formale), Mattia legge con un solo occhio, perché l'altro non può che guardare «altrove»; la pratica della lettura, infatti filosofica, di Mattia, resta per metà ancorata alla materia della lettera, ma per l'altra metà, quella «performante», è orientata all'«oltre»: così il sé inizia effettivamente a scindersi nelle sue due parti naturali.

La pratica della lettura del protagonista, vieppiù, funge da meccanismo di allontanamento dal giudizio e dalla prigione della casa, ragion per cui si semantizzerebbe come pratica di distanziamento dalle forme, distanziamento, di certo, costretto, dalle vicissitudini del caso, come lo era per tutti gli altri personaggi forestieri della vita che, dopo il collasso, sono spinti e si spingono fuori dall'ontologia del formale, gonfi di una profondissima «nausea della vita». Anche questa attività, peraltro, di Mattia è orientata, non solo alla sua origine e causa, ma anche nelle modalità di attuazione, dalla sorte: il primo libro, infatti, è «tolto così a caso, senza saperlo» e la scelta degli altri avviene «disordinatamente»; qui il fatto che il caso non sia più caso sembra ormai evidente: l'azione è incosciente, ancora, ma non casuale, essa è diretta da una coscienza altra, sempre quella stessa che si rifarà in narrazione. La scelta dei libri, per quanto casuale, infatti, verte sui testi perlopiù di filosofia, i quali hanno per effetto progressivo proprio la distruzione della forma: il lessi-

[56] Ivi, pp. 367-368.

[57] Significativa in questo senso è la novella *Mondo di carta*, testo certamente interessante dal punto di vista estetico e metaletterario, la quale meriterebbe una approfondita analisi per questa ragione: in quel caso la cecità diventa un mezzo attraverso il quale l'io del protagonista sembra poter maggiormente scendere dentro sé stesso, creando un mondo immaginato parallelo a quello reale – e con esso discorde. Egualmente interessante, anche se forse in termini opposti, è la novella *Una voce*, dove la privazione della vista crea una semantica simbolica ambigua, probabilmente utile a chiarificare questo aspetto problematico dell'immaginario pirandelliano.

co del «cibo» che alleggerisce il «corpo» rimanda alla stessa semantica che sarà poi propria dell'*Umorismo*, e consiste nella pragmatica dello svincolamento dalle necessità del corpo e, quindi, della forma e delle finzioni;[58] sono questi ultimi, simbolicamente ma per esplicita ammissione dell'autore, a modificare la sostanza del corpo, anticipando quel procedimento di lento ma costante disfacimento del formale e del suo traghettamento in una dimensione altra dove questo si sconfina, per lasciarsi fecondare da una coscienza non corporale e non formale.

La vera funzione dell'occhio di Mattia viene a maturazione in questi momenti, nel luogo sadico, torturante, della forzata solitudine, attraverso cui la semantica del caso sembra già specificarsi in semantica del karma, e non soltanto perché essa viene autodiretta o perché la si associa, subliminalmente e per opposizione, al corpo e alla finzione, ma anche perché essa appalesa la sua direzionalità evolutiva del sé – come accade nel karma descritto dai testi in particolare besantiani: «in un Trattato degli Arbori di Giovanni Vittorio Soderini si legge che i frutti maturano «parte per caldezza e parte per freddezza; perciocché il calore, come in tutti è manifesto, ottiene la forza del concuocere, ed è la semplice cagione della maturezza. Ignorava dunque Giovan Vittorio Soderini che oltre al calore, i fruttivendoli hanno sperimentato un'altra cagione della maturezza», dice esplicitamente il testo, «per portar la primizia al mercato e venderla più cara, essi colgono i frutti, mele e pesche e pere, prima che sian venuti a quella condizione che li rende sani e piacevoli, e li maturano a furia d'ammaccature. Ora così venne a maturazione l'anima mia».[59] Non è dato di sapere se il testo del Soderini sia stato letto da Mattia durante la prima o la seconda e ultima permanenza nella biblioteca Boccamazza, ma resta comunque significativo che l'inserto sia presente proprio in queste pagine: si è detto molte volte che, sulla base della legge del karma, e in maniera consonante con l'idea umoristica dell'«esperienza amara della vita», i colpi del destino, si voglia pure, come è alluso in questo passo, dovuti alla «tristizia dei tempi», ammaccano l'anima per farla pervenire ad autocoscienza e finché essa non vi perviene; che la lettura avvenga prima o che essa avvenga dopo, il passo pare chiarificare comunque la presa di coscienza sulla legge di funzionamento del destino e sulle motivazioni profonde che vivificano questo funzionamento, rendendo Mattia pronto a quello che per Ciunna, Bronner, Bombichi, *mutatis mutandis*, era il battesimo dell'acqua, la presa di contatto effettiva e vissuta con l'«oltre» e, per converso, con la rigidità immobile delle forme, quelle esterne e quelle interne:

[58] Il tema del cibo, nella sua relazione con questioni spirituali, è trattato narrativamente da Pirandello nella novella *In corpore vili*, nella quale questo aspetto diventa il motivo cardine della storia: dal punto di vista di una ricostruzione metafisica dell'opera pirandelliana questo testo, in particolare, è interessante perché l'idea del cibo e del cibo spirituale sono associate alla dinamica del doppio.

[59] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 367.

> Quando la testa mi fumava, chiudevo la biblioteca e mi recavo per un sentieruolo scosceso, a quel lembo di spiaggia solitaria, dove aveva avuto la tana il vecchio Giaracannà. La vista del mare mi faceva cadere in uno sgomento attonito, che diveniva man mano oppressione intollerabile. Sedevo su la spiaggia e m'impedivo di guardarlo, abbassando il capo; ma ne sentivo per tutta la riviera il fragorìo, mentre lentamente, lentamente, mi lasciavo scivolar di tra le dita la sabbia densa e greve, mormorando: – Così, sempre, fino alla morte, senz'alcun mutamento mai… L'immobilità della condizione di quella mia esistenza mi suggeriva allora pensieri sùbiti, strani, quasi lampi di follia. Balzavo in piedi, come per scuotermela d'addosso, e mi mettevo a passeggiare lungo la riva; ma vedevo allora il mare mandar senza requie, là, alla sponda, le sue stracche ondate sonnolente; vedevo quelle sabbie lì abbandonate; gridavo con rabbia, scotendo le pugna: – Ma perché? ma perché? E mi bagnavo i piedi.[60]

Il battesimo dell'acqua per Mattia, quindi il contatto diretto con il «flusso» comporta, *in primis*, una identificazione con la memoria, con la narrazione e con la storia evangelica paterna, cose rappresentate entrambe dall'installazione del corpo e dello sguardo nello stesso luogo in cui muore Giaracannà: in maniera simbolica Mattia sta reintegrando la sua autorialità, radicandola nelle vicende destinali attivate da Gian Luca e perpetrate come lascito dal pescatore, sta quindi prendendosi carico del fato di morte che è stato preparato per lui, dopo avere rifiutato la tentazione della forma; infatti, il passo, poco dopo, specifica che una parte della coscienza consiglia all'autore di identificarsi con l'altro doppio, il Romitelli, «torna alla biblioteca, e lascia i libri di filosofia: va', va', piuttosto a leggere anche tu che Birnabaum Giovanni Abramo fece stampare a Lipsia nel 1738 un opuscolo» e via dicendo. Ma la scelta autoriale all'autorialità è già stata compiuta e, per quanto Mattia ritornerà al mondo delle forme, lo farà mantenendo la consapevolezza dell'«oltre» e producendo quindi, progressivamente, l'incarnazione solare ed evangelica.

Il fatto che il mare si identifichi con l'«oltre» non è dato solo dalla semantica univoca che esso sembra avere nella novellistica metafisica di Pirandello, ma anche dal fatto che esso provoca, come sarà per l'«oltre» dell'*Umorismo*, uno «sgomento attonito» e una «oppressione intollerabile»: il mare come l'«oltre» genera paura, perché significa perdita, una perdita non dissimile, anche lessicalmente, da quella provata dal protagonista di *Sogno di Natale*; esso emblematizza la morte della maschera, e, pertanto, la fine della vita urbana e finzionale che lì il protagonista non accetta, ma che Mattia Pascal invece accetterà. Il sentimento di paura è quella consapevolezza inconscia del nulla e del vuoto, sul cui baratro il passo della

[60] Ivi, p. 368.

maschera personale arretra, ma la cui visione, una volta ottenuta, lascia un segno indelebile che non permette più di «prestar fede» alla «fantasmagoria meccanica» della forma perché per converso ne illumina la natura immobile: forse allora non è un caso che il lessico della vista ritorni anche in questo passo, come non è un caso che Mattia cerchi in tutti i modi di non vedere il mare di fronte al quale pure si è recato, perché è appunto la semantica dello sguardo quella che si attiva per prima davanti all'«oltre». I «pensieri subìti, strani, quasi lampi di follia» che torneranno poi nell'*Umorismo*, con la stessa esatta espressione, sono il «germe» dell'«oltre» incastonato ormai, dopo l'espulsione dell'ultimo doppio, nella coscienza e nella «esistenza» di Mattia Pascal autore umorista. Il parallelismo simbolico tra la sabbia e l'esistenza, quindi di quest'ultima con la fissità immobile della sabbia, è da leggersi proprio in opposizione alla visione «*ulteriore*», la quale, umoristicamente, pone il flusso in contrasto con la vita materiata e materica e con tutto quanto in termini di finzionalità da essa deriva: ora l'enticità tutta delle cose, la manifestazione propriamente detta, diventa una «prigione» se contrapposta all'essenza fluidica del mare; la materia, o meglio la visione effettiva ed essenziale su di essa, porta con sé radicalmente la riflessione sulla morte, riflessione che obbliga lo sconfinamento della vista, non a questa o quella condizione particolare del vivere, ma alla sabbia *tout court*, alla vita *tout court*, come cosa «abbandonata» al flusso incessante, ma sorda al suo richiamo e per necessità insita della sua stessa esistenza.

Ecco che il ritorno alla materia, al mondo, da parte di Mattia non può che essere contornato ormai dall'evento o dagli eventi di morte, ora esplicitazione funesta di un fato, scelto, di distruzione, nel quale non opera più soltanto il caso secondo le sue semantiche tradizionali: ora, infatti, conclusosi il parto di Romilda con la nascita di due gemelle, anche ogni possibile radicamento nella finzione materiale è sventato e lo è per il fatto che la vita di Mattia Pascal, in tutta evidenza, deve ora orientarsi sulla base del progetto noumenico, progetto che prevede che quelle nascite siano tali sono apparentemente; esse sono l'involucro di una tendenza mortifera. La prima gemella muore immediatamente dopo essere venuta alla luce, la seconda, invece, «volle darmi il tempo di affezionarmi a lei, con tutto l'ardore di un padre che, non avendo più altro nella vita, faccia della propria creaturina lo scopo unico, la ragione esclusiva della sua esistenza; volle aver la crudeltà di morirmi quando aveva già quasi un anno»: la morte della figlia non è forse soltanto la ratifica dell'evento funebre, ma il modo in cui esso pienamente si realizza in Mattia Pascal, essa, infatti, rappresenta per il protagonista quella parte di legame con il mondo delle cose, che la morte deve definitivamente e irrimediabilmente eradicare. Per questa ragione la morte della bambina accadrebbe in contemporanea con quella della madre, l'altra e ormai unica figura di attaccamento, nonché legame con la vita passata delle forme. Il tutto avviene secondo una simbologia, che, essendo produzione narrativa e narrata di morte, non può, ormai, che correlarsi con la semantica apparentemente opposta della vita, facendo dell'evento l'attua-

lizzazione effettiva della doppia natura del *finis vitae* pirandelliano. Nelle morti di figlia e madre acquista conformazione evenemenziale e insieme mitica quanto Mattia aveva espresso appena poche righe avanti parlando del mare e, con il mare, della sabbia: «mi morì contemporaneamente alla mamma mia, nello stesso giorno e quasi alla stess'ora» dice della figlia, tanto che «non sapevo più come spartire le mie cure e la mia pena. Lasciavo la piccina mia che riposava, e scappavo dalla mamma, che non si curava di sé, della sua morte, e mi domandava di lei, della nipotina, struggendosi di non poterla più rivedere, baciare per l'ultima volta».

Coerentemente con questa impalcatura simbolica «durò nove giorni, questo strazio» e «dopo nove giorni e nove notti di veglia assidua, senza chiuder occhio neanche per un minuto… debbo dirlo? – molti forse avrebbero ritegno a confessarlo; ma è pure umano, umano, umano – io non sentii pena, no, sul momento: rimasi un pezzo in una tetraggine attonita, e mi addormentai. Dovetti prima dormire». Il sonno è solo una tregua transitoria della coscienza di sé tant'è che, continua il protagonista, «quando mi destai, il dolore m'assalì rabbioso, feroce, per la figlietta mia, per la mamma mia, che non erano più… E fui quasi per impazzirne» con parole che ricordano quelle dell'*Umorismo* e quelle delle novelle: «un'intera notte vagai per il paese e per le campagne; non so con che idee per la mente». Il passo si conclude con un evento chiaramente connotato, ovvero con l'affermazione «so che, alla fine, mi ritrovai nel podere della Stìa, presso alla gora del molino» dove «un tal Filippo, vecchio mugnajo, lì di guardia, mi prese con sé, mi fece sedere più là, sotto gli alberi, e mi parlò a lungo, a lungo della mamma e anche di mio padre e de' bei tempi lontani»: «mi disse che non dovevo piangere e disperarmi così, perché per attendere alla figlioletta mia, nel mondo di là, era accorsa la nonna, la nonnina buona, che le avrebbe parlato di me e non me la avrebbe lasciata mai sola».[61] Trattandosi di un evento di nascita, oltre che di morte, la caratura funebre della disgrazia si elucida nei nove giorni di veglia necessari al suo avveramento:[62] questo caso-non caso che sancisce la perdita delle due figure rappresenta il realizzarsi di un parto di Mattia al mondo dell'al di là e a quello, inteso nella sua piena complessità, dell'umorismo; infatti, la «tetraggine attonita» che riprende la figuratività dell'«oltre» espressa nel passo precedente si concreta in un eccesso di «follia» e in una immersione notturna nella natura, coincidenti entrambe da una parte con il binomio post-funebre dell'*Umorismo*, il quale non lascia scelta tra «morire o impazzire», dall'altra con le vicende di morte e di ri-

[61] Ivi, pp. 370-371.

[62] Sul ciclo del nove all'interno del romanzo, cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., pp. 191-223, per il quale «anche se si tratta di tessere minimali, per di più eclissate nel corpo della narrazione» i cicli del nove «costituiscono un codice e, se *acquisiti* in quanto tali, consentono un approccio tutt'altro che irrilevante ai modi dell'operatività pirandelliana».

nascita all'autorialità, susseguenti al *regressus ad uterum*, degli altri protagonisti autori di storie metafisiche.

Se, nel caso di Griffi, il contatto con l'altro mondo avveniva attraverso la presa di consapevolezza sulle dinamiche del karma, se, per il Luzzi, consisteva nell'ascoltare dal fantasma «parole strane sulla vita e sulla morte», se per Spatolino si concretava in incarnazione dell'*ecce homo*, per Mattia pare consistere nella rivelazione oltremondana ottenuta dalla bocca del «vecchio mugnajo» che gli apre uno spiraglio di visione sul destino futuro delle anime:[63] essendo un'altra figura evangelica, perché San Filippo fu uno dei primi discepoli di Gesù, la semantica della sua rivelazione si esplicita forse proprio nel parallelismo implicito con la storia gesuana espressa in Gv 14, 8 dove è l'apostolo Filippo, appunto, durante l'ultima cena, a chiedere al maestro la visione del Padre, visione che, come quella sul significato e sullo scopo della missione apostolica, diviene chiara soltanto nel momento pentecostale di discesa dello Spirito Santo. Dato che il passaggio simbolico attraverso la pentecoste è uno dei dettagli scritturali interni alla premessa, il fatto che qui sia proprio un tal Filippo a venire incontro al Mattia appena morto simbolicamente sembra indice proprio del valore rivelativo dell'evento, valore che però sarà chiaro al protagonista solo nell'atto della scrittura, e qui, nel presente della storia, non ancora verbalmente ratificato: il presunto corpo di Mattia, infatti, verrà ritrovato proprio nella gora del molino dove egli riceve la rivelazione «*ulteriore*» funebre da Filippo, con tutto quello che questo comporta dal punto di vista della risemantizzazione del caso ottenuta attraverso la composizione del romanzo, ma questo ancora il Mattia personaggio non lo sa ed è il fatto di non saperlo, quindi il fatto di lasciare ancora agio al caso di compiersi in destino, che permette alla storia di proseguire, ratificando definitivamente l'evento funebre. Secondo la stessa simbologia cristica attivata dal passo, Mattia riceve, «tre giorni dopo» da Roberto («come se avesse voluto pagarmi le lagrime») «cinquecento lire […] per la sepoltura della mamma» di cui si era però già occupata Scolastica, denaro, questo, che, dice esplicitamente l'autore, fu «la cagione della mia *prima* morte»: le cinquecento lire «che rimasero un pezzo tra le pagine di un libraccio nella biblioteca» sono gli stessi soldi che permettono a Mattia di partire dal paese

[63] La rivelazione di Filippo è una rivelazione coerentissima con il dettato teosofico e con la descrizione che la teosofia dà del Devachan, ovvero dello stato-ambiente-tempo che intercorre tra l'una e l'altra incarnazione: secondo i teosofi, infatti, una volta morte all'atmosfera terrestre le coscienze si ritrovano in Devachan con i propri cari, in una condizione di appagamento e di felicità estrema, e non perché cristianamente le anime vi si rincontrino *de facto*, ma perché in Devachan la coscienza proietta sotto forma di figure, di doppi, tutta la gioia della sua vita terrena appena trascorsa e, purgandola da ogni aspetto doloroso, ne gode senza ombra alcuna. Cfr., almeno, Annie Besant, *The death… and after*, cit., pp. 46-57. Sulla connotazione sacra ed evangelica di Filippo, cfr. Antonio Sichera, *Ecce homo!*, cit., pp. 177-179.

natale e non tornarvi che morto una seconda volta;[64] il fatto pertanto di riceverle, cristologicamente, tre giorni dopo l'accadere dell'evento funebre le indica come mezzo e ragione per la rinascita del protagonista, anche questa quindi forse da leggersi cristicamente come resurrezione.

Prima di sviluppare questo discorso, tuttavia, è da specificare che Mattia aveva già chiesto a Berto un aiuto economico, al fine, la madre ancora in vita, di poter alleggerire la permanenza di questa presso la casa della vedova Pescatore, ma Berto aveva rifiutato perché «la sua condizione di fronte alla famiglia della moglie e alla moglie stessa era penosissima, dopo il nostro rovescio» finanziario ed «egli viveva ormai su la dote della moglie». Anche dal punto di vista di questa occorrenza il destino fatale di Mattia sembra concretarsi nel non avere avuto appoggio dal fratello nel momento del bisogno, appoggio che, se lo avesse ricevuto, avrebbe potuto compromettere l'ottenimento dell'evento simbolico della morte; il protagonista, invece, muore proprio per via dello stesso dono da parte del fratello, ma ricevuto in un altro momento: il dettaglio è leggibile come un indice, ancora una volta, del fatto che Mattia sta diventando ora capace di direzionare gli eventi sulla base di una volontà altra, tanto che se prima era stato l'aspetto formale del doppio fraterno a impedire al protagonista di averne aiuto, ora è lo stesso aspetto formale a sancire l'accadimento funebre.

La ragione del mancato invio di denaro è spiegata dall'autore con il fatto che «oltre a la bella presenza, alle garbate maniere, a quella sua impostatura d'elegante signore, non aveva più nulla, lui, da dare alla moglie; neppure un briciolo di cuore, che forse la avrebbe compensata del fastidio che avrebbe potuto recarle la povera mamma mia» e «Dio l'aveva fatto così; gliene aveva dato pochino pochino, di cuore. Che poteva farci, povero Berto?»: la stessa cosa induce verosimilmente Berto a provare a pagare il funerale della madre, ma, come la richiesta di denaro, così il rifiuto di prendere la madre in casa per via della ossessione formale del personaggio, avevano permesso quegli eventi che saranno poi fatali per Mattia; secondo il medesimo meccanismo, il pagamento del funerale previsto sancisce in Berto la figura di doppio ratificante la fine delle maschere, ma ora volontariamente e in linea con l'implicito progetto iniziatico dell'autore. Ne dà ragione ulteriore forse proprio il riferimento al «cuore», che lega, per opposizione, Berto a suo padre, ma che lascia anche intendere, indirettamente, che l'eredità del cuore è toccata tutta, invece, a Mattia, concordemente con le semantiche iniziatiche che quest'ultimo, a differenza del fratello, può vantare come le vantava Gian Luca a detta di Giaracannà.

La doppia morte e la propria morte, la presa di visione cosciente sull'«oltre» e sulla natura del formale, l'impossibilità di reinserirsi nelle consuete dinami-

[64] È probabile che si riaffacci, ancora una volta, qui nel testo la simbologia del cinque, la quale, per i teosofi, rappresenta proprio l'incarnazione, la manifestazione del principio divino nella materia.

che famigliari e sociali, sarebbero tutti aspetti iniziatici che permetterebbero al protagonista di «vedere» direttamente la natura e l'azione del caso, e di porsi, quindi, come il gemello di quell'altro conoscitore del karma che è Lao Griffi: tutto il sesto capitolo del romanzo, infatti, altro non rappresenta, in un'ottica teosofica, che il momento cardinale nei percorsi di iniziazione pirandelliani in cui non solo il protagonista apre gli occhi sul destino e sulle sue connotazioni metafisiche, ma anche quello in cui da protagonista, apparentemente solo tale, egli diventa autore, iniziando a conoscere, per «esperienza vissuta», sé stesso propagatore del karma. A partire dal sesto capitolo, infatti, l'azione del caso si rivela al protagonista ripetutamente come quella forza agente da una dimensione altra e apparentemente fuori dal controllo della coscienza ordinaria, ciononostante quasi soggetta al suo volere: quanto, attraverso le parole del Leadbeater, veniva espresso all'inizio del quinto capitolo, nel sesto sembra diventare realtà effettiva della storia, meccanismo interno che la modula, o legge, e non soltanto mezzo per una riflessione su di essa.

Giunto ormai alla maturazione definitiva del sentimento di «nausea della vita» proprio ai caduti pirandelliani, «dopo una delle solite scene con *sua* suocera e *sua* moglie, che ora, oppresso e fiaccato com'er*a* dalla doppia recente sciagura» gli «cagionavano un disgusto intollerabile», Mattia, «non sapendo più resistere alla noja, anzi allo schifo di vivere a quel modo», e «senza più il conforto che» gli «veniva dalla» sua «dolce bambina, senza alcun compenso, anche menomo, all'amarezza, allo squallore odioso, all'orribile desolazione», completamente sradicato e non più radicabile nel mondo delle forme, diventa preda, mezzo, di una forza oltresensoria, che è quella della sua «altra» coscienza: quest'ultima agisce in lui «per risoluzion*i* quasi improvvis*e*», una delle quali, focale, gli suggerisce di «*fuggire* dal paese, a piedi, con le cinquecento lire di Berto in tasca», senza una destinazione, che non sia «magari» quella generica «America» che per Pirandello giovane non è mai indicazione effettiva di luogo, «alla ventura». All'interno del capitolo, queste risoluzioni, dettate perlopiù sempre dalla «noja», quindi dal disgusto verso l'ontologia del formale e della storia, sono associate strettamente all'idea del «caso», della «ventura» appunto, della «sorte», tant'è che i pensieri improvvisi, le momentanee e direttive impressioni, e il destino o caso si associano in maniera indissolubile, diventando, quando non interscambiabili, prodotto o produttore l'uno dell'altro e viceversa: ne dà prova il fatto che «giunto a Nizza, m'ero sentito cader l'animo» dice il protagonista, perché «gl'impeti miei giovanili erano abbattuti da un pezzo: troppo ormai la noja mi aveva tarlato dentro, e svigorito il cordoglio. L'avvilimento maggiore m'era venuto dalla scarsezza del denaro con cui avrei dovuto avventurarmi nel bujo della sorte, così lontano, incontro a una vita affatto ignota, e senz'alcuna preparazione» ma, allo stesso tempo, «sceso a Nizza, non ben risoluto ancora di ritornare a casa, girando per la città, m'era avvenuto di fermarmi innanzi a una grande bottega su l'*Avenue de la Gare*, che recava questa insegna a grosse lettere

dorate: *dépôt de roulettes de précision*».[65] La *liaison* tra gli impeti o i movimenti interiori, che avvengono senza alcun controllo della ragione, e l'accadere di quegli eventi che determinano la sorte e che appaiono fortuiti, sembra sancire il legame essenziale ormai tra l'ipercoscienza, a-verbale e «*ulteriore*» del protagonista, e il destino che è proprio la struttura formalizzata, evenemenziale, di quell'«oltre»: l'io sta abitando la maschera e la sta usando per mettersi, in maniera sempre più consapevole, di fronte a sé stesso ed è per questa ragione forse che una sensazione di passaggio mette Mattia *vis à vis* con la *roulette*, icona chiara del caso.[66]

Trovandosi davanti alla bottega carica di «attrezzi da giuoco e varii opuscoli che avevano su la copertina il disegno della *roulette*», Mattia, dapprima allontanatosi «dalla bottega con un sorriso sdegnoso e di commiserazione» dopo aver letto il titolo di uno di questi opuscoli «*Méthode pour gagner à la roulette*», poi «per curiosità», obbediente a uno di quegli impulsi causali, «entrai nella bottega», dice, «e comprai quell'opuscolo», dando il via a un'altra avventura che, per essere chiamata tale, rientra nella semantica del caso, destino, ventura: «pensai che m'ero partito per avventurarmi fino in America, sprovvisto di tutto e senza conoscere neppur di vista l'inglese e lo spagnuolo; dunque via, con quel po' di francese di cui potevo disporre e con la guida di quell'opuscolo, fino a Montecarlo, avrei potuto bene avventurarmi». Le coordinate per intendere la permanenza a Montecarlo e la visione diretta dell'«oltre»-destino-caso come un fatto, al solito, di «morte» sono espresse a chiare lettere dallo stesso autore,[67] il quale, recandovisi, ipotizza già come una delle possibilità destinali, uno dei tanti «se» casuali, di «*appendersi*», in caso di sciagura, «economicamente […] con la cintola dei pantaloni» a uno dei «begli alberi – solidi» che «avevo sentito dire […] non difettavano […] nel giardino

[65] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 372-373.

[66] È probabile una derivazione pascaliana del tema della roulette, come scrive Antonio Sichera, *Ecce homo!*, cit., p. 180: «al di là del gioco di Mattia – quella roulette che richiama linguisticamente gli studi di Pascal sul cicloide (dalla famosa *Histoire de la roulette* in poi, si tratta di un argomento che appassionò a fondo il grande matematico francese) – e della sintonia ideale (pur per antifrasi) del rischio di Mattia con il grande tema della "scommessa" (il *pari* dei *Pensieri*), c'è da tenere soprattutto in conto l'amicizia del Pascal "mondano" con il de Méré, il Mitton, insomma con un circolo libertino […] dedito al gioco d'azzardo e interessato ai risvolti matematici di una pratica così in voga nella Parigi settecentesca».

[67] Pur concordando sulla necessità di leggere le esperienze di Montecarlo in chiave cifrata, Artioli le intende in maniera totalmente negativa e orientata al negativo, come una immersione fatale nella dimensione materica: egli definisce la «*mania* del protagonista» come «priva di basi sapienziali» motivo per cui «le speranze di rinascita, affidate a un edificio tanto labile, sono in partenza destinate al fallimento. Non lo sa ancora Mattia Pascal che, inseguendo il miraggio della felicità, poco si cura dei valori dello spirito e che nei due anni trascorsi in biblioteca ha considerato la filosofia un cibo per gente «che vive tra le nuvole» […] non lo sa, ma a parlare in vece sua sono i connotati di una sequenza che, sotto il pretesto di ricostruire i tempi del suo soggiorno a Montecarlo, mette in campo la cifra rituale». Cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., p. 200.

attorno alla bisca». La semantica di morte del passo è ossessiva e ricorrente, quasi pleonastica, tant'è che Mattia, dei frequentatori «disgraziati» del casinò, ancora prima di entrarci, dice che si vedono lì «scorticati» come «povere bestie» in un luogo che è un «mattatojo», ma che, allo stesso tempo, non rinuncia alla quantomai propria, in questo contesto, connotazione sacra: la «bisca» è un «tempio» «*innalzato*» «alla Fortuna», un tempio «sontuoso» «con quelle otto colonne di marmo» e le «cinque sale»[68] ove sono disposti «giro, giro» «divani», pur di pessimo gusto e di dubbia qualità come tutto il resto. Sacralità e morte a Montecarlo convivono, seppure sopra entrambi aleggi ormai possente l'ombra derisoria di un umorismo animico che nel tempio possente sa vedere il gusto cattivo e la falsità degli arredi e del lusso: come degnamente per un luogo nevralgico del romanzo, emanatore di simbologie e culla dell'evento di visione per eccellenza con cui la premessa addirittura partiva, Montecarlo pirandelliano è il figlio di una immaginazione strabordante che lo ha saputo fare trasparente di tutte le connotazioni semantiche attivate fino a questo punto dall'autore. Resta, però, che nonostante il funebre e il sacro e l'umoristico si leghino nel capitolo, come fin da subito evidente, la sorte permane su un gradino di esistenza più alto rispetto alle altre simbologie ed essa continua a rimanere, ancora, un al di là avvicinabile, certo, ma non pienamente comprensibile: «lei sola, là dentro, quella pallottola d'avorio, correndo, graziosa, nella roulette, in senso inverso al quadrante, pareva giocasse «Tac tac tac…». Lei sola» e «non certo quelli che la guardavano sospesi nel supplizio che cagionava loro il capriccio di essa, a cui – ecco – sotto, su i quadrati gialli del tavoliere, tante mani avevano recato, come in offerta votiva, oro, oro e oro, tante mani che tremavano adesso nell'attesa angosciosa» mentre «*palpano* inconsciamente altro oro, quello della prossima posta, mentre gli occhi supplici pareva dicessero: «Dove a te piaccia, dove a te piaccia di cadere, graziosa pallottola d'avorio, nostra dea crudele!»? Ero capitato là, a Montecarlo, per caso».[69] La netta superiorità della sorte rispetto all'uomo che vi è soggetto vale per questi generici giocatori come per Mattia stesso all'interno di tutto il capitolo: significativo è infatti che la specifica «ero capitato là, a Montecarlo, per caso» occorra esattamente dopo la descrizione dell'atteggiamento supplice degli altri questuanti alla dea della fortuna.

Tuttavia, l'atteggiamento di affidamento remissivo ai voleri della dea concreta, nelle semantiche generali individuate nel romanzo, un'idea di sottomissione credula al caso inteso nella sua forma evenemenziale, ovvero sia al caso letto sì religiosamente, ma non sacralmente, ovvero visto come una divinità

[68] Qui le cinque sale stanno probabilmente a indicare, secondo la solita simbologia del cinque, il luogo e il momento in cui lo spirito «*ulteriore*» del protagonista prende forma sensoria e si rende immanente, mentre l'otto coerentemente indica il momento zero successivo alla settemplice manifestazione e in cui questa non è ancora realizzata (indica l'«oltre»).

[69] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 371.

cui tributare una reverenza superstiziosa: l'atteggiamento dei supplici è quello dei soggetti alla forma e a tutta quella serie di impalcature proprie alla genetica della fede; i «disgraziati» fedeli «stanno lì a studiare il così detto equilibrio delle probabilità, e meditano seriamente i colpi da tentare, tutto un piano di giuoco, consultando appunti su le vicende de' numeri: vogliono insomma estrarre la logica del caso, come dire il sangue dalle pietre; e son sicurissimi che, oggi o domani, vi riusciranno». Che si tratti di un passivo e fideistico prostrarsi al caso o di un tentativo di penetrarne con la «logica» il mistero, tutti costoro che Mattia incontra a Montecarlo tentano di formalizzare quello che, ormai è chiaro, non deve e non può essere formalizzato: ora attraverso la fede superstiziosa, ora attraverso una forma di pseudoscienza, i «disgraziati» vogliono materializzare l'«oltre» e confinarlo nelle occlusioni personali, logiche appunto. Mattia questo non può più farlo: essendo morto simbolicamente, il suo ingresso nel tempio della fortuna non può produrre formalizzazione e non lo può, specialmente, proprio a causa e in forza di quelle inversioni umoristiche post-funebri che impediscono la fissazione: poco prima di iniziare a giocare anche lui, Mattia ricorda, nel parlare con un altro giocatore, esempio esatto di uno di quei «disgraziati», «quattro versi del povero Pinzone […] *Era già stanco di stare alla bada / della Fortuna. La dea capricciosa / dovea pure passar per la mia strada. / E passò finalmente; ma tignosa*», a significare forse l'intervento della memoria umoristica invertente che agisce già prima dell'avvio delle giocate e quindi del contatto effettivo col caso. Per azione del suo doppio, o meglio attraverso il suo lascito, Mattia vede in profondità nell'immagine dei doppi che lo circondano nella «bisca», così, in quel «pezzo d'omone, la cui vista avrebbe suggerito le più consolanti riflessioni su le resistenti energie della razza umana» a cui egli rivolge i versi pinzoniani, il protagonista scorge, oltre la forma, la dissolutezza e il disordine interiore della sua *persona*, ossessionata dall'amore per il numero dodici, che questo continua a giocare, perdendo, senza cambiarlo mai, totalmente fossilizzato nella forma di una convinzione fideistica assurda. Alla risposta di Mattia attraverso i versi, il giocatore ribatte contraendo «dolorosamente, a lungo, tutta la faccia» in un «riso» di cui «non poteva soffrire lo scotimento», «tanto male, tanto male la testa» «gli faceva».[70] L'intrusione forte dell'immagine del riso, così nodale per il discorso umoristico, e il fatto che essa derivi da una poesiola umorista dettata dall'autore sanciscono lo svelamento del riso fossile,

[70] Nella figura vengono pervertiti in senso tutto formale, formalizzante e fissato, i semantemi e del dodici e del riso che, nella loro etimologia originaria rappresentano il contrario di tutto quanto pertiene all'ambito del formale: il personaggio è la rappresentazione, come lo è tutta Montecarlo, del modo in cui un valore infinito, primo tra tutti e più propriamente quello del caso, può, se rinchiuso in una forma logica o superstiziosa (come invero in qualsiasi altra forma) mutarsi di segno al punto da invertire il suo *quid* sacro in diabolico. Sulle sequenze ossessive del dodici e del sei nel romanzo, è già intervenuto Umberto Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., pp. 201-209.

formale, del doppio nel giocatore del dodici e ne sventano il pericolo rappresentato dal «se» autoriale che egli incarna, producendone così l'espulsione, l'impossibilità per esso di fare storia. In più, questa ingiunzione principiale autorizza forse a muoversi nella decodifica degli episodi successivi tenendo a mente il loro doppio valore esistenziale e metapoetico. Nel «silenzio strano, angoscioso, quasi vibrante di frenate violenze» della «bisca», silenzio che sancisce fin da subito il parallelismo fra il casinò e la condizione d'animo in cui gemina l'umorismo, «così, a casaccio», quindi in linea con l'assenza di formalizzazione e l'essenza umoristico-fluidica del valore simbolico del posto, Mattia «*arrischia* la prima posta di pochi scudi» e vince una somma di denaro che gli viene però sottratta subito con la violenza, cosa che tuttavia lo spinge a spostarsi «a un altro tavoliere» dove incontra un altro doppio evidente: «notai, fra gli altri, un giovinetto, pallido come di cera, con un grosso monocolo all'occhio sinistro, il quale affettava un'aria di sonnolenta indifferenza» e che «sedeva scompostamente», «*tirando* fuori dalla tasca dei pantaloni i suoi luigi; li posava a casaccio, su un numero qualunque e, senza guardare, pinzandosi i peli dei baffetti nascenti, aspettava che la *boule* cadesse; domandava allora al suo vicino se aveva perduto».[71] In linea con la simbologia del capitolo qui il tempo, come accadeva in altre novelle, si piega, i doppi diventano visibili, e questo giovane può offrire tutte le caratteristiche proprie per essere inteso come una *imago mortis* del morto Mattia, del giovane Mattia Pascal: con un monocolo a un occhio sinistro che è lo stesso che guarda «altrove» di Mattia, preda di una facilità non ignota allo sperpero dei denari, accomunato al protagonista, tra tutti i giocatori lui solo a «*posare* a casaccio» anche lui «senza guardare» come Mattia di fronte al mare, il giovane è a tutti gli effetti la possibile proiezione del sé infantile, di quella parte di Mattia non ancora vista come altra da sé, ma ormai distante da lui, fuori da lui. Si tratta della ratifica dello sdoppiamento e della liberazione dalla formalità della vita passata, quindi anche dalle catene formali che impedivano e ostacolavano il «libero gioco» dell'io individuale: la crasi tra *persona* e io sembra realizzarsi pienamente a questo punto, anticipata e spiegata dalla focalizzazione sull'umorismo attraverso cui ci si «vede fuori di sé».

La visione liberante, infatti, ha per effetto la piena presa di potere, o meglio l'accordo tra l'io profondo e l'«oltre»-caso:

> A poco a poco, guardando, la febbre del giuoco prese anche me. I primi colpi mi andarono male. Poi cominciai a sentirmi come in uno stato d'ebbrezza estrosa, curiosissima: agivo quasi automaticamente, per improvvise, incoscienti aspirazioni; puntavo, ogni volta, dopo gli altri, all'ultimo, là! e subito acquistavo la coscienza, la certezza, che avrei vinto; e vincevo. Puntavo dapprima poco; poi, man mano,

[71] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 378-379.

> di più di più, senza contare. Quella specie di lucida ebbrezza cresceva intanto in me, né s'intorbidava per qualche colpo fallito, perché mi pareva d'averlo quasi preveduto; anzi, qualche volta, dicevo tra me: «Ecco, questo lo perderò; *debbo perderlo*». Ero come elettrizzato. A un certo punto, ebbi l'ispirazione d'arrischiare tutto, là e addio; e vinsi. Gi orecchi mi ronzavano; ero tutto in sudore, e gelato. Mi parve che uno dei *croupiers*, come sorpreso di quella mia tenace fortuna, mi osservasse. Nell'esagitazione in cui mi trovavo, sentii nello sguardo di quell'uomo come una sfida, e arrischiai tutto di nuovo, quel che avevo di mio e quel che avevo vinto, senza pensarci due volte: la mano mi andò su lo stesso numero di prima, il 35; fui per ritrarla; ma no, lì, lì di nuovo, come se qualcuno me l'avesse comandato.[72]

Superato, attraverso la visione, il doppio formale del ragazzo, Mattia entra in contatto con sé stesso, con quel «qualcuno» che, al pari del Cristo della novella *Sogno di Natale*, può comandare alla coscienza e in cui consisterebbe l'individualità teosofica; questa individualità che è «flusso» autocosciente in contatto con sé stesso conosce le leggi della manifestazione, del karma, del caso, non verbalmente ma intuitivamente, e così starebbe suggerendo a Mattia non soltanto i tiri da giocare, ma anche la coscienza a-verbale dei colpi da perdere, proprio sulla base di una legge invisibile. In questo contesto che, pure, pare di matrice teosofica, la prospettiva sul sé resta umoristica, tant'è che umoristiche e teosofiche insieme sembrano le «aspirazioni» «improvvise, incoscienti» che ricordano i «pensieri strani, quasi lampi di follia» del saggio: tutto questo si verifica nella «coscienza» e in una «lucida ebbrezza» che sanciscono la presa di contatto definitiva con il proprio sé e l'accettazione quindi di quella promessa che il protagonista di *Sogno di Natale* aveva mancato, l'accettazione dell'«addio» per cui egli avrebbe ricevuto in cambio più di quanto avrebbe anche mai solo potuto immaginare di avere. L'accettazione del rischio di perdere tutto qui verosimilmente ipostatizza in Mattia colui che è riuscito a dire di sì alla profferta di quello che il Cristo in quella novella rappresentava, ovvero l'io dell'umorismo e l'individualità dei teosofi.

Conscio di quella coscienza oltresensoria per cui le leggi della natura, come all'artista, si rivelano con «certezza» spontanea, Mattia è diventato un creatore, un organizzatore del fato, ha intravisto e «vissuto» la scintilla prometeica e può definirsi «ubriaco», dopo la vincita, perché come per l'ubriaco della premessa, *mutatis mutandis*, anche per lui il sistema di relativizzazione, per un frangente, ha smesso di esistere e metaforicamente il sole ha ripreso a girare intorno alla terra, o meglio l'universo intorno alla scintilla prometeica dell'uomo.[73]

[72] Ivi, pp. 379-380.

[73] Un antenato dell'ubriaco, come figura archetipica della coscienza umoristica, era stato già Iacopo Maraventano della novella *Pallottoline*, del 1902, ma, come si è detto, l'immagine è evocata,

La presa di contatto con sé e con il caso prosegue al punto da ritornare sull'etimologia specifica della pazzia, associandola, ora esplicitamente, come prima implicitamente, alla morte:

> Per parecchi giri non giocai; poi, eccitandomi di nuovo alla vista degli altri giocatori, e sentendo che si raccendeva in me l'estro di prima […] mi rimisi a giocare. Per qual misterioso suggerimento seguivo io così infallibilmente la variabilità imprevedibile nei numeri e nei colori? Era solo prodigiosa divinazione nell'incoscienza, la mia? E come si spiegano allora certe ostinazioni pazze, addirittura pazze, il cui ricordo mi desta brividi ancora, considerando ch'io cimentavo tutto, tutto, la vita forsanche, in quei colpi ch'eran vere e proprie sfide alla sorte? No, no; io ebbi proprio il sentimento di una forza quasi diabolica in me, in quei momenti, per cui domavo, affascinavo la fortuna, legavo al mio il suo capriccio? E non era soltanto in me questa convinzione; s'era anche propagata negli altri, rapidamente; e ormai quasi tutti seguivano il mio giuoco rischiosissimo. Non so per quante volte passò il rosso, su cui mi ostinavo a puntare: puntavo su lo zero, e sortiva lo zero? […] A un tratto, di fronte a una puntata formidabile, ebbi come una vertigine. Sentii gravarmi addosso una responsabilità tremenda. Ero poco men che digiuno dalla mattina, e vibravo tutto, tremavo dalla lunga violenta emozione. Non potevo più resistervi e, dopo quel colpo, mi ritrassi, vacillante.[74]

Il fatto di mettere a rischio «la vita forsanche» nell'atto del gioco pare ratificare il superamento definitivo dell'io autoriale rispetto alla vita formale *tout court*, e spiegare l'attivazione della semantica della follia e della morte, imprescindibile nel momento in cui si entra in contatto con l'«oltre», ovvero si diventa tutt'uno con esso al di là di ogni possibilità ontologica di separazione, come espresso nella frase «legavo al mio il suo capriccio», altra formula per dire che il caso, ora, è Mattia Pascal e viceversa.

La ratifica dell'evento funebre in «visione», che porta all'ottenimento di una somma di «undici mila» lire,[75] rende impossibile la fattualità di un ritorno al mondo entico dei legami, fino a questo momento possibile per il protagonista, il quale dopo avere valutato quanto immediatamente quel denaro sarebbe corso via dalle sue mani se solo fosse tornato a casa, «via, via! O tutto o niente. In fin dei conti

con una funzionalità narrativa molto simile a questa e a quella della novella, già nella lettera del 23 agosto 1886 a Giuseppe Schirò, dove, come qui, le connotazioni macrocosmiche dell'ubriaco sono evidenti.

[74] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 382-386.

[75] L'undici qui sembra stare proprio a ratificare, simbolicamente, l'impossibilità del ritorno prima che avvenga il compimento del dodici che, poi, infatti, si verifica, nell'aspetto particolare di una morte del doppio.

sarei tornato com'ero prima», decide di continuare a giocare per «dodici giorni di fila» a Montecarlo. E di fatto, ratificando così la morte della *persona* passata di Mattia Pascal, ivi comprese le sue «catene», presenti, finite, mentali ed emotive, il protagonista «ero fuori di me» dice «matto addirittura» e «in nove giorni arrivai a metter sù una somma veramente enorme, giocando alla disperata», secondo la stessa simbologia della morte-parto già occorsa per la morte della madre e della figlia: se nel primo evento funebre, tuttavia, Mattia, visto l'«oltre», egualmente pazzo, non era «cosciente» della natura di questo e quindi di sé, ora «non ebbi più né modo né tempo di stupirmi allora» scrive «del favore più favoloso che straordinario, della fortuna», avendo plausibilmente assunto nel proprio io le coordinate su cui orientare la comprensione del «vero» e del «falso». Questa morte, a differenza della prima, sembra sancire non solo una rivelazione oltremondana, ma la rivelazione principe, quella cristica incisa nel nome di Mattia e in quello del padre, sembra avverare la profezia della coincidenza espressa prima attraverso Giaracannà: «dopo il nono giorno cominciai a perdere, e fu un precipizio. L'estro prodigioso, come se non avesse più trovato alimento nella mia esausta energia nervosa, venne a mancarmi. Non seppi, o meglio non potei arrestarmi a tempo. Mi arrestai, mi riscossi, non per mia virtù, ma per la violenza d'uno spettacolo orrendo». Il ciclo del tre, accostato a quello del nove, chiude il cerchio della morte, sia sovrapponendolo a quello della resurrezione cristica sia integrando il dodici totale dei giorni impiegati nella simbologia dell'onomastica dei protagonisti pentecostali, e include così definitivamente Mattia nel novero dei portatori del verbo rivelato e della forma resa trasparente a sé stessa, ossia «viva» della coincidenza tra il dentro dell'«idea» e il fuori dell'*imago*, sia essa espressa nel nome, nella figura o nel destino.

Questa reintegrazione del sé nella propria storia, ora già evidentemente mitica (e mitico-solare), è indicata dal fatto che l'evento che interrompe la ruota del dodici è l'annuncio, avuto proprio da «quel signore […] innamorato del numero 12» che «uno s'era pocanzi ucciso là, nel giardino» come avrebbe voluto Mattia prima di entrare a Montecarlo. Accorso, il protagonista, a guardare, dice «vi trovai […] quel giovinetto pallido che affettava un'aria di sonnolenta indifferenza, tirando fuori i luigi dalla tasca dei pantaloni per puntarli senza nemmeno guardare» il quale «con la mano raggrinchiata e un dito, l'indice, ancora nell'atto di tirare. Era presso a questa mano la rivoltella; più là, il cappello. Mi parve dapprima che la palla gli fosse uscita dall'occhio sinistro, donde tanto sangue, ora rappreso, gli era colato su la faccia». Completa, simbolicamente, l'immagine «una dozzina di vespe» che «vi ronzavano attorno; qualcuna andava a posarsi anche lì, vorace, sull'occhio».[76] Il periodo dei tre giorni che dovrebbe indicare la fine della resurrezione e quindi l'avvento dell'identificazione totale, si conclude, infatti, con la morte del dop-

[76] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 389-390.

pio rappresentante la vita personale di Mattia Pascal, come indica il fatto che a essere maggiormente ferito dal proiettile è proprio l'occhio sinistro,[77] nonché la dichiarazione esplicita dell'autore per cui, alla fine del capitolo, dopo essere letteralmente scappato via, con «ottanta due mila lire»,[78] afferma «tutto potevo immaginare, tranne che, nella sera di quello stesso giorno, dovesse accadere anche a me qualcosa di simile», ovvero l'annuncio di essere stato ritrovato morto nella gora del molino. Il cerchio dell'esperienza di visione del caso, quindi, in specie per l'insistenza parossistica sul dettaglio del dodici, che apre e chiude il capitolo, torna su sé stesso reintegrando il protagonista nella sua onomastica destinale di tipo evangelico e solare, ma allo stesso tempo facendolo passare attraverso una esperienza umoristica che converte la morte in vita e la vita in morte, modificando fino all'essenza i nodi concettuali su cui si scioglie e ricuce il reale. Passando per la visione dell'«oltre», sostanziando l'umorismo, divenendo «taumaturgo» sulle leggi del karma, Mattia Pascal, latore di un messaggio simbolico cristico, teosoficamente ora inverte i termini di morte e di vita, entrando, lui personaggio, pienamente nel dominio dell'arte, ma da semi-autore.

Il valore estetico di questo capitolo è infatti forse quello che maggiormente determina la sua importanza dal punto di vista simbolico e narrativo, perché la vicenda di Mattia Pascal al casinò è incentrata sul «gioco» e il gioco, sulla scorta dell'apporto schilleriano ricevuto da Pirandello tramite il Basch, è uno degli snodi, se non lo snodo fondamentale, per la creazione dell'arte «libera» e consapevole; si diceva, leggendo Basch, che per Schiller l'«instinct du jeu» riconcilia le due nature dell'uomo, quella propriamente vitale, pertinente all'esistenza sensibile, e quella formale, pertinente alla forma appunto e alla legge che la determina come tale. Sembra opportuno riproporre la citazione dal Basch:

> S'il y avait de ces moments dans la vie de l'homme, où ses instincts fondamentaux agissent de concert, il faudrait qu'il y eût en lui un troisième instinct, à savoir l'instinct de jeu, qui réconciliât l'instinct sensible et l'instinct formel, le changement et l'être absolu, la réceptivité des sens et la spontanéité de la raison, un instinct qui supprimât à la fois la tyrannie du monde extérieur qui s'impose nécessairement à nos sens, et la tyrannie de la raison, qui impose nécessairement ses lois au monde des sens, c'est-à-dire un instinct qui donnât à l'homme la liberté absolue. En effet, quand l'instinct de jeu domine en nous, l'harmonie s'établi entre

[77] Lo stesso occhio che essendo fornito di un monocolo guarda attraverso una lente, a riprova del fatto che il giovane rappresenta la «finzione colorata dei nostri sensi» e tutto quanto con essa si produce nella maschera del formale.

[78] Il ritorno dell'otto, che già era apparso nel numero delle colonne del tempio, ratifica qui, probabilmente, il dominio ottenuto dal protagonista sul caso e su quello che lo rappresenta, ovvero Montecarlo tutta.

> les sens et la raison, entre l'instinct et la loi. Ce qu'exigent les sens, ce qu'ordonne la loi, l'instinct de jeu nous le fait accomplir sans aucune contrainte, librement. L'objet propre de l'instinct de jeu peut être déterminé d'après l'objet des deux instincts qu'il est destiné à réconcilier. L'objet de l'instinct sensible est le monde, la vie; l'objet de l'instinct formel est la loi, la forme; l'objet de l'instinct de jeu sera la forme vivante ou la beauté.[79]

In accordo con la proposizione di Basch, anche Mattia, nell'atto libero del gioco, che «domina in lui», come un «qualcuno» esterno, concilia in sé istinto sensibile e istinto formale, ovvero ciò che vede fuori di lui, specialmente negli altri personaggi, e ciò in cui consiste la «logica del caso»: detto, altrimenti, partendo da un «vedere» fuori gli altri, «vedere» che lo infervora e che lo anima, egli arriva a percepire in sé con sicura «certezza» le meccaniche d'«equilibrio» che dominano e regolano il gioco, acquisendo così trasparentemente quel terzo istinto del gioco appunto che gli permette di dominare il reale.[80] Pirandello e Mattia rappresentano, proprio in una scena di gioco, il sommo schilleriano e umoristico invero del processo estetico, in maniera trasparente trasfondendo in un gioco effettivo quello che per Schiller è un «jeu» animico: il perché di questa trasposizione, oltre che darsi nella profondità dell'evidenza simbolica, sembra stare nei parallelismi taciti che stabilisce. Se per lo Schiller di Basch «le jeu» è la contemplazione della «forme vivante» e della «beauté», è anche il raggiungimento di quella che si è detto chiamarsi per Basch la «vraie nature humaine», *ergo* il raggiungimento e la visione dell'io nella sua dimensione pura: per Pirandello questo io nei suoi processi di maturazione è un prodotto del «caso» e al «caso» è legato per contenerne le leggi poietiche di manifestazione; è per questa ragione che la scelta di Mattia ricade sul gioco d'azzardo, sul gioco casuale per eccellenza, perché questa scelta permette di attivare, simbolicamente, tutta quelle serie di analogiche significanze che sono alla base della visione artistica ed esistenziale di Pirandello e quindi di Mattia Pascal: attraverso il passaggio nel casinò è dato al lettore, al narratore e all'autore, di «vedere» e capire che «caso», «jeu», «io», «verità», «vraie nature humaine», «arte», «natura», «morte», «bellezza» sono aspetti di una stessa cosa, l'«oltre», solo guardato da varii punti di vista. Se si intende il momento del «jeu» mattiano secondo la prospettiva, oltre che teosofica, schilleriana, ci si rende conto forse del perché da questo momento in poi Mattia può invertire i termini di vita e di morte e fare che l'inversione abbia valore poietico e artistico, perché, detto altrimenti, l'ultimo approdo del romanzo deve necessariamente essere l'auto-scrittura «giocosa» e «libera» di un «io» che descrive

[79] Victor Basch, *La poétique de Schiller*, cit., pp. 51-52.

[80] Il tutto avviene intuitivamente, istintivamente, e non razionalmente o superstiziosamente, come accadeva invece per gli altri giocatori, ovvero senza l'ausilio di alcun apparato formalizzante che avrebbe pervertito il puro slancio metafisico, denaturandolo e convertendolo di segno.

il suo «caso» di «morte» onde svelare (e svelarsi) la «bellezza» eticamente «vera» della propria «natura umana».

Salito sul treno di ritorno verso il paese natale, durante tutto il sesto capitolo, l'associazione funebre tra il ragazzo morto nella «bisca» e il protagonista – su cui termina la narrazione del quinto capitolo – viene vieppiù ripresa e rafforzata: mentre, infatti, «il treno […] correva», dice il narratore, «non potevo chiudere gli occhi, che subìto m'appariva con terribile precisione il cadavere di quel giovinetto, là, nel viale», tant'è che per non incorrere nel pensiero ossessivo – quindi ancora una volta per «distrarsi» – il protagonista deve concentrare la sua attenzione sull'intenzione di «*riscattare*», una volta arrivato a casa, «la *Stìa*» e «*ritirarvisi*», «là, in campagna, a fare il mugnajo. Si sta meglio vicini alla terra; e – sotto – fors'anche meglio». Il viaggio di ritorno, quindi, è carico di associazioni simboliche espresse, perché non solo tende a rafforzare la vicinanza analogica tra il protagonista e il giovane morto a Montecarlo, ma anche perché esplicita che l'intenzione di Mattia, una volta tornato, «dopo tredici giorni», è di stabilirsi alla *Stìa*, dove è già stato ritrovato il cadavere riconosciuto come suo: l'anticipazione della notizia funebre, che occorre tra poco al protagonista, si carica di un senso ulteriore di morte perché esplicitamente egli afferma che «sotto» la terra, «forse» si sta «anche meglio»; ma questo senso ulteriore non è privo – per la solita inversione umorista – della sua semantica doppia, perché Mattia vuole risiedere in campagna a fare il «mugnajo» e si identifica, pertanto, anche con quella figura di doppio «*ulteriore*» che gli ha dato la rivelazione dell'al di là teosofico, dopo la morte della figlia e della madre, e che è anche colui che trova il suo presunto cadavere nella gora del molino della *Stìa*.

Tutta questa serie di fatti simbolici, che creano una fitta rete di significazioni nascoste, permette forse di intendere come rivelativo anche il momento della scoperta, da parte di Mattia, della sua morte, scoperta che, infatti, avviene «al lume del lampadino elettrico» (sotto un evidente riferimento all'altro lume interno), letta «con un occhio solo» (quindi umoristicamente), su un «giornale» e dopo un, ancora una volta simbolico, «sonno» che ricorda quello in cui piomba Mattia dopo la morte della figlia e della madre[81] prima di perdersi nelle campagne e ritrovarsi con Filippo di fronte al «molino»: mentre sfoglia le pagine «gli occhi mi andarono su un / SUICIDIO / così, in grassetto. Pensai subito che potesse esser quello di Montecarlo, e m'affrettai, sorpreso, al primo rigo, stampato in minutissimo carattere: «*Ci telegrafano da Miragno*». «Miragno? Chi si sarà suicidato nel mio paese?». Ma, sul giornale, piuttosto legge: «*Ieri, sabato 28, è stato rinvenuto nella gora d'un mulino un*

[81] Questo sogno, invero come il precedente, ricorda anche l'altro sonno o sogno del protagonista di *Sogno di Natale* o quello di Bombichi ne *La levata del sole*: coincide con un sonno dalle forti valenze mistiche, in cui si iconizzano il momento di distacco e superamento delle dimensioni fisica e corporale e il conseguente ricongiungimento (certo qui ancora transitorio) con una dimensione dell'essere superiore.

cadavere in stato d'avanzata putrefazione…» con la conseguenza che «a un tratto, la vista s'annebbiò, sembrandomi di scorgere nel rigo seguente il nome del mio podere e, siccome stentavo a leggere, con un occhio solo, quella stampa minuscola, m'alzai in piedi per essere vicino al lume»; sotto questo lume simbolico la rivelazione diventa chiara: «*…putrefazione*» continua l'articolo «*il molino è sito in un podere detto della Stìa, a circa due chilometri dalla nostra città. Accorsa sopra luogo l'autorità giudiziaria con altra gente, il cadavere fu estratto dalla gora per le constatazioni di legge e piantonato. Più tardi fu riconosciuto per quello del nostro* […] *bibliotecario Mattia Pascal, scomparso da parecchi giorni. Causa del suicidio: dissesti finanziarii*». La prima reazione del protagonista è che «nel primo impeto, tutte le mie energie vitali insorsero violentemente per protestare: come se quella notizia così irritante nella sua impassibile laconicità, potesse anche per me esser vera. Ma, se non per me, era pur vera per gli altri» al punto che «mi vidi» dice «per un momento, lì, nell'acqua verdastra della gora, fradicio, gonfio, orribile, galleggiante… Nel raccapriccio istintivo, mi incrociai le braccia sul petto e con le mani mi palpai, mi strinsi […] Fremevo». Quando «finalmente il treno s'arrestò a un'altra stazione», «aprii lo sportello e mi precipitai giù, con l'idea confusa di fare qualche cosa, subito» ad esempio scrivere «un telegramma d'urgenza per smentire quella notizia. Il salto che spiccai dal vagone mi salvò: come se mi avesse scosso dal cervello quella stupida fissazione, io intravidi in un baleno… ma sì! la mia liberazione, la libertà, una vita nuova!».[82] Oltre al riconoscimento, che evidentemente mette in una relazione di doppi il cadavere ritrovato alla *Stìa* con Mattia Pascal, il giorno del suicidio presunto indica che il ritrovamento del corpo avviene contemporaneamente al suicidio del ragazzo che per Mattia rappresenterebbe la parte passata del sé, quindi, in termini simbolici, il ritrovamento del corpo nella gora del molino coincide con la fine della maschera del protagonista e, dato che nel corpo in sé consiste l'origine della fissazione, della maschera e quindi dell'illusione, ivi compresa la sua storia evenemenziale, nel cadavere ritrovato si può leggere effettivamente la ratifica fattuale della morte del protagonista, o meglio ancora, di quella parte di sé rappresentata dalla maschera e dal passato finzionale. Ecco che il lume sotto cui viene letta la notizia si approssima simbolicamente al lume sotto cui avviene l'atto della scrittura, a sua volta simbolo del principio noumenico e della scintilla prometeica dell'uomo: l'etimologia simbolica della luce fa leggere in quest'evento di morte quell'evento voluto dalla coscienza e ora, che la forma non ha più potere sulla coscienza stessa, accaduto anche nella storia e lungamente preparato in tutti i capitoli precedenti. Ritorna, fors'anche, la simbologia dell'abbandono del materiale, sancito dal giornale nella sua fattualità storica, ma carico di conseguenze metafisiche, che si sono viste essere ricorrenti nella morte della maschera dei protagonisti autori. Il senso della durata lunga di questa preparazione alla morte è, sempre simbolicamente,

[82] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 394-396.

ripreso, pare, anche dallo stato di «avanzata putrefazione» in cui verte la maschera del protagonista, il cui processo di deterioramento è appunto principiato molto tempo addietro rispetto al momento della sua ratifica storica, definitiva e rituale. A rafforzare la profondità rivelativa della lettura e del fatto appreso tramite essa, sembra stare anche la specifica autoriale sull'atto del «vedersi» morto, che è una delle necessità metafisiche necessarie all'avvio concreto della prassi autoriale: il vedere il proprio corpo morto, oltre che avere una forte connotazione iniziatica anche dal punto di vista dei percorsi tracciati da Eliade e Van Gennep, coincide con l'atto o gesto oltre-sensorio del «vedersi vivere», ovvero del guardare da fuori la propria forma e riconoscerla finita e mortale, nonché finalizzante e mortifera. Uscito fuori di sé attraverso i processi di visione del caso e dell'«oltre», ora Mattia è in grado di riconoscere su sé stesso la finitudine del formale e di distaccarsene completamente per un evento casuale, ancora una volta, solo apparentemente, ma consistente, in realtà, nella ratifica di un fatto spirituale già avvenuto, che dona all'evento in sé solo valore simbolico: qui, anche, il nodo centrale dell'autorialità mitica pienamente ormai sviluppantesi nel protagonista, capace, come gli altri personaggi morti, di produrre, retroattivamente, storia mitica e miticamente orientata, trasparente in fatti che non possono più solo essere letti in termini di mimetica descrizione della realtà. La focalizzazione su quel fatto «vero» per me, «vero» per gli altri, è un dettaglio che obbliga forse ad accorgersi della relativizzazione umoristica del reale, ora effettivamente «vero» perché prodotto come emanazione «*ulteriore*».

Sembra rafforzare questo principio agente della retroattività simbolica e simbolizzante il fatto che il lettore venga a conoscere solo adesso il nome del paese d'origine del protagonista: così come accadeva nella strutturazione della trama di *Amicissimi*, la pronunzia, la verbalizzazione del nome nelle vicende dei doppi non è mai innocua, perché il nome agisce in termini circoscriventi, quindi formalizzanti, ed ha potere di bloccare la ripetizione continua del ciclo destinale; una volta formalizzato nel nome, riconosciuto come un doppio, il personaggio di *Amicissimi*, s'è detto, non sarebbe più tornato, «ancora una volta», a far ripetere le vicende di morte al protagonista: allo stesso modo il fatto che Mattia qui, dopo la sua morte, pronunci il nome del paese, pare indicare che la morte è realmente avvenuta, portando a compimento il progetto destinale di Gian Luca Pascal. Il nome, infatti, del paese sembra specificare esattamente questo, ovvero l'essere un doppio, topico, del protagonista: se il Mattia morto è il Mattia formale e se nel paese inizia la storia formale di esso a causa della fissazione dei possedimenti permessa dal padre, allora Mi-ragno è forse anche la «mia rete di ragno», rete che si è detto indicare, con lessico teosofico, proprio il formale, la storia formale e le vicende della maschera o personalità. È questo allora forse il motivo ulteriore per cui il nome viene specificato solo in questo momento al lettore, in linea con l'eticità programmaticamente attribuita al romanzo: solo in questo momento esso diventa leggibile profondamente e solo in questo momento esso può avere ruolo di

«ammaestramento». Nel passo la semantica dei luoghi agisce anche nel presente della storia: l'atto della lettura accade in un treno e il «salto» che salva la vita è all'interno di una stazione: se, come si è detto per il Griffi, la stazione è l'emblema del «se», del luogo di incrocio in cui una linea destinale viene lasciata per un'altra, il fatto di saltare da un treno (la scena è così importante per Mattia da dare il nome al capitolo, significativamente titolato *Cambio treno*) rappresenta il momento di passaggio (come il saltare da un ponte del Bronner) in cui la circolarità ritornante degli eventi formali e formalizzanti viene interrotta e questo, che può accadere solo attraverso la follia o la morte, per Mattia avviene con la morte. Il passaggio illumina retroattivamente quello che accade agli altri morti pirandelliani, dopo la fine, infatti, la vita non finisce, al contrario, si perpetua nel «flusso» e diventa immortale: è in questo momento che Mattia passa dall'essere *persona* all'essere personaggio. Pertanto, tutti gli eventi successivi andranno letti forse come eventi propri alla vita di un personaggio.

Il passaggio da *persona* a personaggio, anche per Mattia, non invalida, interiormente, soltanto la storia personale, ma la storia in quanto storia: l'avere appreso la notizia su un giornale, luogo dell'esaltazione del fatto storico, cronachistico, per eccellenza, genera nel protagonista ribrezzo per l'immobilità fredda, per la fissazione appunto, propria all'evento storicamente narrato; la specifica è indice forse del valore antistorico del passaggio da uno stato di coscienza all'altro stato di coscienza: la «libertà» o «liberazione» ottenuta da Mattia Pascal in questo momento è una liberazione dalla forma in generale e dalla storia, quindi il ribrezzo nei confronti della notizia scritta è il ribrezzo verso la materialità dell'evento e l'imposizione interiore forte sul mondo e sulle cose del principio copernicano interiorizzato per «esperienza vissuta». Quello stesso sentimento che impedirà a Mattia di descrivere il dettaglio per il gusto del dettaglio e che sarà «filosoficamente» spiegato con l'ausilio della simbologia copernicana, nasce verosimilmente in questo istante: quella notizia «irritante nella sua impassibile laconicità» viene «vista» solo parzialmente «vera per me», ma è vera, invece, per chi resta ancorato alla storia, non per chi avendola trascesa la disegna e la «vuole», sapendo ormai «vera» la sua «vita» perdurante e falsa invece, o vera per gli altri, che è dire la stessa cosa, la propria morte. *Ecce*, per dirla con Spatolino, compiuta la verità, compiuto il mito o, appunto, l'*homo*. La simbologia cristica del passo è profondissima: infatti, non solo Mattia istintivamente «incrocia» le sue braccia sul petto, a ricordare proprio l'*ecce homo*, ma, in più, l'evento funebre del ritrovamento accade di sabato, questo vuole dire che il suicidio nella gora risale al venerdì, dato che il corpo, dirà poco dopo il romanzo «giacque tutta una notte e metà del giorno appresso, nella gora di quel molino». La fine della maschera di Mattia, allora, coincide simbolicamente con il Venerdì Santo, la morte del ragazzo con la fine della *discensio ad inferos*, il sabato, e la resurrezione o «liberazione» con la «domenica», giorno del «salto» dal treno. Il tutto è espresso anche nel riferimento all'«acqua» del molino dove muore il doppio

e in cui Mattia si vede, acqua battesimale che ratifica la fine dell'appartenenza al mondo demonico delle forme e la rinascita alla vita divina e spirituale del «flusso».

La liberazione dalle forme comporta la sensazione solita, nota per i protagonisti morti, e per Mattia ratificantesi solo dopo che si accorge «*cercandosi* nelle tasche il giornale» di «*averlo* lasciato in treno»; dopo avere compiuto il salto, il giornale, appunto plausibile simbolo della storia e del formale, viene dimenticato su un treno che simbolicamente, con dentro il giornale, prosegue una via del «se» non appartenente più al protagonista: «mi voltai a guardare il binario deserto, che si snodava lucido per un tratto nella notte silenziosa», infatti dice, «e mi sentii come smarrito, nel vuoto, in quella misera stazionuccia di passaggio». Anche in questo caso il sentimento ora totalizzante è quello conosciuto dello stordimento e del vuoto che sarà poi descritto come incipitario della pratica umoristica e successivo alla visione dell'«oltre»: a confermare il fatto che il personaggio è nato all'essere personaggio e, in quanto personaggio, è diventato (o meglio diventerà via via) autonomo fautore cosciente del suo destino, egli sente adesso pienamente il «vuoto strano» da cui gemina la scrittura consapevole di sé. Ecco che anche le identificazioni con il morto finora subite diventano autocoscienti e volute: Mattia, accortosi di essersi fermato ad Alenga ed essendo domenica, decide di passare la notte nel paese e di aspettare il giorno dopo per domandare, sotto falso nome, alla redazione di un quotidiano di Miragno, alcune copie del *Foglietto*, unico giornale domenicale disponibile, onde avere la certezza che la sua morte non è stata smentita; sceglie allora di prendere un «calessino sgangherato senza fanali» e «nel bujo» raggiungere un farmacista e giornalaio del paese il quale gli consiglia, su esplicita richiesta del protagonista, di alloggiare in una «locanda» significativamente chiamata «del Palmentino»; appena poco prima Mattia aveva specificato che il molino alla *Stìa* era fornito di due palmenti, ragion per cui la «notte insonne, sconvolta da un tempestoso mareggiamento di pensieri, là, nella Locanda del Palmentino», in attesa di ricevere i giornali, non sembra simbolicamente diversa, ma analogicamente identica, a quella «notte» trascorsa dal cadavere del doppio nell'«acqua verdastra» della gora, come non pare diversa da quella del Bombichi in *La levata del sole*, o del Bandini di *Quand'ero matto* (non diversa insomma dalle notti simboliche in cui si allegorizza il niente o la notte, appunto, di Brahma). Il tutto però, la serie delle analogie simboliche e della costruzione mitica, si lascia forse leggere come frutto di quella sensazione di «vuoto» in cui attivamente il protagonista prende coscienza di sé e della sua autorialità «in quella nera, ignota solitudine, […] mi sentivo, allora, per un attimo, nel vuoto, come poc'anzi alla vista del binario deserto» dice esplicitamente e «mi sentivo paurosamente sciolto dalla vita, superstite di me stesso, sperduto, in attesa di vivere oltre la morte, senza intravedere ancora in qual modo».[83]

[83] Ivi, p. 398.

A partire da questo nucleo emotivo, emanatore di senso umoristico e mitico, dopo la chiusura del cerchio delle identificazioni col morto attraverso la notte mistica e teosofica, Mattia, ricevuto effettivamente il giornale, inizia, umoristicamente ancora e narrativamente, a ricostruire le linee di causalità e a trovare quei parallelismi che spiegano il perché della storia, appurandola come non insensata, ma frutto di un congegno: è un aspetto che andrà via via rafforzandosi nel Mattia personaggio autore, da questo momento in poi, ma, già leggendo il necrologio, «in capo alla terza» (simbolica anch'essa) «pagina» con «sotto, a grosse lettere, il mio nome», il protagonista rivede attraverso gli altri la sua storia, con coscienza, e il giornale che prima diceva forma falsa da ritrovarsi vera miticamente, ora dice espressamente solo la verità mitica: «*La perdita recente della madre adoratissima e, a un tempo, dell'unica figlioletta, dopo la perdita degli aviti beni, aveva profondamente sconvolto l'animo del povero amico nostro. Tanto che, circa tre mesi addietro, già una prima volta, di notte tempo, egli aveva tentato di pôr fine a' suoi miseri giorni*» racconta il necrologio «*là, nella gora appunto di quel molino, che gli ricordava i passati splendori della sua casa ed il suo tempo felice*». A raccontarlo «*con le lacrime a gli occhi* […] *innanzi al grondante e disfatto cadavere*» è «*un vecchio mugnajo, fedele e devoto alla famiglia degli antichi padroni* […]. *Egli era riuscito in quella triste notte a impedire che l'infelice riducesse ad effetto il violento proposito, ma non si trovò là* […] *pronto ad impedirlo, questa seconda volta*».[84] Il doppio rivelativo, Filippo, genera la ricucitura degli eventi e rende nota a Mattia la miticità di quella notte in cui era effettivamente iniziato il suo processo di morte formale: agli occhi del protagonista si mostra la verità mitica delle cause vere con una ultima significativa specifica che crea il parallelo definitivo tra il morto alla *Stìa* e Mattia stesso; allora «il ricordo di quella mia tristissima notte alla *Stìa*, dopo la morte della mamma e della mia piccina, ch'era stato come una prova, e forse la più forte, del mio suicidio, mi sorprese dapprima, quale una impreveduta e sinistra partecipazione del caso», caso, quindi io, che imposta quell'evento non come un fatto effettivo, ma come una causa simbolica legittimante il mito e, al tempo stesso, produce «rimorso e avvilimento» perché «non mi ero ucciso, io per la morte della mamma e della figlietta mia, per quanto forse, quella notte, ne avessi avuto l'idea», ma «me n'ero fuggito, è vero, disperatamente». Il dolore che uccide il protagonista lo fissa nella maschera morta ancorandolo alle vicende di morte subite in altri, mentre lui, optando per la fuga, durante la quale «nel modo più strano» gli «*arride*» la «Fortuna», va incontro al caso di libertà senza la zavorra della maschera, attualizzando in fatti quello sdoppiamento interiore, già avvenuto sulla «spiaggia», tra «forma fissa» e «oltre», «sabbia» e «mare».

[84] Ivi, pp. 401-402.

L'io già diviso in due parti ora appare nella sua costituzione di doppio «se», un se di morte e un se di vita, se di vita che ha legato il suo «capriccio», fuggendo, a quello della «Fortuna», ora significativamente dal testo riproposta come tale e con la lettera maiuscola. Come nei percorsi di morte eliadiani e solari della teosofia, questo primo «se», il se formale, è stato espulso dalla coscienza permanendo solo sotto forma d'«esperienza vissuta», quella che altrove si è definita memoria karmica o conoscenza: l'espulsione, in linea con la simbologia cristica, ha comportato verosimilmente che il corpo venisse abbandonato e che questo abbandono coincidesse con un simbolico rientro nella terra; il «pozzo» infatti, sembra una immagine chiara della tomba che si trova sotto la superficie e, allo stesso tempo, una modulazione iconica sul tema della discesa e del discendere, o della caduta, necessarie tutte affinché la morte simbolica si compia.

4.4. *Adriano Meis, o il mezzo uomo. L'inizio della vita senza corpo del protagonista forestiere e vagabondo*

In linea con quanto detto finora, e quindi in termini anche metapoetici, la morte di Mattia Pascal, corrispondente alla morte del doppio formale, coinciderebbe con la nascita del personaggio al suo essere personaggio,[85] il che, pirandellianamente, significa anche al suo essere autore e centro emanatore consapevole della storia. L'avvio della vicenda di Mattia Pascal morto alla maschera deve coincidere quindi *in primis* con la creazione «oltre» la maschera, il che vale a dire con la creazione «vera» di sé: si è detto che il *quid* specifico del personaggio protagonista autore della storia iniziatico-teosofica è l'invenzione-scoperta di sé stesso «com'esso si vuole», e che questa creazione del vero corrisponde alla nascita di sé a sé stesso «libero» dalle «catene» del corpo-prigione-casa-finzione. La «verità» di questa creazione «nuova» deriva primariamente dal fatto che essa, essendo emanazione ormai diretta del «flusso», non si manifesta in una forma pervertita rispetto al contenuto, deriva quindi dalla contingenza metafisica per cui la linea destinale che essa produce è il risultato di un accordo cosciente tra «volontà» e caso; all'inizio del capitolo ottavo il protagonista afferma, ponendo le linee guida per intendere tutta l'elaborazione successiva: «subito, non tanto per ingannar gli altri, che avevano voluto ingannarsi da sé, con una leggerezza non deplorabile forse nel caso mio, ma certamente non degna d'encomio, quanto per obbedire alla Fortuna e soddisfare un mio proprio bisogno, mi posi a far di me un altro uomo».[86] L'opera di ricreazione del sé inizia, quindi, sotto questi auspici di sincerità, che riconducono l'autorialità del protago-

[85] Cfr. Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Laterza, Bari, pp. 32-35.
[86] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 404.

nista, ora, «subito», ai principi propri alla geminazione d'arte umoristica: non è un dato esterno alla creazione, sociale, l'«ingannar gli altri», ma il soddisfacimento di un «proprio bisogno» a dare il via al processo creativo, bisogno che, però, sembra coincidere con un dovere imposto dal caso, quindi da una necessità intrinseca alle cose, macrocosmicamente corrispondente con un desiderio microcosmico.

La creazione trova il suo nucleo di partenza significante nella similarità tra necessità interiore e necessità essenziale (come sarà per l'autore umorista), sancendo così, per l'ultima volta, nel dettato del testo esplicito, l'avvenuta ormai nascita all'«oltre» del narratore. La coincidenza tra «destino» e «forma» ha ed avrà nei saggi un termine su tutti capace di integrarne e raccoglierne il significato, ovvero «libertà»: la creazione per essere «sincera», quindi «vera», deve essere «libera» e «spontanea», cioè volersi «com'essa si vuole», non in assenza di leggi, ma sulla base di leggi ch'«essa stessa ignora». In accordo, infatti, con il suo nuovo statuto autoriale, il protagonista programmaticamente sostiene: «avrò cura di questa mia libertà: me la condurrò a spasso per vie piane e sempre nuove, né le farò mai portare alcuna veste gravosa», indirettamente intendendo l'azione esplicita e costante dell'altro grande imperativo della creazione umoristica pirandelliana, ovvero della «volontà», la quale ha il solo compito di mantenere «libera» la creazione affinché essa non ricada, appunto, negli incastri della manifestazione del formale e perda, quindi, la sua autonomia rispetto a esso.

Nelle prime righe dell'ottavo capitolo (ora, quindi, forse non a caso connotato con il numero otto), pertanto, tutti gli aspetti che saranno poi detti necessari alla creazione umoristica all'interno del saggio sembrano già esplicitati come incipitari rispetto all'elaborazione di quell'«uomo nuovo» che sta per nascere dalle ceneri di Mattia Pascal, dalla memoria di esso, sublimata e invertita di segno, così come ogni creazione del personaggio da parte dell'umorista nasce dalla forma esteriore, ma spogliata di tutto quanto non le è necessario e arricchita, invece, della soggettività interna alla materia del «flusso»: «mi darò a poco a poco una nuova educazione» specifica l'autore «mi trasformerò con amoroso e paziente studio, sicché, alla fine, io possa dire non solo di aver vissuto due vite, ma d'essere stato due uomini». L'intento iniziale di Mattia è quello di una creazione *ex novo*, che nasce, tuttavia, evidentemente in termini oppositivi rispetto alla vecchia figura, non foss'altro perché se l'una era stata costretta in modalità d'esistenza che non si riconosce più, la seconda figura pretende autonomia totale: forse congruamente, quindi, il protagonista sostiene che «ora mi sarebbe piaciuto che, non solo esteriormente, ma anche nell'intimo, non rimanesse più in me alcuna traccia di lui» ovvero di Mattia Pascal, perché «ero solo ormai, e più solo di com'ero non avrei potuto essere su la terra, sciolto nel presente d'ogni legame e d'ogni obbligo, libero, nuovo e assolutamente padrone di me, senza più il fardello del mio passato, e con l'avvenire dinanzi, che avrei potuto foggiarmi a piacer mio». Metafisicamente questa «libertà» coinciderebbe con il gesto ricreativo del sé, ma anche con «un

pajo d'ali!» che portano Mattia a «*sentirsi* leggiero!» perché «il sentimento che le passate vicende mi avevano dato della vita non doveva aver più per me, ormai, ragion d'essere»: «io dovevo acquistare un nuovo sentimento della vita» si dice «senza avvalermi menomamente della sciagurata esperienza del fu Mattia Pascal. Stava a me: potevo e dovevo essere l'artefice del mio nuovo destino, nella misura che la Fortuna aveva voluto concedermi».[87]

L'idea della rinascita esteriore ed interiore, cui è sotteso il solito concetto di coincidenza fra forma e contenuto, è collegata con quella di solitudine, la quale, *mutatis mutandis*, è una conseguenza o un altro aspetto della libertà dalle catene che per Pirandello sono essenzialmente le finzioni sociali. L'assunzione di scioglimento implica quella del dominio su di sé come creatura del sé, in termini di autonomia nella scelta dell'idea come della forma; ma più ancora fondamentale dal punto di vista metapoetico è che il protagonista pretende di acquistare un «nuovo sentimento della vita» che ha il suo *quid* umoristico nell'essere, programmaticamente, geminante per contrasto rispetto al vecchio sentimento: quello che permane dall'esperienza di Mattia è la memoria, quella che altrove si è chiamata memoria karmica, la quale pare attualizzare la sua permanenza nell'aver conferito all'autore le vie da non prendere, esattamente come accade per il karma teosofico; venuto a conoscenza, per esperienza diretta della natura e delle modalità operative della forma e di tutto quanto compete al suo *range* ontologico, il protagonista, che sta per principiare daccapo la sua creazione, ma stavolta in maniera consapevole, non annulla, come sembra apparentemente dire in maniera esplicita, la consapevolezza del sentimento passato della vita di Mattia Pascal perché è umoristicamente in termini contrastivi, oppositivi, che egli vuole far geminare da sé il nuovo «sentimento della vita». In linea con la profondità concettuale del termine «sentimento», questo nuovo che il protagonista vuole fondarsi, sembra essere un «sentimento del contrario», nel senso che ha alla base come unica cosa salda e certa la consapevolezza lasciata dalla fine del vecchio sentimento, che continua quindi a persistere e agire nel protagonista, anche se non in forma dialogica, verbale, coscienziale, ma come un «istinto» artistico che allontana quanto deve essere allontanato perché non si perda la «libertà» di fondazione di un nuovo sentimento, appunto. Non a caso allora forse, quanto viene ribadito immediatamente, subito dopo, è la programmatica assenza di un tentativo di *hybris* nella nuova fondazione: la creazione si muoverà nei limiti, e quindi secondo le indicazioni, implicitamente fornite dalla «Fortuna», il che, ancora una volta, vuol dire dal caso, vuole dire dall'essere, vuol dire quindi dal «flusso».

Se, in questi termini, il nuovo sentimento della vita è un sentimento del contrario che nasce in contrasto appunto rispetto al vecchio sentimento, pare congruo

[87] Ivi, p. 404.

che la forma che il protagonista esteriormente vuole darsi, per essere sincera, debba essere opposta a quella che aveva Mattia Pascal: il protagonista, già ad Alenga, decide allora di mutare i suoi connotati, cominciando con il radersi il «barbone rosso» caratteristico del defunto, ed entra pertanto in una barberia di provincia, dove, fornito di specchio dal barbiere, dopo l'operazione «intravidi», dice, «da quel primo scempio qual mostro fra breve sarebbe scappato fuori dalla necessaria e radicale alterazione dei connotati di Mattia Pascal! Ed ecco una nuova ragione d'odio per lui!». Quasi come avo di Vitangelo – attraverso i medesimi meccanismi di «riflessione» del sé – ora il protagonista si riconosce, vedendosi «fuori di sé» (umoristicamente e forse teosoficamente), «il mento piccolissimo, puntuto e rientrato, ch'egli», Mattia, «aveva nascosto per tanti anni sotto quel barbone» e che «mi parve un tradimento» continua, perché «ora avrei dovuto portarlo scoperto, quel cosino ridicolo!»; ma la «riflessione» lo costringe ad avvedersi anche di cose che, significativamente, non erano «nascoste», ma che egli sembra quasi scorgere ora per la prima volta attraverso la luce di un'altra coscienza: «che naso mi aveva lasciato in eredità! E quell'occhio! – Ah, esso, – pensai, – così in estasi da un lato, rimarrà sempre suo nella mia nuova faccia!» al punto che «io non potrò far altro che nasconderlo alla meglio dietro un pajo d'occhiali colorati, che concorreranno, figuriamoci, a rendermi più amabile d'aspetto». La conseguenza del «vedersi vivere» appare, allora, quasi come una totale trasfigurazione: «mi farò crescere i capelli e, con questa bella fronte spaziosa, con occhiali e tutto raso, sembrerò un filosofo tedesco. Finanziera e cappellaccio a larghe tese. Non c'era via di mezzo: filosofo dovevo essere per forza con quella razza d'aspetto».[88] L'alterazione dei connotati di Mattia, e specialmente forse il fatto di vederla nello specchio, impone al protagonista la coscienza dell'«odio» che egli deve nutrire nei confronti della sua forma passata: la sua creazione, infatti, è nuova, vero, ma in ultima istanza non è libera, proprio perché nasce necessariamente in opposizione alla forma del defunto. Sembra una necessità del destino, quindi essenziale, che la forma del nuovo nato acquisti queste caratteristiche, caratteristiche formali che sono vere già solo per questa loro aderenza alla linea destinale e perché rendono esteriormente un sentimento interiore di opposizione ma per contrasto anche la consapevolezza acquisita nel corso della vita e della fine della vita passata.

Ancora più degno di nota, forse, è il fatto che la riflessione operata sulla forma geminata per opposizione costringe a determinate scelte formali ed esteriori, in accordo quindi sempre col volere della fortuna, ma produce anche creazione interiore che, paradossalmente, pur costretta dal caso, è «vera», «ancora una volta». Filosofo, infatti, era Mattia poco prima di morire simbolicamente e, ora, la visione attraverso lo specchio del suo «sentimento del contrario» lo traduce esteriormente

[88] Ivi, p. 406.

in un filosofo, quindi anche formalmente: per un ulteriore gioco di «riflessione», la visione e immaginazione esterna di sé nella forma del filosofo tedesco (significativa pare anche la nazionalità, dato che i filosofi del mito e del simbolo che saranno poi citati nel saggio sono tedeschi) genera una ulteriore creazione interna, per cui alla fine il protagonista dice e si dice: «mi sarei armato d'una discreta filosofia sorridente per passare in mezzo a questa povera umanità, la quale, per quanto avessi in animo di sforzarmi, mi pareva difficile che non dovesse più parermi un po' ridicolo e meschina». In accordo con la teoria dell'umorismo, il giro delle «riflessioni» e la loro sequenza si chiude in cerchio portando il protagonista dall'esterno all'interno molte volte, per ritornare a una acquisizione che – dato l'utilizzo del passato nell'ultima citazione – egli aveva concretato in sé già dopo la sciagura funebre, ma che ora è espressa anche esteriormente nella forma. Alla fine della giostra con sé stesso il protagonista si dà la forma aderente alla sua natura, che, come variamente paiono dimostrare queste citazioni, è quella di un filosofo umorista: significativi sono gli ossimori che spiegano la sua filosofia «sorridente» per muoversi attraverso una umanità «povera», che, essendo stata trascesa, non può che, dall'«oltre», parere «ridicola». Guardandosi vicendevolmente «riflesse», l'una nell'altra, «forma» ed essenza finiscono per coincidere reintegrando anche la loro «natura irta di contraddizioni» solo «apparenti». Così come accadeva per il «ben vestito» Leandro Scoto, la «forma» e il «destino», qui l'aspetto esteriore e la filosofia, nonché la scelta del modo di vita, vengono prima, nel concepire un personaggio, rispetto al nome, nome che, essendo una parte del formale, da essi deriva in un secondo momento, come una conseguenza necessaria, una ulteriore postilla della forma.

Quando, attraverso la serie di «riflessioni» creative, il protagonista si è dato una «forma voluta», il nome arriva in qualche modo da sé, per la sola opera del caso-non caso che, stavolta, ancora, agisce nella figura di due passanti, come una necessità, una conseguenza naturale della causa consistente nella scelta della forma esteriore ed interiore e appunto del destino autoriale: «il nome mi fu quasi offerto in treno, partito da poche ore da Alenga per Torino». In treno, «due signori che discutevano animatamente d'iconografia cristiana» viaggiano con il protagonista che ascolta i loro discorsi sulla bruttezza o meno di Cristo, discorsi in ultimo basati sulla testimonianza di una statua che, per il giovane dei due, rappresenta Adriano imperatore, per il vecchio, il Cristo con l'emorroissa Veronica; il tutto sfocia in un concitato dialogo, in cui i due rapidamente si scambiano brevi battute:

> Adriano! – … *Beronìke*, in greco. Da *Beronìke* poi: *Veronica*… – Adriano! (*a me*). – Oppure, *Veronica*, *vera icon*: storpiatura probabilissima… – Adriano! (*a me*). – Perché la *Beronìke* degli Atti di Pilato… – *Adriano*! Ripeté così Adriano! non so più quante volte, sempre con gli occhi rivolti a me. […] A un certo punto il vecchietto perdette la pazienza e prese la corsa. – Chi lo dice? – Gli domandò forte

> il giovane […] – Giuseppe De Meis! Mi parve che anche lui gridasse a me quel nome, a me che stavo intanto a ripetere meccanicamente: – *Adriano*… – Buttai subito via quel *de* e ritenni il *Meis*. «Adriano Meis! Sì… Adriano Meis: suona bene…» Mi parve anche che questo nome si adattasse alla faccia sbarbata e con gli occhiali, ai capelli lunghi, al cappellaccio alla finanziera che avrei dovuto portare. «Adriano Meis. Benone! M'hanno battezzato».[89]

Il tema cristico chiamato in causa espressamente dal vecchio deve essere, in questo contesto, letto come una associazione, anch'essa esplicita, alla trasparenza della forma che, secondo il lessico cristologico reimpiegato dalla teosofia, coincide con l'incarnazione: l'espressione *vera icona* pare rendere l'idea insita alla vera forma pirandelliana per cui l'aspetto esteriore, anche onomastico, della cosa deve coincidere platonicamente con il suo contenuto; questo riferimento alla Veronica però, viene, nella mente di Mattia, staccato dal suo afferente e accostato invece al termine dialogicamente opposto nello scambio di battute tra i due, ovvero Adriano; tant'è che l'espressione che sembra derivarne è *Adriano vera icona*, a intendere, così, la trasparenza e la necessità formale di quel nome che viene poi accettato come il proprio dal protagonista: la vicenda non è nuova al romanzo, perché ricorda quell'altra associazione di sacro e di profano su cui cominciava la premessa in riferimento ai libri della biblioteca Boccamazza. Come in quel caso anche in questo l'accostamento è significante, nel senso che traduce e attualizza proprio la coesistenza nel personaggio, fin nell'onomastica, di valori propri alla mondanità e di valori che, al contrario, afferiscono alla sfera del sacro. Onde conservare questa doppia proprietà già insita, per il modo in cui si presenta, nel nome Adriano, il protagonista conserva il cognome di chi sostiene l'iconografia cristica, ovvero Meis.

L'evidente giustezza di quel nome, che quindi per questo deve accadere come una conseguenza della forma, viene sancita dal protagonista sulla base di una supposta consonanza con le sue nuove connotazioni fisiche, ovvero con la forma che ha deciso di darsi in opposizione a Mattia Pascal: attraverso questa precisazione viene illuminato forse il valore ultimo del nome, perché con le stesse etimologie greche chiamate in causa per la Veronica dai due personaggi, grecamente può essere letto anche il nome Adriano Meis.[90] Adriano infatti rimanda all'etimologia di Ἀνήρ, ovvero uomo, mentre Meis è l'anagramma perfetto, con traslitterazione latina, di Ήμις, ovvero metà: l'accostamento, dato anche il genitivo implicito in Adriano, lascia leggere il nome e il cognome scelti attraverso l'espressione «metà dell'uomo». Adriano Meis, di fatto, esattamente questo pare rappresentare, la metà

[89] Ivi, pp. 407-408.

[90] La questione è affrontata anche in Bruno Basile, *Gesù Cristo bruttissimo: Pirandello tra i Padri della Chiesa e Dostoevskij*, in «Filologia e critica», 3, 2017, pp. 449-459.

ideale dell'uomo completo, colui che ha perduto la propria forma e non vuole costituirsene un'altra, un essere senza finzione e senza corpo, quindi di fatto un essere incompleto, convinto a rimanere nella propria incompletezza fino a che non si renderà conto dell'impossibilità di persistere senza una forma storica.[91] Dato quanto detto, compresa l'iconicità, è il caso di dire, del nome, Adriano Meis sembra presentarsi come un essere ideale tutto concluso nella propria idealità autoriale (è un prodotto dell'idealismo tedesco), al punto che persino la sua forma, esteriore e onomastica, viene traghettata su un piano di significazione esaurito totalmente nel rappresentare un personaggio costruito e voluto: a differenza degli altri personaggi trasparenti della narrativa pirandelliana la forma di Adriano Meis, a questo punto della narrazione, non è una forma accaduta, è una forma voluta, mentalmente programmata e costruita; risiede forse qui, in germe, il nodo debole della creazione del protagonista, ovvero nella sua irrealtà: egli, infatti, è il simbolo perfetto dell'autorialità e del nucleo generatore di forme, ma a differenza degli altri personaggi non ha ancora attraversato il momento mitico culminante, ovvero quello della «performazione» di un mondo già dato, oltre che voluto. Adriano Meis vive nel momento della sua volizione e nulla esiste per lui all'infuori di essa, tant'è che con lessico trasparente può affermare: «recisa di netto ogni memoria in me della vita precedente, fermato l'animo alla deliberazione di ricominciare da quel punto una nuova vita, io era invaso e sollevato da una fresca letizia infantile; mi sentivo come rifatta vergine e trasparente la coscienza, e lo spirito vigile e pronto a trar profitto di tutto per la costruzione del mio nuovo io»

[91] Sul nome Adriano Meis, cfr. almeno Antonio Sichera, *Ecce homo!*, cit., pp. 188-190; Aldo M. Morace, *Tra De Meis e Meis*, in *Pirandello e Napoli. Atti del Convegno (Napoli, 29 novembre – 2 dicembre 2000)*, Salerno, Roma, 2002, pp. 319-347. Cfr. anche Luigi Sedita, *Il personaggio risorto. Nomi e sembianze nel* Fu Mattia Pascal, in «Rivista di studi pirandelliani», V, 4, 1985, pp. 24-38 e Id., *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1988, pp. 3-34. La questione dei due nomi del protagonista è complessa ed è stata variamente oggetto di indagine e di studio critico: in questa analisi, se la scelta onomastica di Adriano Meis viene letta nella sua derivazione etimologica, derivazione che la rende coerente con il resto dell'impalcatura critica, quella di Mattia Pascal risulta più complessa e tale da imporre una discussione che andrebbe oltre l'oggetto dello studio. Si accetta l'ipotesi, congrua con la cristologia sottesa al romanzo, che in Pascal debba essere letto oltre il riferimento canonico al teosofo Théophile Pascal – che come si è avuto modo di dire certamente Pirandello conosceva – il riferimento all'evento pasquale di morte e di rinascita. Per quanto concerne, invece, il nome, Mattia, è da ritenersi probabile un generico accenno all'apostolo, ma forse, più propriamente ancora, al tredicesimo apostolo, autore di uno dei più noti autori gnostici e figura fondante il sistema teorico e allegorico di molti esoterismi di matrice cristiana: dilungarsi in questa direzione comporterebbe sforare rispetto ai limiti che ci si è imposti e uscire fuori da una analisi che programmaticamente prevede di indagare i rapporti tra Pirandello e la teosofia; si accenna, tuttavia, rapidamente, che nella scelta onomastica di Mattia possa trovarsi l'avvio per una pista di ricerca in grado di sondare nel romanzo l'apporto di esoterismi altri rispetto a quello teosofico.

e ancora «l'anima mi tumultuava nella gioja di quella nuova libertà», «non avevo mai veduto così uomini e cose», «l'aria tra» queste cose «e me s'era d'un tratto quasi snebbiata; e mi si presentavan facili e lievi le nuove relazioni che dovevano stabilirsi tra noi, poiché ben poco ormai avrei avuto bisogno di chieder loro per il mio intimo compiacimento».[92] Rappresentazione icastica dell'uomo morto e non ancora rinato alla vita piena della forma, rappresentazione, per dirla in maniera diversa, dell'autore nell'atto del silenzio interiore, Adriano vive nella morte, in uno stato verginale dell'essere in cui egli «vede» la sua creazione, ma di fatto senza ancora manifestarla, creandola nella sua mente (come le «bolle» ideali di Schelling attraverso cui il filosofo si convince di dover vedere nel mondo solo la sua idea immensamente ingigantita), in una forma che è solo ideale e che non viene in contatto con la materialità effettiva e ontologica anch'essa, quindi essenziale, della manifestazione: nella simbologia del percorso all'autorialità, quindi del romanzo da rileggersi metapoeticamente, in questo momento il protagonista vede sé stesso creare senza, tuttavia, ancora conoscere l'effetto e il caso specifico del momento in cui l'idea e la forma incrociano il reale.

Slegato, come si crede senza esserlo, da ogni forma, presente e passata, egli immagina il suo presente e il suo passato e li costruisce sulla base della sua nuova libertà, per «dare» scrive «una certa consistenza a quella mia nuova vita campata nel vuoto». Nell'atto dell'immaginare egli apprende le modalità della creazione, quindi dell'autorialità in senso stretto, senza alcuna connotazione specifica di genere o di metodo: immagina un padre, un tale Paolo, una madre, un luogo di nascita, l'Argentina, e un nonno, con il quale dopo la morte dei genitori egli ha vissuto la sua infanzia. Nel gesto creativo della produzione di una memoria Adriano è completamente slegato da Mattia e dalla storia effettivamente vissuta, quindi non pratica la rielaborazione della propria soggettività, ma cerca di produrre una narrazione *ex novo*, pur traendo, autorialmente, dalla realtà tutti gli elementi di cui ha bisogno. «Mi proponevo di vivere» dice «o meglio d'inseguire con la fantasia, lì, su la realtà, la vita d'Adriano Meis». È l'atto di produzione della memoria, di una vita, quindi il fatto di venire in contatto con la propria capacità creazionistica ormai puramente ritrovata che pare permettere a Adriano di diventare cosciente delle necessità della creazione, di accorgersi, quindi, che «nulla s'inventa, è vero, che non abbia qualche radice, più o men profonda con la realtà», ma continua «pure, come e quanto appare diversa dalle invenzioni che noi possiamo trarne la realtà viva e spirante! Di quante cose sostanziali, minutissime, inimmaginabili, ha bisogno la nostra invenzione per ridiventare quella stessa realtà di cui fu tratta», «di quante fila» ha bisogno «che la riallaccino nel complicatissimo intrico della vita, fila che noi abbiamo recise per farla diventare una cosa a sé!». Sembra quin-

[92] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 408-409.

di proprio la geminazione in forma ideale del sé a rendere evidente ad Adriano creatore che la sua creazione non è la vita e che questa vita ha bisogno delle «catene» della materia e della forma per poter essere definita e vista effettivamente tale; attraverso i soliti giochi umoristici di proiezione del sé, nel momento della creazione, Adriano si vede nella sua stessa creazione e scorge in essa la sua propria natura, perfettamente, come si diceva, ipostatizzata nel suo nome: «che cos'ero io se non un uomo inventato? Una invenzione ambulante che voleva e, del resto, doveva forzatamente stare per sé, pur calata nella realtà».[93] La visione del sé nella geminazione della propria storia produce la visione trasparente anche della significanza del proprio nome, traducendo in quell'uomo inventato che ha bisogno del reale l'espressione uomo a metà inscritta nell'etimologia. Il nome allora non rappresenterebbe soltanto il nucleo silente generatore della storia nella creazione continua di Adriano Meis, ma anche, appena poco dopo, la consapevolezza, o il germe di questa, di quello stato dell'essere e delle leggi che lo governano, nonché la scelta programmatica di non «rannodar queste fila» con la realtà: «io dovevo rannodar queste fila soltanto con la fantasia».

Ora, la significanza profonda di queste dinamiche interiori, viene sviluppata soltanto nel momento in cui Adriano, dopo avere girovagato per tutta l'Italia ed essere uscito dai confini, «stanco di quell'andar girovagando sempre solo e muto», prende a «sentir il bisogno di un po' di compagnia»: a Milano incontra per strada un «vecchio cerinajo» che ha con sé un «cucciolotto minuscolo» compagno ideale perché «non mi avrebbe mai domandato chi fossi veramente e donde venissi e se le mie carte fossero in regola», ma che avrebbe costretto il protagonista a «pagare una tassa: io che non ne pagavo più», ragion per cui alla fine si allontana da solo. Restando alla lettera del testo il cane altro non rende evidente al protagonista che quella «libertà», che sente di avere, non è poi completa e reale come si aspettava:

[93] Cfr. a questo proposito, Roberto Salsano, *Pirandello. Scrittura e alterità*, cit., pp. 88-89, dove si legge «Adriano Meis cerca, con un certo quoziente di positività, di basare l'euforia della novità in uno statuto definitivo, nella fermezza di una fondazione. Ebbene, uno dei punti fermi è che la vita ha una sua corposità organica che non può esaurirsi nell'invenzione. A questo livello si delinea la possibilità del grottesco come esagerazione, alterazione interna al reale stesso. Ma un altro punto, diverso, sta nel fatto che, pur rivelandosi imprendibile questa realtà nel suo fondo più organico e misterioso, Mattia-Adriano riesce, in fin dei conti, a prefigurare una realtà inventata, e proprio dalla stretta osservazione di ciò che lo circonda. Siamo, entro certi limiti, alla potenzialità fantastico-ideale del grottesco costruito sul rovesciamento del vero, superata la sua attuazione come perplessità o stranezza della scelta. […] Senonché lo scacco di questa costruzione, che è ricerca di novità esistenziale ed implicita insofferenza politica, si fa indice del negativo insito nella costruzione stessa, distornandole ogni *moralisatio* idealistica». La pratica della costruzione, così evidenziata da Salsano, permette, seppur sempre qui in prospettiva diversa rispetto a quella del critico, di conoscere la doppia faccia ontologica della materia, ovvero di prendere confidenza con le necessità sottese, contraddittoriamente, alla creazione.

da qui la malinconia e il rammarico di trovarsi, consapevole, a dovere subire una realtà di fantasia piuttosto che volerla e di essere costretto in essa. Il cane però all'interno del romanzo ha una simbologia specifica, perché egli rappresenta, attraverso il passo teosofico citato del Leadbeater, l'insieme di quelle «forme-pensiero» che si condensano intorno all'essere umano e che costituiscono poi il suo destino: la scelta di Adriano Meis, quindi, simbolicamente, lo obbliga a rimanere fuori, almeno consapevolmente, da ogni linea destinale e a sacrificare quella parte dell'attività creativa consistente nella produzione materiata dell'immagine. Questo lo può, forse, ma ormai nella consapevolezza – che diventerà sempre più forte – di non poter vivere staccato dalle forme e dalla materia: così come il silenzio interiore dovuto alla visione «dura un attimo» ma appalesa «in noi» la coscienza di un «oltre» e dell'inconsistenza della forma staccata dalla sua matrice oltresensoria, allo stesso modo la rivelazione di Mattia è durata un attimo, ma da quel momento in poi continua a «performare» la trama.[94] Il cane, inoltre e infatti, rappresenta anche non solo Mattia, ma Gian Luca e, insieme a Gian Luca, Giaracannà: il fatto di non ricollegarsi alla forma, quindi a nessuna linea destinale, implica forse il rifiuto, certo solo apparente, di portare a compimento la narrazione avviata dal padre del protagonista e dal suo compagno, quindi l'assenza di sviluppo individuale sul percorso evangelico.

Chiaramente, come si è avuto modo di ripetere molte volte, il progetto di Adriano è sia per Pirandello che per i teosofi un progetto irreale, perché è essenzialmente impossibile prescindere dalla manifestazione nelle forme e della cosa immaginata e della propria vita vissuta; questo implica che, nonostante Adriano sembri in realtà starsi fermando in una *impasse* del percorso iniziatico, in realtà sta soltanto prendendo consapevolezza dell'altra natura della capacità creazionistica umana – sta, altrimenti detto, vivendo il vuoto: acquisita l'esperienza diretta della libertà, e avendone quindi compreso la consistenza, dopo i processi di morte, ora il protagonista autore si rende conto via via della necessità imprescindibile anche della forma, quindi dell'altro aspetto dell'esistenza, quello che crede di avere lasciato in fondo alla gora del molino.

L'idea, o l'idea creata, o la forza creazionistica in sé, e necessariamente quindi anche l'uomo in quanto creatore, non può scegliere di fare a meno della materia che performi il suo atto creativo: neppure Adriano Meis, pur nella sua illogica pretesa di libertà, poteva, fin dall'inizio della sua creazione, fare a meno della forma e a meno della vita passata in cui essa si rappresenta e concretizza. L'idea o

[94] Appare fors'anche significativo, in questo contesto simbolico, che la rivelazione venga da un cerinaio, figura associata alla semantica della luce, ma di una luce ancora flebile, transitoria, accesa per un momento e destinata quindi a spegnersi poco dopo, pur, simbolicamente ancora, capace di far perdurare i suoi effetti, come una piccola illuminazione, durante tutto il restante corso della trama.

la vita *tout court* aggrega, per naturale forza attrattiva attorno a sé la materia che la rappresenta e, pertanto, il passaggio successivo nella presa di consapevolezza sul funzionamento della legge da parte di Adriano Meis, in quanto protagonista, sarà di fatto avvedersi di questo. Chiaramente questo avvedersene, che concreta essenzialmente un ritorno, progressivo, al mondo della materia, non realizza un passo indietro verso lo stato aurorale e pre-funebre del personaggio, ma una incarnazione, a tutti gli effetti, ovvero una ripresa su di sé dei semantemi della carne, ma consapevolmente, un uso volontario e deciso dell'immagine. Perché si resti nell'ambito della coscienza, intesa pirandellianamente, questa re-immersione non può accadere come una scelta programmatica, una decisione razionale, ma come una non ignorabile spinta emotiva, quindi primariamente, non verbale: sembra presentarsi, di fatto, nei termini di una stanchezza per il «vagabondaggio», della tentazione di un improbabile ritorno a casa, del bisogno di una amicale e sincera compagnia. Ciò che Adriano ha colto intuitivamente, ovvero la necessità per l'opera di fantasia di rilegarsi, di materiarsi, per diventare reale, ciò che ha espresso simbolicamente, con l'immagine del cane e quella delle «forme-pensiero», giunge verosimilmente, quindi, via via ad effetto, e l'idea della ri-materializzazione del sé diventa la ricerca del modo di costruire legami autentici e una vita in qualche misura stabile.

Come sempre, dopo che la consapevolezza è maturata all'interno del protagonista, è necessario, affinché essa si ratifichi in dato biografico e scelta esistenziale, che egli la veda fuori di sé nell'immagine di un doppio, doppio che, questa volta, ha nome Tito Lenzi. Come tutti i doppi rappresentanti un «se», una linea destinale che, vista, non viene intrapresa, Tito Lenzi sembra avere un nome trasparente, richiamante ancora una volta una scena di pesca: questo lo legittima a tutti gli effetti come uno dei doppi fondamentali del romanzo, una di quelle figure che permettono l'espulsione di una linea destinale di morte, per prenderne una di vita confacente al percorso evangelico del protagonista.

La visione del Cavaliere Tito Lenzi attiva la simbologia del suo nome perché il protagonista viene, attraverso il dialogo con lui, propriamente pescato e tirato fuori dall'acqua dell'essere libero, dal «flusso» o vuoto, nel quale vive immerso in apparente piena indipendenza dalle cose. A Tito Lenzi si deve una delle riflessioni forse più memorabili del romanzo, riguardante, appunto, proprio il problema della coscienza:

> La coscienza, come guida, non può bastare. Basterebbe forse, ma se essa fosse vicolo e non piazza, per così dire: se noi cioè potessimo riuscire a concepirci isolatamente, ed essa non fosse per sua natura aperta agli altri. Nella coscienza, secondo me, insomma, esiste una relazione essenziale… sicuro, essenziale, tra me che penso e gli altri esseri che io penso; e dunque non è un assoluto che basti a se stesso, mi spiego? Quando i sentimenti, le inclinazioni, i gusti di questi altri che

> io penso e che lei pensa non si riflettono in me o in lei, noi non possiamo essere né paghi, né tranquilli, né lieti; tanto che tutti noi lottiamo perché i nostri sentimenti, i nostri pensieri, le nostre inclinazioni, i nostri gusti si riflettano nella coscienza degli altri. E se questo non avviene, perché… diciamo così, l'aria del momento non si presta a trasportare e a far fiorire, caro signore, i germi… i germi della sua idea nella mente altrui, lei non può dire che la sua coscienza le basta. A che le basta? Le basta per viver solo? per insterilire nell'ombra? Eh via! Eh via! Senta: io odio la retorica, vecchia bugiarda fanfarona, civetta con gli occhiali. La retorica, sicuro, ha foggiato questa bella frase e con tanto di petto in fuori: «Ho la mia coscienza e mi basta». Già! Cicerone prima aveva detto: *Mea mihi conscientia pluris est quam hominum sermo*». Cicerone però, diciamo la verità, eloquenza, eloquenza, ma… Dio ne scampi e liberi, caro signore! Nojoso come un principiante di violino.[95]

La «relazione essenziale» di cui parla Tito Lenzi «tra me che penso e gli altri esseri che io penso» pare la stessa, espressa in maniera meno immaginifica e più concettosa, che stava alla base della proposizione del Leadbeater con cui si leggeva il rapporto tra Mattia e Marianna Dondi: come nel caso di quella citazione, anche qui viene ipotizzata una continua azione del pensiero, del sentimento, dell'emozione dell'una persona sull'altra, mutuati, costantemente, senza di fatto alcun vincolo di coscienza e alcuna consapevole imposizione di filtri. L'immagine che ne viene dipinta della coscienza umana è quella di un guazzabuglio di riflessioni di io altrui sul proprio io, organate poi magari in maniera più o meno coerente, ma di fatto non geminate autonomamente. La descrizione sembra riprendere quella che darà nell'*Umorismo* della coscienza lo stesso Pirandello: un composto personale, quindi finto, di io plurimi, provenendo da varie fonti, costituisce un aggregato, peraltro non sempre solido. Questa coscienza, che è anche la coscienza *personale* della teosofia e che è la stessa su cui e in cui operano e si costituiscono le «forme-pensiero», è di fatto, nell'impostazione teosofica, composta di aggregati materici, materia astrale perlopiù, derivati dall'atmosfera in cui l'io opera, o meglio crede di operare, liberamente: una «atmosfera» o «ambiente» astrale agisce sulla coscienza personale inducendole pensieri ed emozioni che appartengono al gruppo di persone nel quale il soggetto si trova a vivere; questi pensieri e queste emozioni, così consuonando con quelle del gruppo, come accadeva per gli elementali del Leadbeater, alimentano e rafforzano l'atmosfera astrale stessa, attraverso un gioco di rimbalzi, costante e continuo, che ispessisce e addensa ulteriormente quegli aggregati di materia astrale che avevano agito sull'io personale primariamente.

[95] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 424.

Quando l'essere umano vive e si completa, come accade per la maggior parte, in una dimensione personale dell'essere, queste aggregazioni di io nell'io, in cui si ultima di fatto la coscienza personale, sono la cosa in cui egli può sperare di riconoscersi per trovare appagamento; tanto che se «l'aria del momento non si presta a trasportare e a far fiorire, caro signore, i germi» di una coscienza personale all'interno del gruppo delle coscienze personali la motivazione stessa, o meglio la ragione d'essere *in primis* di quei germi viene a mancare, rendendosi di fatto disfunzionale. Si è detto che scopo ultimo della maschera e delle finzioni personali è il permettere l'inserimento dell'io all'interno di un gruppo di coscienze personali, ragion per cui, e umoristicamente, e teosoficamente, nel momento in cui la finzione non raggiunge questo scopo essa è di fatto inutile e inutile, anzi disfunzionale, è la coscienza personale che ospita quella particolare finzione. Questo certamente vale per quanto concerne la coscienza della maschera, quindi della parte mortale dell'essere umano, ma Lenzi specifica che la coscienza, all'uomo, «basterebbe forse […] se fosse vicolo e non piazza» ovvero se noi «potessimo riuscire a concepirci isolatamente»: una coscienza di questo tipo, quella del Gran Me e dell'individualità teosofica, esiste nei termini di una autocoscienza, quindi di un «concepirsi» e di un auto-concepirsi come effettivamente si è, ovvero monadi, essenziali, isolate e tali che non possono uscire dalla propria solitudine se non attraverso un demiurgico sguardo autodiretto. Il passo sembra mettere, pertanto, in scena, seppure *en passant*, entrambe le coscienze e le tipologie di coscienza che sono alla base del percorso iniziatico e lo fa verbalmente, quindi con quel meccanismo proiettivo particolare che induce sempre il protagonista pirandelliano a rendersi conto di una presa di consapevolezza interiore già autonomamente sviluppata.

Quanto, infatti, si correla teoreticamente con la costruzione della coscienza personale composta di molti io è appunto la finzione-funzione: secondo il dettato hartmanniano interiorizzato pare da Pirandello, questa coscienza limitata è falsa non solo perché la sua essenza, ontologicamente quindi, non coincide con la sola cosa vera che è l'essere e il flusso, ma anche perché, dato che il suo obiettivo unico è lo stipulare la «relazione essenziale» con gli altri, essa non è mai sincera, è sempre pervertita, perché non vi sussiste quella coincidenza necessaria, teosoficamente e pirandellianamente, al vero, ossia la coincidenza tra forma, contenuto e motivazione. Immediatamente dopo, infatti, Adriano Meis si rende conto che tutti i discorsi, le varie «panzane», sulla vita personale di Tito Lenzi, sono delle «menzogne» che egli racconta «con tanta disinvoltura e tanto gusto», nonostante «non ne avrebbe avuto alcun bisogno» e che provocano, nel protagonista, un «profondo avvilimento» e «vergogna per lui»: l'avvilimento e la vergogna derivano a Adriano dall'avvedersi che Lenzi mente senza «necessità», provandoci «spasso», mentre egli è costretto a farlo, continuamente e senza trarne alcun tipo di piacere, dalle contingenze nelle quali si è venuto a trovare. La precisazione sembra illuminare, da una parte, la convinzione, già espressa in sottotraccia, che la creazione di Tito

Lenzi è finzionale perché prodotta al fine di ottenere qualcosa – ha quindi una motivazione – che chi la crea già possiede, ovvero essere parte di un gruppo: questo implica che la menzogna ha una motivazione altra, esterna, diversa da quella che emerge nella forma particolare della finzione creata; dall'altra parte il vedere la menzogna in un altro pare permettere ad Adriano di scorgere i tratti e concepire in sé la natura della sua propria menzogna, necessaria, che ha uno scopo però totalmente opposto rispetto a quello del Lenzi, ovvero sia mantenere intatto il proprio isolamento dagli altri. La finzione creata dal protagonista è una finzione umoristica a tutti gli effetti, perché è prodotta con uno scopo contrario rispetto a quello fondante la maschera finzionale; quella di Adriano, detto altrimenti, è una finzione personale dall'aspetto di «vicolo», più che di «piazza»: almeno questo Adriano crede fino a quando non incontra appunto il suo doppio e, relazionandosi con lui, si accorge della vera natura della sua creazione. Il *quid* particolare della presa di consapevolezza su di sé di Adriano Meis sembra consistere nel fatto che, avendo creato una maschera ed essendo questa, in quanto maschera, una funzione della relazione io-tu, egli avrebbe dovuto sfruttare questa finzione per essere qualcuno tra altri o per difendersi dalla possibilità che altri vedessero la verità del suo passato: la maschera, in quanto maschera, nasce con, in e per una relazione esteriorizzante; ma il protagonista, tramite il Lenzi, si accorge di usare in maniera inversa questa finzione, ovvero per sé stesso, perché non avendo «il coraggio di dir bugie, di cacciarsi in mezzo alla vita», «si chiudeva» ormai solo con sé stesso «nella compagnia del morto Mattia Pascal». Frutto della morte simbolica, l'io coscienziale di Mattia non sa mentire e, nonostante abbia creato una forma, non sa renderla funzionale; la sua «libertà», pertanto, è limitata, ed è limitata dal fatto che, fino a questo punto del romanzo, egli non ne aveva preso coscienza, la viveva come una cosa interna al sé e non esterna, quale invece, in quanto maschera deve essere: «toccandomi la faccia e scoprendomela sbarbata, passandomi una mano su quei capelli lunghi o rassettandomi gli occhiali sul naso, provavo una strana impressione: mi pareva quasi di non esser più io, di non toccare me stesso» ossia di fingere, e, infatti, «siamo giusti» continua il narratore, «io mi ero conciato a quel modo per gli altri, non per me. Dovevo ora star con me, così mascherato? E se tutto ciò che avevo finto, e immaginato di Adriano Meis non doveva servire per gli altri, per chi doveva servire? per me? Ma io, se mai, potevo crederci solo a patto che ci credessero gli altri».[96]

La visione del doppio porta a che Adriano ripeta, relativamente a sé, e reinterpretandole, le parole di Tito Lenzi: egli si accorge del necessario orientamento verso gli altri della creazione di finzione, comprendendone la consustanzialità con la maschera, nonché lo *specimen* di quanto sostanzia quella creazione, ovvero

[96] Ivi, p. 428.

l'essere riconosciuta come autentica, il trarre da altri la verità che essa di per sé non possiede e non in quanto «quella particolar finzione», ma in quanto finzione in sé. Dal punto di vista del percorso iniziatico e di presa di autoconsapevolezza, il rapporto riflessivo con Lenzi sembra generare in Adriano la visione della natura profonda non solo della propria creazione ma anche della creazione finzionale *tout court*, sembra dargli quindi coscienza di che cosa è una finzione e di che cosa intimamente essa sia costituita. Questa visione, essendo coscienza della cosa, conferisce potere su di essa e la rende strumentalizzabile, allo stesso modo in cui avviene nel processo artistico, allo stesso modo forse in cui, teosoficamente, accade per Hartmann e per la Besant: «non era logica la mia condotta. Così non avrei potuto più oltre durarla. Bisognava ch'io vincessi ogni ritegno, prendessi a ogni costo una risoluzione. Io, insomma, dovevo vivere, vivere, vivere». Il momento dell'espulsione del sé, come al solito, è accompagnato da tutta una serie di riflessioni che paiono in realtà acquisizioni coscienziali e avere valore estendente, nel senso che, trattandosi di prese di consapevolezza ontologiche, spostano l'asse della riflessione dal sé al tutto, diventano una consapevolizzazione ontologica appunto. Allora, uscendo in giro per la città, il protagonista si accorge che «la vita, a considerarla così, da spettatore estraneo, mi pareva ora senza costrutto e senza scopo», dizione che è pari all'espressione «fantasmagoria meccanica» associata nell'*Umorismo* all'esistenza: dato che il discorso sulla maschera, appena presentato, ha coinvolto gli altri e l'ambiente, appare forse evidente che una dichiarazione del genere, per il solito processo riflessivo, rafforzi ulteriormente la presa di coscienza sulla finzionalità della maschera, che risulta quindi una realtà finzionale prodotta da una finzione. In questo contesto dialogico rientrerebbe anche il racconto di un fatto curioso che vede il protagonista discorrere, in qualche misura, con un «canarino»: «in un corridojo» d'un albergo di Milano, c'è una «gabbia», «sospesa nel vano d'una finestra» di fronte alla quale il protagonista s'imposta, «non sapendo che fare» a «conversar» con l'animale; «gli rifacevo il verso con le labbra» dice «ed esso veramente credeva che qualcuno gli parlasse e ascoltava e forse coglieva in quel mio pispissìo, care notizie di nidi, di foglie, di libertà» e «lui sì m'intendeva, mentre io non sapevo che cosa gli avessi detto»: questa vicenda permette al protagonista di invertire di segno la «riflessione» ed auto-riferirsela.

Il discorso sulle maschere e sulle finzioni ha alla base l'idea dell'occlusione dell'io, il quale, non potendo fare diversamente, riferisce, consapevolmente o meno, ogni evento a sé medesimo: il modo di reagire del canarino ai suoi versi insensati fa pensare al protagonista che anche la natura «nella sua infinita grandezza, non ha forse il più lontano sentore di noi e della nostra vana illusione», mentre a noi, appunto, «sembra di cogliere un senso nelle sue voci misteriose, una risposta, secondo i nostri desiderii, alle affannose domande che le rivolgiamo». Il capitolo si apriva con una riflessione sull'inconsistenza della coscienza personale e si chiude, attraverso questo passo, con una riflessione sulla coscienza personale

messa di fronte al *quid* vero della cosa naturale e quindi con una riflessione sulla coscienza individuale, sul «vicolo»: passando attraverso la figura sdoppiata del Lenzi, Adriano ora scorge, in maniera più chiara, la fisionomia della finzione e della non finzione, nonché la fenomenologia del crearsi dell'illusione, umoristicamente, ovvero il riflettere fuori di sé qualcosa che in realtà è dentro e darle forma; dato, tuttavia, il valore che nella scrittura pirandelliana acquista sempre la natura, il riferimento deve forse essere letto anche come una minuta illuminazione sulla funzione specchio che la natura ricopre sempre nella scrittura narrativa e saggistica pirandelliana, funzione specchio che se sgretola la verità della maschera, illumina sul vero io dell'uomo che cerca nella natura quel mistero e che le dà voce.

4.5. *L'incontro con la teosofia e il raggiungimento della consapevolezza sulla morte attraverso la reincarnazione*

Quasi a sancire nuovamente l'accadere del parto simbolico, dopo i nove capitoli iniziali, il protagonista, nel decimo capitolo, decide per una nuova forma di fissazione del sé; tra le tante città visitate, dentro e fuori d'Italia, egli si stabilisce a Roma, dove avviene anche il primo contatto esplicito con la teosofia,[97] nella figura dell'affittuario della stanza romana di Adriano Meis, Anselmo Paleari: «perché a Roma e non altrove? La ragione vera la vedo adesso, dopo tutto quello che m'è occorso, ma non la dirò per non guastare il mio racconto con riflessioni che, a questo punto, sarebbero inopportune».[98] L'incipit del capitolo decimo sembra rimandare ancora una volta alla prassi della scrittura *in fieri* e si lascia forse leggere come una nuova spia simbolica, un accenno pur rapido al fatto che l'autore vede nella sua storia un processo illuminante che lo porta a scoprire la «ragione vera» del fatto, ragione che pure non aveva scorto nel momento stesso in cui accadevano le vicende poi narrate. Attraverso questo veloce passaggio, l'autore induce a credere che la scrittura segua una sua linea discorsiva di progressiva illuminazione della coscienza, linea che, tuttavia, non deve essere scoperta o rivelata prima del tempo al lettore, se, come si è detto, la motivazione simbolica e mitica è interna alle vicende e non al loro ri-ragionamento: prima di raccontare gli eventi romani, l'autore quindi specifica ulteriormente che il *quid* di ammaestramento proprio alla lettura dell'opera d'arte non sta nell'imporre una visione, che sarebbe «inopportuna», sui fatti, ma, attivando una esperienza di *Erlebnis* in chi legge, lasciare

[97] Come è noto l'occorrenza è stata individuata per primo da Giovanni Macchia, *La stanza della tortura*, cit., pp. 46-53.

[98] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 431.

che siano la sequenza degli avvenimenti e i modi della loro narrazione a parlare, da sé, simbolicamente, e manifestare quindi l'«idea madre».[99]

Questo accenno rapido, tuttavia, per quanto non sveli nulla dal punto di vista del progetto pentecostale, induce subito a ipotizzare che qualcosa in più e di importanza focale è contenuto nelle pagine che stanno per seguire. Se, come nel caso di questa analisi, sono state già indossate le lenti mitico-simboliche, risulta forse evidente che la ragione della permanenza romana e in particolare della «dimora» a Roma, è, inconsciamente, subliminalmente, motivata dall'avere uno spessore simbolico: «la scelta della casa, cioè d'una cameretta decente, in qualche via tranquilla, presso una famiglia discreta, mi costò molta fatica. Finalmente la trovai, in via Ripetta, alla vista del fiume», fiume che risulta leggibile come la motivazione ultima della decisione di prendere in affitto proprio quella camera.[100] L'autore, infatti, sottolinea che: «aperto l'uscio mi sentii slargare il petto, all'aria, alla luce che entravano per due ampie finestre prospicenti il fiume» perché «si vedeva in fondo in fondo Monte Mario, Ponte Margherita e tutto il quartiere dei Prati fino a Castel Sant'Angelo» e «si dominava il vecchio ponte di Ripetta e il nuovo che vi si costruiva accanto, più là, il ponte Umberto e tutte le vecchie case di Tordinona che seguivan la voluta ampia del fiume» nonché «in fondo, da quest'altra parte, si scorgevano le verdi alture del Gianicolo, col fontanone di San Pietro in Montorio e la statua equestre di Garibaldi. In grazia di questa spaziosa veduta presi in affitto la camera».[101]

La «veduta» che spinge Adriano ad affittare la camera è la stessa che sembra farne il luogo simbolico perfetto per rappresentare una discesa dell'io nell'immersione del flusso e il compimento del rito di passaggio: la finestra, infatti, primariamente pare richiamare la semantica umoristica dello sguardo e della visione, ma questa visione, contenente e suscitante un altrettanto umoristico senso di «libertà» e di vastità, si apre su una serie innumerevole di ponti, simbolo iconico del passaggio dall'una all'altra dimensione dell'essere, e sul fiume che, per essere immagine dell'acqua in scorrimento, come si è detto più volte, sembra rappresentare sempre per il Pirandello metafisico il flusso dell'essere e l'«oltre». Non è casuale, forse, in questo contesto, neppure il soffermarsi da parte dell'autore sulla specifica della luminosità della stanza, che rimanda ancora all'«oltre» nello *specimen* dello sguardo creante e della scintilla prometeica. Nonostante quindi la «ragione vera» della

[99] A ritornare, in questo frangente, è il solito concetto di opera d'arte come opera simbolica e organizzazione di simboli, in senso romantico, per cui ogni dettaglio giustifica il precedente e il successivo, producendo nel lettore una continua intuizione del vero.

[100] Sulla ricorrenza del tema dello sguardo e delle finestre in Pirandello cfr., Marinella Cantelmo, *Lo sguardo escluso. Stanze, finestre e strade nella narrativa pirandelliana* in Ead., *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*, Longo, Ravenna, 2004, pp. 7-59.

[101] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 432-433.

scelta di Roma sia taciuta verbalmente, non lo è, simbolicamente, quella della dimora romana. La prima accoglienza nella nuova casa, infatti, avviene da parte di Anselmo Paleari, «un vecchio sui sessant'anni», che introduce il protagonista presentandosi «in mutande di tela, coi piedi scalzi entro un pajo di ciabatte rocciose, nudo il torso roseo, ciccioso, senza un pelo, le mani insaponate e con un fervido turbante»: in linea con il palinsesto simbolico espresso nell'iconicità del luogo, il teosofo si mostra, grottescamente, certo, al protagonista, in procinto di entrare o uscire dall'acqua, il che è forse significativo se si pensa che la rivelazione teosofica, appunto, e la definizione del sé, rappresentazioni entrambe del «flusso», verranno proprio da lui.

La seconda accoglienza, invece, avviene per opera di Adriana, già nel nome doppio femminile del protagonista, la quale, «vestiva di mezzo lutto», e appariva come «una signorinetta piccola piccola, bionda, pallida, dagli occhi ceruli, dolci e mesti, come tutto il volto»: l'immagine del lutto nel vestire associa ulteriormente Adriana ad Adriano, che di fatto è un morto, e permette, insieme alle altre cose, di comprendere che la più parte del gioco di liberazione nel flusso per il protagonista avverrà, oltre che per mano di Anselmo, proprio per la presenza di quest'altra forma, realizzante in quanto femminile. L'ultima connotazione simbolica degna di nota e introduttiva delle vicende sembra risiedere nel fatto che la stanza di Adriano è libera, perché «mia sorella», confessa Adriana al protagonista, «è morta… da sei mesi»: ancora una morte, pertanto, si pone di fatto a evento permissivo dei futuri accadimenti di visione e, in realtà, anche di quanto ne costruisce natura e fisionomia, dato che la morte della sorella di Adriana fa sì che il genero, Terenzio Papiano, imperi all'interno della casa romana, e abbia una tresca sessuale ed economica con l'altro personaggio femminile, Silvia Caporale; questi due aspetti della vita familiare avviano e concretano le vicende di morte del protagonista (non a caso, forse, principiata tra il sesto e il settimo mese dalla dipartita della sorella di Adriana, dato che il sei e il sette indicano la chiusura, di memoria biblica e teosofica, di un ciclo di manifestazione), ma la morte prima della figlia di Anselmo (anch'egli, per avere sessant'anni, connotato simbolicamente come agente di ultimazione) pare restare comunque la causa incipitaria.

L'avvio della rivelazione teosofica di Anselmo, nei confronti del protagonista, avviene con la presentazione a quest'ultimo di tutta una biblioteca di testi teosofici, i cui titoli sono gli stessi da cui, variamente, Pirandello ha preso spunto nell'elaborazione delle trame delle sue novelle; «quei libri recavano titoli di questo genere»: «*La Mort et l'au-delà – L'homme et ses corps – Les sept principes de l'homme – Karma – La clef de la Théosophie – A B C de la Théosophie – La doctrine secrète – Le Plan Astral* – ecc., ecc.», infatti, «era ascritto alla scuola teosofica il signor Anselmo Paleari». Avendolo «messo a riposo, da caposezione in non so qual Ministero, prima del tempo» dice il testo «lo avevano rovinato, non solo finanziariamente, ma anche perché, libero e padrone del suo tempo, egli si era adesso sprofondato tutto

nei suoi fantastici studii e nelle sue nuvolose meditazioni»: «la dottrina teosofica però non doveva soddisfarlo interamente», anzi «il tarlo della critica lo rodeva, perché, accanto a quei libri di teosofia» che il protagonista scorge nella biblioteca, Paleari «aveva anche una ricca collezione di saggi e di studii filosofici antichi e moderni e libri d'indagine scientifica. In questi ultimi tempi egli si era dato anche a gli esperimenti spiritici».[102] I testi citati sono le opere dei quattro autori teosofici che sono apparsi maggiormente compulsati e conosciuti da Pirandello, ovvero Annie Besant, Helena P. Blavatsky, Charles W. Leadbeater e Théophile Pascal, i quali, oltre a rappresentare perfettamente il panorama della grande pubblicistica teosofica del tempo, contengono anche le riflessioni teosofiche più mature e maggiormente accolte in Italia e in Europa. Risulta interessante, anche dal punto di vista del profilo biografico di Pirandello e per quanto concerne una sua effettiva conoscenza della teosofia, la precisazione che interviene relativamente alla composizione della biblioteca non teosofica di Anselmo: comportando testi filosofici, spiritici e di scienza contemporanea oltre quelli della dottrina, essa è la biblioteca del perfetto teosofo. Fin dalle prime pubblicazioni di Blavatsky, quella teosofica si volle porre come una ricerca spirituale, come una vera e propria scienza dello spirito (che infatti poi sarà il nome spesso attribuito alla teosofia da uno dei suoi massimi esponenti, Rudolf Steiner), la quale, per statuto, pretendeva un costante confronto con la scienza e con la filosofia presenti e passate: citare esaustivamente prove a dimostrazione di questo sarebbe impossibile, ma basterà guardare rapidamente gli indici dei molti libri di M.me Blavatsky. La presenza dei testi spiritici, i quali rivelano ad Anselmo una potente *medium* in Silvia Caporale, della quale il teosofo si avvarrà per le sue sedute spiritiche, è anch'essa prevista dalla teosofia tradizionale, la quale si pose in dialogo con i kardecchiani e, a suo favore, utilizzò essa per prima la pratica spiritica, per quanto sconsigliandola nella grande parte dei casi.[103] La questione dimostra forse a chiare lettere che la conoscenza che Pirandello aveva della teosofia non era una conoscenza superficiale, al contrario, per quanto con gli occhi di Adriano egli denunzi la presenza di testi non teosofici come la testimonianza in Anselmo di una fede non appagata dai libri teosofici, in realtà sta descrivendo il prototipo del buon teosofo. Il fatto che l'incontro con Paleari sia da considerarsi alla stregua di quello con un vero teosofo, apportatore, come don Eligio, di una verità metafisica, lo si deve leggere in sottotraccia per via delle numerose spie di riflessione che esso permette di aprire nella coscienza del protagonista, tutte controparti di acquisizioni che Adriano ha già vissuto, ma

[102] Ivi, pp. 435-436.

[103] Helena P. Blavatsky, *The key to Theosophy*, cit., pp. 27-35; cfr. anche, e forse soprattutto, Constance Wachtmeister, *Le Spiritisme à la lumière de la théosophie*, Leymarie, Paris, 1899, dove sono largamente affrontate ed espresse le posizioni che Paleari sembra avere, da teosofo, nei confronti dello spiritismo.

che solo ora, attraverso Paleari, assimila in maniera cosciente: la più interessante è senza dubbio quella del karma, che, finalmente, a questa altezza del romanzo, si definisce secondo la sua naturale e più propria fisionomia.

Dà il titolo al capitolo, *Acquasantiera e posacenere*, un episodio in particolare che per quanto apparentemente di poco conto sembra in realtà di importanza fondamentale proprio per delineare la semantica del karma da questo momento in poi nel romanzo e per comprendere la frase incipitaria del capitolo sulla ragione della scelta di Roma tra i molti posti possibili: «era religiosa la piccola Adriana» dice il testo per introdurre l'episodio e continua raccontando che «me ne accorsi fin dai primi giorni per via di un'acquasantiera di vetro azzurro appesa al muro sopra il tavolino da notte, accanto al mio letto». Coricatosi «con la sigaretta in bocca, ancora accesa» e messosi «a leggere uno di quei libri del Paleari; distratto» il protagonista «*aveva* poi posato il mozzicone spento in quell'acquasantiera» che, «il giorno dopo», «non c'era più» e «sul tavolino da notte, invece, c'era un portacenere»: «volli domandarle se la avesse tolta dal muro; ed ella, arrossendo leggermente, mi rispose: – Scusi tanto, m'è parso che le bisognasse piuttosto un posacenere».[104] Il futile avvenimento fa scaturire in Adriano una «riflessione» sul proprio sé, attraverso un processo di simbolizzazione che va via via consapevolizzandosi:

> Ogni menomo incidente, sospeso come già da un pezzo mi sentivo in un vuoto strano, mi faceva ora cadere in lunghe riflessioni. Questo dell'acquasantiera m'indusse a pensare che, fin da ragazzo, io non avevo più atteso a pratiche religiose, né ero più entrato in alcuna chiesa per pregare, andato via Pinzone che mi vi conduceva insieme con Berto per ordine della mamma. Non avevo mai sentito alcun bisogno di domandare a me stesso se avessi veramente una fede. E Mattia Pascal era morto di mala morte senza conforti religiosi.[105]

Mentre stanno parlando di Roma, alla fine del capitolo, Anselmo ritorna con Adriano sul discorso dell'acquasantiera, stabilendo forse un rapporto simbolico tra questa e Roma:

> Guardi, signor Meis. Mia figlia Adriana mi ha detto dell'acquasantiera che stava in camera sua, si ricorda? Adriana gliela tolse dalla camera, quell'acquasantiera; ma, l'altro giorno, le cadde di mano e si ruppe: ne rimase soltanto la conchetta, e questa, ora, è in camera mia, su la mia scrivania, adibita all'uso che lei per primo, distrattamente, ne aveva fatto. Ebbene, signor Meis, il destino di Roma è l'identico. I papi ne avevano fatto – a modo loro, s'intende – un'acquasantiera; noi

[104] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 438.
[105] *Ibidem*.

> italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un posacenere. D'ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro, che è poi il simbolo della frivolezza di questa miserrima vita nostra e dell'amaro e velenoso piacere ch'essa ci dà.[106]

L'accostamento delle tre sezioni dal capitolo pare permettere di leggere nel gesto fatto da Adriano per «distrazione» uno di quei «gesti» insignificanti di cui parlava il Griffi nella sua novella, perché, analogicamente, esso anticipa il «destino» dell'oggetto e, forse, in qualche modo, ne determina il futuro: ancora una volta la teoria teosofica messa in gioco sembra quella del karma. Così come il fatto di utilizzare l'acquasantiera come posacenere, in un momento di «distrazione», che si sa essere sempre distrazione creativa dalle cose, gesto taumaturgico, induce in Adriano una riflessione sulla sua fede e quindi sulla morte senza fede di Mattia Pascal,[107] allo stesso modo, attraverso un passaggio intermedio nella figura specchio di Anselmo Paleari, che appunto per questo è il rivelatore di semantiche nascoste (del «caso» ora nello specifico), Roma è quell'acquasantiera che, divenuta posacenere per via degli stessi «mali tempi» che hanno ucciso Mattia Pascal, permette a Adriano di guardarsi dentro e riflettere, sacralmente, sulla sua natura, ultimando il suo percorso di iniziazione. Ecco perché Roma è fondamentale e perché proprio Roma e nessun altro posto poteva, intimamente, essere la scelta del protagonista, perché soltanto Roma aveva quella tale caratura sacra da poter permettere la vista dell'inversione da parte dell'autore e la scoperta della semantica profonda della iniziazione moderna. La presenza di Paleari e di Adriana, poi, fondamentale per compiere l'iniziazione, ha sede a Roma e, karmicamente, è necessario incontrarli perché si ultimi il rito di passaggio. Il fatto che Roma sia da intendersi in questa maniera e che tutto il contesto abbia la forza rivelativa che ha l'associazione acquasantiera-posacenere pare dimostrato dal fatto che, subito, all'interno dello stesso capitolo, come anticipato dall'immagine dell'acquasantiera appunto, Adriano inizi a riflettere sulla sua fede e sulla sua morte e lo faccia in termini teosofici, non cattolici, in qualche modo ritrovando la sacralità del posacenere e comprendendola solo per opposizione alla vecchia natura e destinazione dell'oggetto: come accadeva, infatti, per il posacenere che si rivela acquasantiera al protagonista solo dopo essere stato usato come posacenere, appunto, allo stesso modo Adriano si accorge di non aver mai avuto una fede solo dopo la morte di Mattia e solo dopo essere arrivato a Roma.

[106] Ivi, p. 445.

[107] Qui più che mai riflessione è da intendersi in senso umoristico e quindi etimologico come la proiezione, da parte del protagonista, del proprio sé in un oggetto attraverso cui quella parte del sé diventa visibile all'io.

Nella serie di queste «riflessioni» che sembrano destinali, ma che in realtà simbolicamente si rivelano forse più propriamente come karmiche, Adriano ritrova Mattia, nel senso che inizia a recuperarne ora la memoria, cominciando a realizzare la chiusura del cerchio, ovvero la sacralizzazione del profano attraverso la reintegrazione del passato; volendo usare lo stesso parallelismo simbolico, Mattia, come la vecchia Roma, è un'acquasantiera e Adriano un posacenere, ma la sacralità della vicenda karmica di Mattia può rivelarsi solo dopo che esso è morto, e per converso, infatti, «mi trovavo ora con i libri di Anselmo Paleari fra le mani» racconta poco dopo il narratore «e questi libri m'insegnavano che i morti, quelli veri, si trovano nella mia identica condizione, nei «gusci» del *Kâmaloka*, specialmente i suicidi, che il signor Leadbeater, autore del *Plan Astral* (premier degré du monde invisible, d'après la théosophie), raffigura come eccitati da ogni sorta di appetiti umani» che però «non possono soddisfare, sprovvisti come sono del corpo fisico, ch'essi però ignorano d'aver perduto. "Oh, guarda un po'," pensavo, "ch'io quasi quasi potrei credere che mi sia davvero affogato nel molino della Stìa, e che intanto m'illuda di vivere ancora"».[108] Il riferimento del passo è a quei corpi astrali che, privi o meno della parte coscienziale della propria natura, vivono in preda ai soli bisogni fisici di cui l'astrale conserva materia sottile e memoria meccanica: la conoscenza di questa teoria da parte di Pirandello era stata già reimpiegata dall'autore nella composizione di *Chi fu?*. In questo caso, tuttavia, Adriano si sta riferendo a un caso specifico di morte, ovvero quello dei suicidi, i quali, essendo morti prematuramente, non hanno permesso al loro corpo astrale di metabolizzare il distacco dal corpo fisico e, in particolare, alla loro coscienza spirituale di lasciare la loro sede terrestre: questi morti si trovano per i teosofi in una condizione quantomeno speciosa, ovvero il soffrire l'inappagamento dei loro desideri corporali per tanti anni quanti il karma aveva previsto che essi vivessero.[109] È per questa ragione che il parallelismo con la vita di Mattia Pascal è quantomeno calzante.

[108] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 439.

[109] Cfr. in particolare Annie Besant, *The death and after*, cit., pp. 41-44 e Charles W. Leadbeater, *The astral plane*, cit., pp. 38-41: «It will be readily understood that a man who is torn from physical life hurriedly while in full health and strength, whether by accident or suicide, finds himself upon the astral plane under conditions differing considerably from those which surround one who dies either from old age or from disease. In the latter case the hold of earthly desires upon the entity is more or less weakened, and probably the very grossest particles are already got rid of, so that the Kâmarûpa will most likely from itself on the sixth or fifth subdivision of the Kâmaloka, or perhaps even higher; the principles have been gradually prepared for separation, and the shock is therefore not so great. In the case of the accidental death or suicide none of these preparations from their physical encasement has been very aptly compared to the tearing of the stone out of an unripe fruit; a great deal of the grossest kind of astral matter still clings around the personality, which is consequently held in the seventh or lowest subdivision of the Kâmaloka. Those victims of sudden death whose earth-lives have been pure and noble have no affinity for this plane, and

La presa visione su questo possibile punto di contatto tra la propria storia e quella dei suicidi teosofici è per Adriano frutto dello stesso karma o, che è forse la stessa cosa, della «distrazione», della creazione inconsapevole di destino: se egli infatti non avesse usato l'acquasantiera come posacenere, egli non avrebbe riflettuto sulla fede e sul fatto che «Mattia Pascal era morto di mala morte senza conforti religiosi», quindi non avrebbe riflettuto sulla propria morte. È attraverso la lettura

the time of their sojourn upon it is passed, to quote from an early letter on this subject, either "in happy ignorance and full oblivion, or in a state of quiet slumber, a sleep full of rosy dreams". But on the other hand, if their earth-lives have been low and brutal, selfish and sensual, they will, like the suicides, be conscious to the fullest extent in this undesirable region; and they are liable to develop into terribly evil entities. Inflamed with all kinds of horrible appetites which they can no longer satisfy directly now they are without a physical body, they gratify their loathsome passions vicariously through a medium or any sensitive person whom they can obsess; and they take a devilish delight in using all the arts of delusion which the astral plane puts in their power in order to lead others into the same excess which have proved so fatal to themselves. Quoting again from the same letter: – "These are the Pisâchas, the *incubi* and succubae of mediaeval writers – demons of thirst and gluttony, of lust and avarice, of intensified craft, wickedness and cruelty, provoking their victims to horrible crimes, and revelling in their commissions". From this class and the last are drawn the tempters – the devils of ecclesiastical literature; but their power fails utterly before purity of mind and purpose; they can do nothing with a man unless he has first encouraged in himself the vices into which they seek to draw him. One whose psychic sight has been opened will often see crowds of these unfortunate creatures hanging round butchers' shops, public-houses, or other even more disreputable places – wherever the gross influences in which the delight are to be found, and where they encounter men and women still in the flesh who are like-minded with themselves. For such an entity as one of these to meet with a medium with whom he is affinity is indeed a terrible misfortune; not only does it enable him to prolong enormously his dreadful life in Kâmaloka, but it renews for perhaps an indefinite period his power to generate evil Karma, and so prepare for himself a future incarnation to the most degraded character, besides running the risk of losing a large portion or even the whole of the lower Manas. On this lowest level of the astral plane he must stay at least as long as his earthly life would have lasted if it had not been prematurely cut short; and if he is fortunate enough *not* to meet with a sensitive through whom his passions can be vicariously gratified, the unfulfilled desires will gradually burn themselves out, and the suffering caused in the process will probably go far towards working off the evil Karma of the past life. The position of the suicide is further complicated by the fact that his rash act has enormously diminished the power of the higher Ego to withdraw its lower portion into itself, and therefore has exposed him to manifold and great additional dangers: but it must be remembered that the guilt of suicide differs considerably according to its circumstances, from the morally blameless act of Seneca or Socrates through all degrees down to the heinous crime of wretch who takes his own life in order to escape from the entanglements into which his villainy has brought him, and of course the position after death varies accordingly. It should be noted that this class, as well as the shades and the vitalized shells, are all what may be called minor vampire; that is to say, whenever by draining away the vitality from human being whom they find themselves able to influence. This is why both medium and sitters are often so weak and exhausted after a physical *séance*. A student of occultism is taught how to guard himself for one who puts himself in their way to avoid being more or less laid under contribution by them».

del Leadbeater che il protagonista pare accorgersi della sua natura di mezzo uomo, di creazione astrale, di opera di fantasia, che pare accorgersi, insomma, di essere un personaggio, una di quelle creature «ben vestite» che devono morire «ancora una volta», ovvero nella storia rivissuta narrativamente, per diventare immortali. Il *kâmaloka*, infatti, è la sede dei gusci teosofici come dei personaggi, perché è la sede, come dice il Leadbeater nel libro citato, delle «forme-pensiero»: quello di cui Adriano si sta accorgendo sarebbe il fatto di essere, genericamente, un abitante del piano astrale, privo di corpo, già morto, non consapevole di esserlo, quindi, detto altrimenti, di essere allo stesso tempo un prodotto astrale di sé stesso e la creatura astrale dell'elaborazione fantastica di un altro che in ultimo coincide con lui. La morte in questione che accomuna e il suicida teosofico e Adriano Meis non è, dal punto di vista di una riflessione più ampia, la stessa morte, ma simbolicamente essa è affine: il personaggio, come il suicida, deve morire una seconda volta e, come il suicida, questo deve avvenire dopo la perdita del corpo ovvero della maschera, che è come dire dopo avere affrontato una morte sul piano fisico e finzionale.

Il suicida teosofico, morto al piano terrestre, deve morire anche al piano astrale, in modo da poter lasciare libera dal corpo astrale la coscienza superiore, la quale, una volta libera, può ricongiungersi con il «flusso» dell'essere prima della prossima reincarnazione; allo stesso modo il personaggio deve affrontare una esperienza di morte attraverso la quale si libera della finzione, prima di poter morire una seconda volta nella coscienza fluidica del suo demiurgo, del suo autore per diventare autore egli stesso e reincarnarsi poi all'interno della storia. Il tema centrale di tutta la riflessione del protagonista e dello scambio con Anselmo, da questo punto in poi, diventa, infatti, proprio il tema della morte e quello della presa di consapevolezza sulla parte immortale della propria natura: «non che credessi veramente d'esser morto: non sarebbe stato un gran male giacché il forte è morire, e, appena morti, non credo che si possa avere il tristo desiderio di ritornare in vita. Mi accorsi tutt'a un tratto che dovevo proprio morire ancora: ecco il male! Chi se ne ricordava più?» si dice Adriano quasi auto-procurandosi una epifania e avvedendosi che «dopo il mio suicidio alla *Stìa*, io naturalmente non avevo veduto più altro, innanzi a me, che la vita. Ed ecco qua: il signor Anselmo Paleari mi metteva innanzi di continuo l'ombra della morte. Non sapeva più parlar d'altro, questo benedett'uomo!».[110] La morte di cui si parla in questo contesto non è, quindi, chiaramente più la morte fisica, ma la morte intesa come fine del «mezzo uomo», della creatura astrale, la morte propriamente del personaggio, quella che, teosoficamente, rivela la natura immortale di quest'ultimo: parlando con Anselmo, Adriano sembra avvedersi della possibilità di relativizzare la materia fisica e considerare egualmente «materia» anche l'«anima», la quale, però, «non sarà materia come l'unghia, come il dente,

[110] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 439.

come il pelo: sarà materia come l'etere, o che so io», sottoposta alla spinta di una continua interna evoluzione per via della quale l'uomo, o meglio la sua parte immortale, è «l'erede di una serie innumerevole di generazioni» e il «prodotto di una elaborazione ben lenta della natura». La *dictio* è a tutti gli effetti ancora quella teosofica, per cui l'essere umano è costituito di corpi, tutti differentemente tra loro materiali, fino all'ultimo costituito di una materia così sottile da non poter essere considerata tale: per la teosofia, come per Paleari, questo risultato si ottiene in un lungo decorso di cicli cosmici durante i quali l'essere umano è cresciuto e cresce sulla scala di una lunga evoluzione spirituale per via della quale non può, sostiene Paleari e la teosofia con lui, «tutt'a un tratto» «*tornare* zero» con la morte. Mettendo Adriano di fronte all'idea teosofica di materia, Anselmo Paleari lo sta ragguagliando sul fatto che egli stesso, in quanto «forma-pensiero» e personaggio o, nella finzione della trama, in quanto «mezzo uomo», è costituito di materia, ma di una materia più sottile, all'interno della quale giace il nocciolo dell'immortalità che si sa già costituito dalla scintilla prometeica: «non possiamo comprendere la vita, se in qualche modo non ci spieghiamo la morte! Il criterio direttivo delle nostre azioni, il filo per uscir da questo labirinto, il lume, insomma, signor Meis, il lume deve venirci di là, dalla morte». La morte per Paleari come per il futuro autore dell'*Umorismo* è il nodo dirimente che permette di uscire dal «labirinto», labirinto che se si lascia facilmente intendere nel dettato di un teosofo come il ciclo delle reincarnazioni, pare coincidere in realtà più ampiamente, teosoficamente e pirandellianamente, con il labirinto della materia e della forma e, quindi, della finzione.

La morte, ovvero la fine del potere della forma sulla coscienza, deve essere, se è risolutiva, una morte iniziatica ed è per questo che il «lume» per intendere la natura della forma deriva da essa: come la morte pirandelliana permetteva di vedere in sé la scintilla prometeica, allo stesso modo la morte di Paleari dà modo di vedere un «lume», così che la luce prodotta da entrambi gli enti luminosi spirituali coincide di fatto con la visione della coscienza. Paleari allora non sta soltanto forse mettendo a parte Adriano di una sua idea sul mondo, ma lo sta ponendo di fronte a quell'altro «lume» che poi arderà nella biblioteca Boccamazza e sotto cui si produrrà la scrittura, lo sta facendo «riflettere» sulla vera natura del personaggio protagonista autore della storia, rendendogli evidente la parzialità della materia (e la sua duttilità) che egli ha già iniziato a dominare, ma finora senza autocoscienza. Attraverso il solito gioco di rimandi l'insieme dei dettagli forniti, che si conclude con queste precisazioni sulla luce, a cascata illumina il valore dei discorsi sulla materia, quelli impliciti sul karma e quelli sull'iniziazione, facendo del capitolo decimo il luogo narrativo dove effettivamente inizia a palesarsi il lume autoriale dell'auto-visione e della creazione. La seconda morte del protagonista, infatti, può prodursi solo a patto che egli rileghi le sue «fila» con la materia e ricucia il rapporto tra l'immaginazione e la forma: la consapevolezza, che Adriano già vedeva in parte a partire dal nono capitolo, sulla

necessità della materializzazione del sé, sembra potersi realizzare soltanto quando tutte le riflessioni di Anselmo Paleari iniziano a prendere corpo e l'azione della fantasia diventa produttrice di storia. Proprio nel capitolo nono, ancora in una stanza di albergo a Milano, Adriano rifletteva sul fatto che «ogni oggetto in noi suol trasformarsi secondo le immagini ch'esso evoca e aggruppa, per così dire, attorno a sé» tanto che «spesso il piacere che un oggetto ci procura non si trova nell'oggetto per se medesimo» ma nella «fantasia» che «lo abbellisce, cingendolo e quasi irraggiandolo d'immagini care». La presa di coscienza di Adriano sul processo di «riflessione» del sé – prima ancora che essa diventasse fattuale e attiva storicamente attraverso l'evento del posacenere – andava tanto oltre che il protagonista era costretto ad avvedersi della forza di conversione io-mondo, al punto da affermare che «noi» non «percepiamo» più l'oggetto «qual'esso è, ma così, quasi animato dalle immagini che suscita in noi o che le nostre abitudini vi associano»: terminava dicendo che «nell'oggetto, insomma, noi amiamo quel che vi mettiamo di noi, l'accordo, l'armonia che stabiliamo tra esso e noi, l'anima che esso acquista per noi soltanto e che è formata dai nostri ricordi».[111] La verbalizzazione dell'emozione ancora una volta pare ratificare e illuminare il solito processo riflessivo per cui l'io «*riflette*», appunto, nell'altro o nell'altra cosa, all'esterno dunque, ciò che è dentro di sé, così permettendo all'io di vedersi o di vedere parti di sé che, poi, armonicamente, costituiscono il suo spazio mentale e spirituale. La dinamica, oltre che umoristica, sembra ancora una volta quella delle «forme-pensiero», ovvero quella del solo meccanismo ibrido attraverso cui la coscienza dona sé stessa alle cose incoscienti, attivando quella serie fitta di relazioni che costituiscono «forma» e «destino» del proprio mondo. Il fatto di prendere in affitto una casa a Roma permette l'attivazione di queste dinamiche proiettive, quindi permette, in qualche maniera attua, progressivamente, una reincarnazione del sé, ma lo fa alla luce di quell'altra coscienza, del «lume», costantemente tenuto acceso da Paleari nello spirito del protagonista. Ecco che il fatto e l'oggetto descritti mimeticamente, nel corso della narrazione, oltre al loro senso proprio, immanente, ne acquistano subito un altro, come l'«ombra» e il «corpo» dell'*Umorismo*: la «libertà», che aveva caratterizzato i due anni di vagabondaggio di Mattia Pascal, nonché la scelta libera anch'essa di stabilirsi in un luogo da «*cingere*» con «immagini care», mostrano via via il loro doppio volto umoristico. Se la libertà fino all'approdo a Roma, era una libertà totale, a tratti malinconica, ora diventa, nel corso dei nuovi processi incarnativi, e si rivela via via come una libertà foriera di morte ulteriore: essa, «per esempio», scrive l'autore, «voleva dire starmene lì, di sera, affacciato alla finestra, a guardare il fiume che fluiva nero e silente fra gli argini nuovi e sotto i ponti che vi riflettevano i lumi dei loro fanali, tremolanti come serpentelli di fuoco», quindi «seguire con la fantasia il corso di quelle acque, dalla remota fonte appennina, via

[111] Ivi, p. 421.

per tante campagne, ora attraverso città, poi per la campagna di nuovo, fino alla foce» e «fingermi col pensiero il mare tenebroso e palpitante in cui quelle acque, dopo tanta corsa, andavano a perdersi». La riflessione nella materia, che dà visione all'acqua interiore, induce a «penetrare il senso e a misurar l'estensione di questa mia libertà»: l'attuazione della libertà sembra rendere evidente il limite della materia in cui essa si finisce e, per contrasto, illuminare la natura delle cose che sono fuori da questo limite, l'acqua, appunto, quella di Adriano come quella del Bronner.

La libertà, quindi, comincia, col tempo, e via via che i legami con le cose si stringono, a diventare libertà di visione della morte, di immaginazione della morte (e dell'«oltre» che essa implica): questa visione, a sua volta, mostra il peso, intellettuale ed emotivo, di una libertà che, a differenza di quella che il protagonista sta vivendo, non è nella forma, ma al di là di essa, «oltre». L'osservazione del fiume da parte di Adriano suggerisce ora non soltanto l'idea del flusso e della mobilità, ma anche quella dello sfociare in qualcosa che, simbolicamente, trascende il limite come trascende l'argine, l'idea, quindi, del mare che è pari a quella dell'«oltre» espressa nell'*Umorismo*: come lì la morte, che produce l'abbattimento della barriera fisica e formale, agevola la visione di qualcosa che non ha corpo o forma, quindi confine, anche qui lo stare attraversando una libertà astrale, quindi formale, crea visione sul limite della forma e, per converso, genera l'impulso a seguire con lo sguardo dell'immaginazione l'evento funebre fino all'avveramento del suo effetto di sconfinamento. Adriano, dalla simbolica finestra, sta guardando, continuativamente, il suo percorso in simboli, dalla fonte alla foce, comprendendovi, subliminalmente, il passaggio dal nulla al tutto e dal tutto al nulla, fino all'estremo in cui i due poli vi coincidono, come coincideranno Mattia Pascal, Adriano Meis e il Fu Mattia Pascal in una unica, onnicomprensiva, figura d'autore.

La visione del fiume e il contatto con Paleari, ovvero con la presa di consapevolezza da parte del protagonista di dovere, «ancora», «morire», ormai sembra illuminare simbolicamente il dato o il fatto esterno e restituirgli il suo valore metafisico; pare darne prova proprio questo, premonitore e continuo, contatto con l'acqua, che non è in realtà soltanto quella del fiume, se è vero che, alternando stasi a movimento, «andavo, secondo l'ispirazione del momento, o nelle vie più popolate o in luoghi solitarii», dice di sé il protagonista, che «*ricorda*», ora, nel presente della scrittura, «una notte, in piazza San Pietro, l'impressione di sogno, d'un sogno quasi lontano» che egli ebbe «da quel mondo secolare, racchiuso lì, fra le braccia del portico maestoso, nel silenzio che pareva accresciuto dal continuo fragore delle due fontane» e che lo spinge ad «*accostarsi* ad una d'esse» dove «l'acqua soltanto *gli* sembrò viva lì, e tutto il resto quasi spettrale e profondamente malinconico nella sua silenziosa, immota solennità».[112] Il tenore delle riflessioni di

[112] Ivi, p. 447.

Adriano riprende ormai la parte più filosofica e metafisica di quelle che saranno le posizioni espresse nel saggio, ovvero quella parte che può ipostatizzarsi nel contrasto tra il finito della forma e della sua storia fissata e l'infinito del flusso e dell'«oltre»: il fatto che le coordinate siano le stesse dell'*Umorismo* lo si evince forse proprio dal modo in cui la riflessione, o meglio visione, gemina, ovvero tramite l'accostamento degli opposti, in grado di rendere chiara natura e connotati dell'uno e dell'altro polo dell'essere.

Questa notte, che ricorda una delle tante notti dei protagonisti-autori di Pirandello e quella di Mattia di fronte al mare, appare anch'essa come una notte dalla forte connotazione simbolica, non soltanto per via della focalizzazione mentale e spirituale sull'acqua, ma anche perché il «caso» sceglie che Adriano incontri un'altra figura iconica del ragionamento immaginifico sull'autorialità, ovvero un «ubriaco»: mentre sta «a quell'ora, per quella via deserta, lì vicino al gran tempio» un ubriaco, appunto, «*passandogli* accanto e *vendendolo* cogitabondo», «*guardandolo* in volto», gli dice «allegro! […] che fai? che pensi? non ti curar di nulla!». L'ubriaco nel romanzo ha in più luoghi assunto una connotazione simbolica molto marcata, perché è colui la cui condizione assomiglia a quella del pazzo e del liberato: l'allegria dell'ubriaco, pertanto, offerta come consiglio al protagonista, sembra un monito di libertà, un invito, sempre simbolicamente, ad immergersi nell'acqua che sovrasta sulla scena. Per questa ragione è indicativo forse che Adriano reagisca pensando a quanto sostiene un «avvocato imperialista che frequenta il mio caffè»: «allegri tutti, anzi felici, noi potremmo essere a un sol patto […] a patto d'esser governati da un buon re assoluto» perché «la causa vera di tutti i nostri mali, di questa tristezza nostra» è «la democrazia, cioè il governo della maggioranza», «perché quando il potere è in mano d'uno solo, quest'uno sa d'esser uno e di dover contentare molti; ma quando i molti governano, pensano solo a contentar sé stessi, e si ha allora la tirannia più balorda e più odiosa: la tirannia mascherata da libertà». Il riferimento politico sembra, in vero, privo di qualsiasi connessione con tutto il discorso simbolico, ma anche narrativo, di queste pagine, se non fosse forse per una precisazione di Adriano che, mentalmente, continua a rispondere all'ubriaco dicendogli «perché credi che soffra io? Io soffro appunto per questa tirannia mascherata da libertà». L'appunto finale di Adriano riconduce nuovamente il discorso sull'io e sullo stesso tema della libertà da cui partiva tutta la sequenza narrativa, il che lascia indurre che il riferimento alla politica debba essere risemantizzato, a patto di non credere che la causa vera del malessere del protagonista sia effettivamente, alla lettera, il sistema politico vigente. Il discorso di Adriano muoveva dal distinguere implicitamente due tipi di libertà, una finta nella materia, una vera al di là di essa: il movimento nella materia è il movimento personale, quello della maschera, e si sa che la maschera pirandelliana è di fatto composta da una serie innumerevole di io, di volontà, di desideri, i quali, come i più nella democrazia, imperano cercando, teosoficamente, di soddisfare sé stessi;

il movimento nel flusso, invece, è quello della individualità, ovvero di quest'esserenon essere compatto, costituito di luce creativa e consonanza tra volontà naturale e azione nella materia, a cui dovrebbero assoggettarsi tutti gli altri io minori.

Dato che il riferimento costante di queste pagine è proprio all'opposizione tra materia e flusso, tra libertà finta e libertà vera, la precisazione suscitata in Adriano dalla vista dell'ubriaco, dalle sue parole e, specialmente, dalla «folle risata» umoristica con cui questo si allontana, può essere verosimilmente intesa come una ulteriore acquisizione di consapevolezza sulla fisionomia della maschera e quella della volontà individuale: si è in pieno processo simbolizzante della coscienza e Adriano ha praticamente quasi *in toto* ormai sviluppato la sua autorialità mitica, la stessa che gli farà vedere, di lì a poco, che «eroe non potevo più essere davvero. Se non a patto di morirci». Accorso in aiuto di una donna che sta per essere violentata da un gruppo di uomini, Adriano la libera, ma, quando arrivano le guardie, è costretto a fuggire, perché altrimenti avrebbe dovuto denunziare l'aggressione, fornire i dati personali e svelare la sua identità mancata. Nell'economia dei dettagli imposta programmaticamente al romanzo, anche questo avvenimento sembra significativo, perché anticipa l'atto di suicidio finale come atto di eroismo per il bene dell'amata e si lascia quindi leggere forse come uno di quei gesti poietici e indirizzanti o prevedenti il fato creato, numerosamente occorsi fin dall'inizio della storia. Al di là di questi eventi, che fungono da piccole rivelazioni all'io del protagonista e spie per la lettura «*ammaestrante*» del romanzo, il nucleo concettuale delle pagine centrali restano i processi di incarnazione, i quali si verificano perché Adriano smette di avere riserbo nella menzogna, cala la sua finzione, la storia immaginata del suo sé nella realtà, in particolare raccontandola a Silvia Caporale e ad Adriana Paleari nel corso di lunghe conversazioni serali sul balconcino della casa, alla vista, nuovamente, del fiume. Il racconto continuo della sua storia, oltre che appunto dimostrare la progressiva acquisizione di spessore autoriale del protagonista, molto prima quindi che egli diventi autore effettivo del suo romanzo, è la conseguenza della perdita di riserbo sul volere riallacciare le fila con la vita, quindi operare sulla materia e sulla storia attraverso la propria immaginazione. L'accettazione della sfida e del rischio produce l'incarnazione, la quale si compie nel capitolo undicesimo e per opera, ancora una volta, di una donna, Adriana, di cui Adriano si innamora, ricambiato:

> A poco a poco, superati gli scogli delle prime domande imbarazzanti, scansandone alcuni coi remi della menzogna, che mi servivan da leva e da puntello, aggrappandomi, quasi con tutte e due le mani, a quelli che mi stringevan più da presso, per girarli pian piano, prudentemente, la barchetta della mia finzione, poté alla fine filare al largo e issar la vela della fantasia. E ora io, dopo un anno e più di forzato silenzio, provavo un gran piacere a parlare, a parlare, ogni sera lì nel terrazzino, di quel che avevo veduto, delle osservazioni fatte, degli incidenti che mi

> erano occorsi qua e là. Io stesso meravigliavo d'avere accolto, viaggiando, tante e tante impressioni, che il silenzio aveva quasi sepolto in me, e che ora, parlando, risuscitavano, mi balzavan vive dalle labbra. Quest'intima meraviglia coloriva straordinariamente la mia narrazione; dal piacere poi che le due donne, ascoltando, dimostravano di provarne, mi nasceva man mano il rimpianto d'un bene che non avevo allora realmente goduto; e anche di questo rimpianto s'insaporava ora la mia narrazione.[113]

Prodotta secondo i più canonici strumenti dell'umorismo, ovvero spontaneamente, mettendo assieme «piacere» e «rimpianto», che diventano fonti e mezzi della narrazione,[114] la storia di Adriano, ora, è storia rivissuta, storia che permette al protagonista di rendersi effettivamente conto di chi è stato e di come ha trascorso la sua nuova vita. Ora, per la prima volta, Adriano diventa reale, e, in quanto reale, può tornare a subire gli effetti della forma. Prima ancora di Adriana, si innamora di lui Silvia Caporale, ma mentre questa si innamora visibilmente, Adriano si accorge che «in tutte quelle sere, non avevo affatto parlato per lei, ma per quell'altra che se n'era stata sempre taciturna ad ascoltare» e con cui s'era, via via, venuto a stabilire quel «particolar modo d'intendersi, d'entrare in intimità, fino a darsi del tu» che «le anime hanno» tra loro. Tra i due, fin da subito, viene a stringersi un rapporto che sembra in perfetta consonanza con la natura del personaggio protagonista, un rapporto, ovvero, ideale, fatto di un comprendersi animico che è «oltre» gli impacci della materia e della forma, un amore quindi, che, come ogni altro aspetto della vicenda iniziatica di Adriano in questa fase della sua vita, illumina una sezione del suo essere interiore: «mentre le nostre persone sono ancora impacciate nel commercio delle parole comuni, nella schiavitù delle esigenze sociali» le loro anime «han bisogni proprii e lor proprie aspirazioni, di cui il corpo si vieta di assumer coscienza e sentimento, quando veda l'impossibilità di soddisfarle e di tradurle in atto», e restano a «sorridersi da lontano».

La comunione delle anime stabilitasi tra i due doppi genera una risorgenza vitale, concreta, equilibrando il binomio morte-vita finora tutto sbilanciato per il

[113] Ivi, pp. 454-455.

[114] Il fatto che in questo frangente il racconto di Adriano si produca sui binari della narrazione poetica pirandelliana sembra dimostrarlo il lessico, volontariamente o involontariamente, messo in campo dall'autore; per fare solo degli esempi: il «piacere a parlare» dopo un «forzato silenzio» si lascia avvicinare a quelle «ore di pura gioia» della scrittura che seguono l'«angoscia» prima della creazione artistica; le impressioni che balzano «vive», trasfigurate, dalla bocca del protagonista, dopo essere state accolte inconsapevolmente nel suo animo, riportano a quelle «creature» e «immagini» «vive» in cui si riversa e concreta l'immaginazione dello scrittore; la mescidanza di emozioni contrastanti, organate però nell'atto del racconto, ricorda la sinergia creativa che si compone nell'animo del poeta quando egli si accinge a creare.

protagonista sul primo polo: «compresi così, che non ostante quel mio strambo aspetto, ella *avrebbe potuto* [sic] amarmi»[115] e, per quanto Adriano non lo ammetta «neanche a *se* stesso», «*gli* sembrò più soffice il letto *che occupava* in quella casa, più gentili tutti gli oggetti che *lo* circondavano, più lieve l'aria che *respirava*, più azzurro il cielo, più splendido il sole». Ricucire il rapporto con le cose e lasciare che la scintilla prometeica agisca nei fatti gli dà «l'impressione» di avere «finalmente acquistato l'equilibrio, raggiunto l'ideale» che aveva inseguito «di far di *sé* un altro uomo, per vivere un'altra vita, che ora, ecco, *sentiva*, *sentiva* piena in *sé*». La rinascita, o incarnazione, è basata, ancora, sulla cancellazione della memoria di Mattia Pascal, permessa dal fatto che egli «era finito lì, nel molino della *Stìa*», si tratta quindi di una incarnazione non completa, che non integra la memoria, ma materializza soltanto l'ideale della creazione, soltanto il «mezzo uomo» che Adriano rappresenta, soltanto quindi la «forma» di un'«idea», cosa a cui Pirandello nei saggi si riferisce proprio usando il termine «ideale»: il fallimento di questo processo incarnante è già iscritto nella sua statura, perché è un modello, quello seguito da Adriano, che esteticamente cassa l'«esperienza amara della vita» o, meglio, che non si accorge dell'azione costante della presenza di Mattia, per quanto apparentemente passata. La visione che sta dietro a questa incarnazione non è quella visione miticizzante *in toto* che legittima la storia miticamente dal suo inizio alla sua fine, è una storia creata, che non opera, come accadeva per gli altri personaggi, retroattivamente nella costruzione del discorso narrativo, comprendendo in esso la totalità dell'esperienza. Tuttavia, il tentativo, ideale, per quanto fallace nelle premesse consce, per opera del caso, sta già aprendo la strada al fato che porta alla reintegrazione finale. Su suggerimento di Silvia Caporale, Adriano, infatti, decide di operarsi all'occhio per correggere quell'antico difetto di Mattia Pascal: «un'operazione relativamente lieve poteva farmi sparire dal volto quello sconcio connotato così particolare di Mattia Pascal, Adriano Meis avrebbe potuto anche fare a meno degli occhiali azzurri e concedersi un pajo di baffi e accordarsi alla meglio, fisicamente, con le proprie mutate condizioni di spirito». La scelta di mutare i propri connotati, ovvero di manifestare nelle cose il tentativo di cancellazione della memoria e il proprio attuale stato spirituale è forse proprio quello che permette a Adriano, ancora una volta, di vedere la parzialità del suo progetto e di accorgersi della necessità di reintegrare in sé l'insieme delle vicende karmiche: finora bloccato in uno stato di limbo in cui egli ha potuto liberamente sondare il terreno della morte, ora Adriano, attraverso questi gesti simbolici, si dà l'occasione di far agire la scintilla che ha a sé stesso rivelato, lucente dalla morte,

[115] In questa sede l'uso, atipico, del corsivo sembra poter fare implicito riferimento a uno di quei «se» griffiani abortiti prima di compiersi, quindi a una amputazione, che stavolta sarà «voluta» e scelta, del fato.

e di illuminare definitivamente ontologia e fenomenologia della materia, della immobilità, quando venga a contatto con la poiesi.

L'avvio di questo processo accade in una sera tarda, quando Terenzio Papiano ritorna da Napoli, all'improvviso, e permette a Adriano di vedere le mire che il cognato ha sulla sorella della moglie morta, quindi di attivare in sé i meccanismi di protezione e gelosia che realizzano emotivamente la discesa nella materia e l'incarnazione, quindi anche nelle difficoltà che comporta il gioco plurimo delle finzioni. Il tutto accade mentre Adriano, «ritiratosi in camera, *si era* messo a leggere distrattamente uno dei libri prediletti del signor Anselmo Paleari su la *Reincarnazione*»: il testo in questione è quello, già citato, di Annie Besant, *Reincarnation*, edito in inglese nel 1892, e si tratta di un libro che spiega come l'io individuale, una volta morto, dopo aver trascorso un certo, più o meno lungo, periodo di riposo in *Devachan*, riallaccia i legami con la materia performandola secondo il suo progetto divino, e costituendosi un corpo transeunte che possa soddisfare le esigenze spirituali dell'io.[116]

Nel momento in cui assiste alla scena fatale, Adriano è distratto, nuovamente, quindi opera in lui, plausibilmente, quella forza taumaturgica proveniente dall'«oltre» che si è riconosciuta nella «distrazione» e che è in grado di orientare fato ed eventi affinché si compia la realizzazione spirituale. Il fatto che, nel romanzo, a questo punto, venga presentato questo testo e il fatto che la presentazione accada proprio nel momento in cui il protagonista sta per ritessere, per amore, le fila con la materia, permette forse di inquadrare la reincarnazione di Adriano come una incarnazione teosofica. In questo senso dovrebbe essere letto anche il fatto che poco prima il protagonista ha deciso di cambiare i suoi connotati fisici per adattarli alle «condizioni» «mutate» del proprio «spirito» altro termine che la teosofia usa per chiamare l'io individuale: secondo i processi incarnativi teosofici il protagonista sembra stare costituendosi un corpo di carne utile affinché egli possa manifestarsi nella materia, ovvero possa nuovamente prendere parte al gioco delle finzioni. Quello che non sa, come non lo ricorda l'io una volta che si incarna, è che egli sta nascendo di nuovo per morire, e per uscire dalla rete del karma, ovvero per riprendere consapevolezza delle sue vite passate, nel caso specifico quella di Mattia, e da lì in poi attraversare la morte «definitiva» ovvero quella attraverso la quale si chiudono i processi reincarnativi.[117] Questo, per i teosofi, compresa la Besant del libro citato da Adriano, avviene, si è detto, attraverso la creazione delle «forme-pensiero», e una «forma-pensiero», infatti, sarebbe anche l'amore, come lo è la gelosia: «avevo lasciato aperta la gelosia, aperti gli scuri. A un certo punto, la luna, declinando, si mostrò nel vano della mia finestra, proprio come volesse

[116] Cfr., Annie Besant, *Reincarnation*, cit., pp. 28-42.
[117] Ivi, pp. 42-47.

spiarmi, sorprendendomi ancora sveglio a letto, per dirmi: «Ho capito, caro, ho capito! E tu, no? davvero?».[118]

Tornato in camera dopo l'incontro con Papiano, durante il quale i due fanno la loro prima reciproca conoscenza e mentre la stessa Adriana cerca difesa e aiuto dal protagonista, quest'ultimo è oramai dentro la forma: simbolicamente pare dimostrarlo la presenza della luna che, essendo, per i teosofi, immagine della maternità realizzante, è qui ad annunciare proprio l'avvenuta incarnazione. Il tutto avviene nell'inconsapevolezza del protagonista che, simbolicamente passato attraverso le acque del Lete, ovvero nuovamente preda della materia, «non vede», non si rende più conto di quanto è già successo e sta per svilupparsi pienamente in storia. Tuttavia, la causa divina è stata già creata nello «spirito» causale, e da questo momento in poi le vicende saranno soltanto una ratifica, come sembrano dimostrare, nuovamente, le parole del doppio ipercosciente, Anselmo Paleari. È, infatti, a questo punto della storia, che per Adriano si apre, coscientemente, il famoso «strappo nel cielo di carta» su cui tanto si è detto:

> Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe? che farebbe Oreste? Dica lei? – Non saprei, – risposi, stringendomi nelle spalle. – Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo. – E perché? – Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gli impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con ansia smaniosa, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì, a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cadere le braccia. […] L'immagine della marionetta d'Oreste sconcertata dal buco nel cielo mi rimase tuttavia un pezzo nella mente. A un certo punto: «Beate le marionette», sospirai, «su le cui teste di il finto cielo si conserva senza strappi! Non perplessità angosciose, né ritegni, né intoppi, né ombre, né pietà: nulla! E possono attendere bravamente e prender gusto alla loro commedia e amare e tener se stessi in considerazione e in pregio, senza soffrir mai vertigini o capogiri, perché per la loro statura e per le loro azioni quel cielo è un tetto proporzionato.[119]

Le parole di Anselmo Paleari paiono dare forma, consapevole e simbolica, a qualcosa che in Adriano è già avvenuto, come è avvenuto in Mattia: consistono, esse, in una opera di sussunzione delle vicende. Lo strappo, infatti, è un momento casuale, in cui, per un motivo o per l'altro, la realtà, non questa o quest'altra, ma

[118] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 467.
[119] Ivi, pp. 467-468.

la realtà generalmente intesa, si rivela parziale, non falsa, certamente, ma relativa, perché denunzia l'esistenza di una verità altra, ovvero l'esistenza di un cielo le cui misure non sembrano proporzionate a quelle dell'uomo. L'etimologia del caso e quella dell'«oltre» si ipostatizzano in questa scena immaginata, per la quale Oreste, o chi per lui, è costretto ad accorgersi che la vita non termina nelle sue passioni e che tutto il palinsesto di idee su cui si reggeva la personalità è falso se esiste qualcosa che supera quelle idee e convinzioni ritenute assolute dall'io.

Lo strappo nel cielo di carta è il momento, umoristico, in cui l'io prende coscienza di qualcosa che non gli appartiene e che non può essere metamorfizzato sulla base della sua piccolezza: in questo momento l'attenzione di Oreste si sdoppia, la sua passione resta viva in lui, la «vraie nature» schilleriana, costituita di sentimenti, emozioni, collere, concetti, idee, continua a far gravare sull'uomo il suo peso, ma, allo stesso tempo, l'uomo non riesce più a staccare lo sguardo da quella rivelazione orrorifica, che è, in ultimo, rivelazione del sacro. Le parole di Paleari sembrano mettere in scena il momento iconico della morte simbolica, e, dal punto di vista della *fictio* del romanzo, l'attimo in cui Adriano prende coscienza di averla subita, l'attimo in cui si vede in sé e si rivede in Mattia. La riflessione del protagonista, infatti, poco dopo, va su Terenzio Papiano, che egli dice l'esatta incarnazione di queste marionette, perché «chi più di lui pago del cielo di cartapesta, basso basso, che gli sta sopra, comoda e tranquilla dimora di quel Dio proverbiale, di maniche larghe, pronto a chiudere gli occhi e ad alzare in remissione la mano». Il dio dalla minuta statura è quell'«oltre» su misura in cui l'uomo si finge di poter dominare l'indomabile, è lo stesso dio di tante novelle e lo stesso di alcuni interventi critici esaminati: egli consiste in una riduzione dell'essere; mentre lo strappo nel cielo apre la visione all'essere vero e al flusso (quest'ultima, per opposizione) Adriano si fa consapevole di possedere già la verità, come è consapevole del fatto che Terenzio non la possiede.

L'importanza narrativa dell'evento sta forse tutta in questa differenza, la quale illumina sul fatto che, in Papiano, ora Adriano riflette e vede la forma e la finzione, ma stavolta perfettamente consapevole della propria ontologia, dopo la serie delle morti simboliche. Il titolo del capitolo dodici, infatti, è *L'occhio a Papiano* (e non a caso dodici era anche il numero che ossessionava il doppio oculare di Mattia nella «bisca» di Montecarlo), titolo che pare indice del fatto che ora gli occhi di Adriano sono diventati capaci di vedere nella materia, sono diventati in larga parte gli occhi dell'umorista in grado di spogliare l'essere delle sue finzioni, sono diventati, detto altrimenti, l'occhio ereditato da Pinzone, ma rettificato ora nello sguardo: questa non è una acquisizione momentanea, ma una progressiva presa di coscienza che si sviluppa via via che Adriano scende ulteriormente nelle cose, via via quindi che, prendendo contatto con esse, diventa capace di ri-assimilarne la memoria, reintegrando in sé il morto al molino della *Stìa*, la sua forma o «esperienza amara della vita», unica cosa che gli conferirà il potere completo della visione e che avrà

come effetto la liberazione definitiva dalle forme. Adriano, «una sera» in cui «c'era la luna piena, e pareva giorno», quindi in una sera simbolicamente predisposta ad accogliere la rivelazione formale, vede da sola la signorina Caporale sul terrazzino e le strappa la confessione sui propositi di Terenzio: egli, avendo sposato la sorella di Adriana, Rita, ne aveva preso in custodia la dote, che, tuttavia, essendo questa morta senza lasciare figli, avrebbe dovuto restituire ad Anselmo, ma non lo aveva fatto. Aveva, invece, chiesto una proroga nella restituzione, sperando di riuscire a convincere Adriana a sposarlo, onde non dovere restituire il denaro. Allo stesso modo avrebbe dovuto ridare una ingente somma di denaro a Silvia Caporale, che egli aveva convinto a investire su un affare poi conclusosi rovinosamente. Per quanto non chiaro il perché e il come, Adriano si rende conto che in queste macchinazioni Terenzio spera di fare ricoprire una parte anche a lui, cosa che lo esagita e lo spaventa, dato che, qualora fosse riuscito a trovare una «traccia», Terenzio avrebbe potuto «seguirla» fino alla vecchia vita di Mattia Pascal. Il primo modo del ritorno dell'«ombra» nella «vita» di Adriano consiste essenzialmente in questo. Ad aggiungere preoccupazione e concretare la paura in timore sensato, contribuiscono due eventi, casuali, entrambi tali da rimettere Adriano di fronte alla consapevolezza della sua prima vita e della sua prima morte. Papiano si presenta, infatti, in casa con un presunto parente, un cugino, di Adriano, Francesco Meis: «sono dovuto andare» dice «questa mattina all'Agenzia delle imposte» dove «ho sentito chiamare forte: «*Signor Meis! signor Meis!*» tanto che «mi volto subito, credendo che vi sia anche lei, per qualche affare» mentre «chiamavano questo bel tomo, come lei ha detto giustamente» al quale «per curiosità mi avvicinai e gli domandai se si chiamasse proprio Meis […] avendo io l'onore e il piacere di ospitare in casa un signor Meis», ottenendone, per tutta risposta, l'«*assicurazion*e che lei doveva essere suo parente, ed è voluto venire a conoscerla». Questo tal Francesco è in realtà un beone, solo, che non ha nessuna relazione di parentela, di certo, con il protagonista, ma neppure tanta lucidità mentale da rammentare le sue proprie ed effettive relazioni di parentela: l'evento, tuttavia, dal punto di vista simbolico, sembra importante perché denunzia agli occhi di Adriano la possibilità stessa della crepa nella credibilità della sua storia e perché lo avverte su quanto Papiano è disposto a fare per servirsi ai suoi fini della sua presenza in casa Paleari.

Il secondo evento è ancora più significativo, perché appare leggibile come una rappresentazione chiara di un ritorno del rimosso e della morte: Papiano, infatti, lavora presso un certo Marchese Giglio d'Auletta, padre di una figlia defunta e nonno di Pepita; il padre di questa è un certo Pantogada, dedito al gioco, che ha affidato la figlia al Marchese e che si trova a Roma per chiedere soldi al genero. Caso vuole, tuttavia, che il Pantogada sia lo stesso spagnolo con cui Mattia Pascal aveva litigato nella bisca di Montecarlo e un tale che, pertanto, avrebbe potuto riconoscerlo, dato che frequenta la casa di Papiano. Appena sentitane un giorno la voce nel corridoio, senza ancora sapere nulla dei retroscena, dice il protagonista

> Mi trovai, senza saperlo, davanti allo specchio, come se qualcuno mi ci avesse condotto per mano. Mi guardai. Ah quell'occhio maledetto! Forse per esso colui mi avrebbe riconosciuto. Ma come mai, come mai Papiano era potuto arrivare fin là, fino alla mia avventura di Montecarlo? Questo più d'ogni altro mi stupiva. Che fare intanto? Niente. Aspettar lì che ciò che doveva avvenire avvenisse. Non avvenne nulla. E pur non di meno la paura non mi passò, neppure la sera di quello stesso giorno, allorché Papiano, spiegandomi il mistero per me insolubile e terribile di quella visita, mi dimostrò ch'egli non era affatto su la traccia del mio passato, e che solo il caso, di cui da un pezzo godevo i favori, aveva voluto farmene un'altra, rimettendomi tra i piedi quello Spagnuolo che forse non si ricordava più di me né punto né poco.[120]

In perfetto accordo con il dettato teosofico del libro *Reincarnation* della Besant, ora che Adriano sta di nuovo configurandosi nella materia, su di lui torna ad avere effetto il karma, ovvero il caso, che, fino a questo momento, dopo la ratifica della sua morte, non aveva prodotto più interferenze sulla sua vita: in linea con il dettato della Besant, essendo il karma una forza che agisce attraverso la materia, più o meno sottile, nella manifestazione e dato che il karma conserva la memoria delle vite passate, ora Adriano sta subendo, nuovamente, la vessazione di esso, ma, allo stesso tempo sta raccogliendo i frutti di quello che aveva seminato; per i teosofi la memoria karmica si addensa nell'astrale, alla morte dei corpi transeunti, e viene ripresa dall'io individuale quando questo si reincarna.[121] *Mutatis mutandis*, la stessa cosa sta accadendo per il protagonista, il quale però, dato il valore iniziatico

[120] Ivi, p. 480.

[121] Annie Besant, *Reincarnation*, cit., pp. 36-37: «these thought-forms remains in his aura, or magnetic atmosphere, and as time goes on their increased number acts on him with ever-gathering force, repetition of thoughts and of types of thought adding to their intensity day by day, with cumulative energy, until certain kinds of thought-forms so dominate his mental life that the man rather answers to their impulse than decides anew, and what we call a habit, the outer reflection of this stored-up force, is set up. Thus "character" is builded, and if we are intimately acquainted with anyone of mature character, we are able to predicate with tolerable certainty his action in any given set of circumstances. When the death hour comes the subtler bodies free themselves from the physical, the Linga Sharîra alone disintegrating gradually with the physical frame. The thought-body resulting from the past life persists, and appears to go through various processes of consolidation of experiences, assimilation of much differentiated thoughts, and so on. Only fragmentary hints of these post-mortem or pre-natal changes have been given to the other world, and the unassisted student has to grope his way as best he can by the broken light of these hints. But what is definite is that before the period for reincarnation this thought-body, as it literary is, passes to the Astral plane, take up Astral matter, and becomes the Linga Sharîra for the new personality presently to be born. Since the physical brain, in common with the rest of the physical body, is built into this Astral mould, this brain is, by its conformation, the physical expression, however imperfect, of the mental habits and qualities of the human being the to be incarnated,

del suo percorso, vive questi processi traslandoli su un piano di coscienza, in cui, consapevolmente, in lui opera anche l'altra parte, quella immortale, dell'io. La riflessione allo specchio pare rappresentare esattamente questo, ovvero Adriano che si vede e si riconosce in Mattia, e viceversa, essendo «guidato» alla riflessione da una forza ipercosciente, ovvero dal caso, ancora una volta, ma ora metamorfizzato in volontà agente. Guidato da questa forza, Adriano, vedendosi, prende la decisione di recidere totalmente il legame con Mattia, correggendosi il difetto oculare, cosa che, umoristicamente, però, produce una conseguenza inversa, che ha poco a che fare con la storia in sé, personale, ma tanto a che vedere con la illuminazione spirituale, cristica ed evangelica: l'operazione, infatti, comporta una degenza al buio di quaranta giorni, periodo nel quale gli occhi di Adriano, nella storia e nella metastoria, si aprono definitivamente, conducendolo senza ritorno all'autorialità.

Prima di muoversi in questa direzione, tuttavia, sembra significativo anche il modo in cui avviene la presa di decisione di operarsi all'occhio, seguendo il consiglio di Silvia Caporale:

> Un incontro dunque fra me e quello Spagnuolo sarebbe stato forse inevitabile, da un giorno all'altro. Che fare? Non potendo con altri, mi consigliai di nuovo con lo specchio. In quella lastra l'immagine del fu Mattia Pascal, venendo a galla come dal fondo della gora, con quell'occhio che solamente m'era rimasto di lui, mi parlò così: «In che brutto impiccio ti sei cacciato, Adriano Meis! Tu hai paura di Papiano, confessalo! e vorresti dar la colpa a me, ancora a me, sol perché io a Nizza mi bisticciai con lo Spagnuolo. Eppure, ne avevo ragione, tu lo sai. Ti pare che possa bastare per il momento il cancellarti dalla faccia l'ultima traccia di me? Ebbene, segui il consiglio della signorina Caporale e chiama il dottor Ambrosini, che rimetta l'occhio a posto. Poi… vedrai!».[122]

Le dinamiche della riflessione, ora, portano in superficie l'ombra di Mattia Pascal, in un riflesso, appunto, che lo costituisce come l'altra immagine, il doppio di Adriano Meis, doppio di cui egli è cosciente e che con coscienza gli parla: nell'immagine di Mattia pare raffigurarsi proprio la materia divenuta, attraverso Adriano, consapevole di sé stessa, tant'è che, dal *range* del suo dominio ontologico, che è quello appunto della morte e della forma, egli parla all'io ideale, al «mezzo uomo» rappresentato da Adriano, per dirgli quello che egli, in quanto coscienza, sa, ma che non si ammette; la scena è la perfetta icona del piccolo me, della personalità, riacquisita nel Gran Me e diventata autocosciente essa stessa. Per

the fitting physical vehicle for the exercise of the capacities which his experience now enables him to manifest on the physical plane».

[122] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 482.

questa ragione forse Mattia Pascal invita Adriano a riflettere, dicendogli «ti pare che possa bastare per il momento cancellarti dalla faccia l'ultima traccia di me?»: l'ingiunzione sarebbe quella della forma passata che specifica che una modificazione fisica non può fermare il corso del destino che ormai si è attivato, ma sembra essere anche quella dell'io che parla con sé stesso, ovvero con l'altra parte di sé, quindi di un io che si auto-confida una cosa di cui è già consapevole, ma che gli diventa evidente soltanto nel momento in cui si guarda fuori di sé, nella completezza di io e forma dell'io. Ecco che Adriano sceglie comunque di compiere l'operazione, nonostante la coscienza della sua inutilità dal punto di vista evenemenziale, ma sulla base forse proprio di quella consapevolezza inconscia delle prossime aperture metafisiche espresse nel «vedrai» con cui si chiude la risposta di Mattia Pascal.

4.6. *L'accensione del lume nel buio: il lanternino, il ritorno di Mattia Pascal e il suicidio di Adriano Meis*

La simbologia dei «quaranta giorni al bujo» seguiti all'operazione chirurgica richiama due eventi evangelici, ovvero i quaranta giorni trascorsi da Gesù nel deserto prima di iniziare l'attività pubblica di predicazione e i quaranta giorni che intercorrono tra la resurrezione di Cristo e la sua ascensione al cielo, quindi il periodo in cui si realizza la rivelazione pentecostale per gli apostoli. La simbologia è coerente con quello che avviene nel romanzo e con l'esperienza vissuta direttamente dal protagonista: anche per Adriano, infatti, i quaranta giorni sono un frangente esistenziale di rivelazione, preparatorio al compimento dell'attività predicativa attraverso la narrazione, un frangente esistenziale in cui egli viene in contatto con il mondo metafisico attraverso una vera e propria manifestazione dell'al di là.[123]

[123] Sull'occorrenza della simbologia dei quaranta giorni, Artioli sostiene: «I *quaranta* giorni che Pascal trascorre nel metaforico buio, dove, col pretesto delle sedute spiritiche, finisce col baciare Adriana, impattano col sottofondo costituito dal testo sacro. Mentre Cristo, consapevole del mandato divino, supera la prova dei *quaranta* giorni in cui Satana lo sottopone alle lusinghe del mondo, il protagonista del romanzo, accecato dal suo sogno d'amore, frana miseramente. Di nuovo si assiste al rimbalzo di una cifra emblematica. Si tratta del numero in cui Paul-François-Gaspard Lucaria, senz'altro il più noto degli aritmologi ottocenteschi di marca cattolica, vede emblematizzato il senso dell'avventura umana, che per lui è perizia dal «rosso» al «violetto», viaggi dai miraggi del transeunte alla luce dell'eternità. Quaranta sono i giorni del diluvio; altrettanti quelli trascorsi da Mosè sul Sinai; quaranta gli anni delle vicissitudini di Israele nel deserto; quaranta i giorni della tentazione cristica: non c'è dubbio che il tempo della prova di Adriano Meis, alias Mattia Pascal, sia un tempo iniziatico, in cui il protagonista è in balia del dèmone che l'incalza. Si veda l'incipit del capitolo tredicesimo […]. Se la sequenza associa il tempo rituale a un tempo di tenebra, il dettaglio dell'occhio rettificato, che l'intervento chirurgico rende più grande del normale, annuncia il momento in cui Adriano Meis, vedendo finalmente chiaro, potrà toccare con mano la vanità delle

Nel corso dei capitoli tredici e quattordici, il protagonista assiste e partecipa alle sedute spiritiche di Anselmo Paleari, nelle quali, da una parte, scopre la truffa compiuta a danno di questo da Silvia Caporale e Terenzio Papiano, dall'altra si avvede, invece, dell'esistenza effettiva dell'ombra, di Mattia Pascal ritornante durante le evocazioni. Sono queste due occorrenze a rendere poi possibile la reintegrazione completa del passato all'interno della coscienza e, quindi, la possibilità della realizzazione del fatto scritturale. Durante una di queste sedute, inoltre, Adriano finalmente bacia Adriana, dichiarandole così tacitamente il suo amore e attivando quella serie di cause e di effetti che lo riducono, per amore appunto, a suicidarsi una seconda volta. La consonanza con il dettato evangelico si rivela anche nel fatto che, sempre durante i quaranta giorni di bujo, il protagonista riceve da Anselmo Paleari la definizione intellettuale sulla natura del «lume» interno, creativo dell'uomo, la nota «lanterninosofia», in cui pare doversi ravvedere il modo attraverso cui il doppio teosofico mostra al protagonista in che cosa effettivamente consistono la capacità e le potenzialità creative dell'essere umano: la funzionalità di questa presa di coscienza ai fini scritturali da parte del protagonista sembra piuttosto chiara, perché essa permette ad Adriano di gestire e dirigere volontariamente (scegliendolo, adesso) il proprio fato, facendo diventare volontà cosciente il caso e, quindi, di giungere, consapevole della forza retroattiva della poiesi, a raccontare la storia sacra della propria vita e della propria morte. Già nel capitolo decimo Anselmo Paleari, parlando della morte come criterio direttivo per discernere tra il vero e il falso nell'esistenza, aveva spiegato ad Adriano che il «bujo» è soltanto una condizione fittizia, che cambia forma e aspetto se si «*prova* ad accendervi una lampadina di fede, con l'olio puro dell'anima» e che «se questa lampadina manca, noi ci aggiriamo qua, nella vita, come tanti ciechi, con tutta la luce elettrica che abbiamo inventata!» e continuava dicendo che «sta bene, benissimo, per la vita, la lampadina elettrica; ma noi, caro signor Meis, abbiamo anche bisogno di quell'altra che ci faccia un po' di lume per la morte». Il riferimento rapido di Anselmo Paleari si specificava come «fede» appunto nell'esistenza di qualcosa che per essere dopo la morte la trascende e risulta, pertanto, sotto la specie di un'essenza imperitura: accostando questo rapido passaggio a quello sullo «strappo nel cielo di carta» si comprende forse che il lume di cui parla Paleari, essendo dopo la morte, non pertiene al *range* delle cose che accadono sul teatrino, almeno non nella sua essenza.

sue illusioni. A guardar bene, tutto ciò è già profilato nell'impaginazione delle cromie. La camera del protagonista, che l'occasione delle sedute spiritiche trasforma in spazio del raggiro, ospita la fioca luce di un «lanternino dal vetro rosso». Ma del rosso – la cromia preferita da Pascal nelle puntante a Montecarlo – già il teosofo Paleari aveva avuto modo di tracciare il senso simbolico contrapponendo al Lanternone della Virtù pagana, di uno *scarlatto* infocato, il *viola* ascetico del suo equivalente cristiano», Umberto Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., pp. 210-211.

La «lanterninosofia» sembra precisare questi aspetti e permettere di creare la *liaison* forse ormai definitiva tra il lume del teosofo e la scintilla prometeica di Pirandello:

> Il signor Anselmo Paleari mi volle dimostrare con un lungo ragionamento che il bujo era immaginario […] che, per nostra disgrazia, noi non eravamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che sieno cose ch'esso non sia; cose amiche o 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. E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che projetta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse accesso, ma che noi dobbiamo purtroppo creder vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi. Spento alla fine a un soffio, 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 rotto le vane forme della nostra ragione?[124]

L'impostazione del passo, com'è noto, riprende quella che sarà poi propria dell'*Umorismo*: fin nelle scelte terminologiche e sintattiche, infatti, il lume di cui parla il Paleari è quello stesso «sentimento della vita», centrale poi nei saggi. Il Paleari sta illustrando a Adriano, in termini filosoficamente elaborati, quello che in realtà egli ha già sperimentato alla fine, specialmente ma non solo, del capitolo dodicesimo, ovvero il fatto di «vedersi vivere», quindi, secondo quanto dice adesso Paleari, la propria essenza di uomo, l'autocoscienza del sé.

Ancora una volta, come sarà nell'*Umorismo*, anche per il teosofo, l'«illusione» è una derivazione del triste privilegio, della scintilla prometeica, e proviene, a sua volta, dal proiettare fuori una luce che è in realtà interna e che tale dovrebbe rimanere. L'accusa filosofica contro il direzionamento entico della capacità creazionistica dell'uomo pare spiegare perché pochi capitoli prima, nel suo discorso, Paleari faceva salva dalla sua filosofia relativizzante, la fede interna «accesa» con «l'olio puro dell'anima», fede che è quello stesso lanternino, ma alimentato con un altro combustibile, che Pirandello chiamerà anche lui «anima» nei saggi, ovvero quella sezione vera di «natura» che compete all'uomo al di là e prima della sua illusione. Il teosofo, qui, sta parlando da teosofo, dimostrando la matrice teosofi-

[124] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 484-485.

ca, appunto, di quello che diventerà poi in parte il discorso alla base dell'estetica umoristica: quello di cui egli parla, come farà lo stesso Pirandello, è il lume dell'individualità, quella sezione connotata dai teosofi con il lessico della luce e coincidente anche per essi con la forza demiurgica, divina e quindi creazionistica dell'essere umano. Anche il ragionamento di Paleari, allora, fa salvo dal relativismo totalizzante il lume che si orienta su sé stesso, alimentato della propria «anima», e, per converso, giudica illusorio tutto il resto: così il «bujo» che ora Adriano sta attraversando non sarebbe realmente tale, ma coinciderebbe piuttosto con il momento simbolico in cui, restando dentro sé stesso, il protagonista può vedersi senza incorrere in illusione, anticipando la morte, pur restando in vita; il passo permette di associare i quaranta giorni di bujo di Adriano Meis, oltre che con il momento della rivelazione evangelica, anche con quello iniziatico della morte, in cui, come per Eliade, l'individuo esperisce una condizione che compete al defunto, impara quindi a conoscerla, a capirla e ne viene fuori rinnovato, o rinato, come un essere che è allo stesso tempo dentro e oltre l'umano. La rivelazione esplicativa, appresa per bocca di Anselmo Paleari, non può, per essere completa, limitarsi a descrivere il momento esistenziale dell'autosussistenza del lume, ma deve soffermarsi a spiegare come questo lume genera la creazione dell'illusione e in che termini esso agisca nella forma e nell'inconsapevolezza, prima ancora che nella vita e nella coscienza. Solo queste precisazioni, come si è detto, sembrano poter fornire ad Adriano contezza di che cosa, effettivamente, sia l'atto demiurgico, formale ed essenziale insieme, della creazione, solo questo può dare al suo romanzo valore pentecostale. Paleari, infatti, poiché Adriano «ha l'occhio offeso», quindi sta già facendo esperienza diretta del bujo metaforico, vira il suo discorso verso «le lucciole sperdute, che sarebbero i nostri lanternini, nel bujo della sorte umana»: propone, discorsivamente, al protagonista «d'inseguire» questi «sentimenti della vita» nel loro atto, non guidato dalla coscienza dell'«anima», ovvero nella loro continua creazione di forme illusorie, proprio nella «sorte», ovvero in quella che ripetutamente si è detta la creazione umana illusoria per eccellenza. La prima cosa che Paleari fa notare a Adriano – riprendendo quello che sarà, e in parte è stato, il discorso pirandelliano sulle «lenti» – è che questi lanternini «son di tanti colori», colori che variano «secondo il vetro che ci fornisce l'illusione, gran mercantessa, gran mercantessa di vetri colorati»: riattualizzando la stessa semantica umoristica della riflessione, Paleari spiega che l'illusione, cioè la proiezione del sé fuori di sé, produce il vetro colorato, attraverso cui, passandovi, la luce genera ulteriormente illusione. Spesso questa seconda illusione, ancora una volta come gli occhiali di Pirandello, è data, tanto che «in certe età della storia, come in certe stagioni della vita individuale, si potrebbe determinare il predominio d'un dato colore» perché «tra gli uomini» si genera «un certo accordo di sentimenti che dà lume e colore a quei lanternoni che sono i termini astratti»: «il lume d'una idea comune è alimentato dal sentimento collettivo». La proposizione di Anselmo Paleari richiama ancora

quella dell'atmosfera astrale di cui parlano i testi teosofici, specialmente Théophile Pascal e, in parte, Annie Besant, spiegando che, essendo l'illusione prodotta da una «forma-pensiero» che ha un suo particolare colore astrale, l'insieme di esse tende ad associarsi nella creazione di macro entità collettive, generate da un accordo di sentimenti, che a sua volta si rafforza e galvanizza sulla base della produzione di nuove «forme-pensiero» consonanti con quelle già esistenti.

Se da una parte, pertanto, in questo frangente, il discorso di Paleari accusa quasi palesemente la sua matrice teosofica, dall'altra sembra funzionale, dal punto di vista estetico, a fare maturare in Adriano la consapevolezza dei meccanismi di generazione di un racconto sociale che abbia validità mitica. L'«accordo dei sentimenti» teosofico, ovvero l'accordo delle scintille prometeiche, infatti, è lo stesso risultato a cui dovrebbe, per Pirandello, aspirare il «grande genio» nella creazione della sua opera d'arte, onde produrre il «libro unico» di cui l'umanità ha bisogno. Infatti, subito dopo avere espresso e descritto la fenomenologia teosofica della creazione di comuni entità astrali, Paleari passa, indirettamente, a denunziarne la necessità in un momento di crisi come quello della fine del secolo: «se questo sentimento però si scinde, rimane sì in piedi la lanterna del termine astratto, ma la fiamma dell'idea vi crepita dentro e vi guizza e vi singhiozza, come suole avvenire in tutti i periodi che son detti di transizione», con la conseguenza che «nell'improvviso bujo, allora, è indescrivibile lo scompiglio delle singole lanternine». Proprio questo è il problema che Pirandello, attraverso il Nordau, accusava per la sua epoca, trovandovi la soluzione nella creazione di una nuova risemantizzazione dei termini astratti: l'impellenza della nuova creazione non è detta da Paleari chiaramente, ma è la stessa che legittima la scrittura del romanzo pentecostale, composto al «lume» di un'unica «lanterna», nell'abside di una chiesa («accesa», simbolicamente, questa sì, con «l'olio puro dell'anima») e tale da poter servire da «ammaestramento» in una epoca di massimo disaccordo come quella post-copernicana.

Per accendere quella lanterna sacra, Adriano ha bisogno di un'altra rivelazione, quasi di una indicazione di prassi, da parte di Anselmo, perché deve interiorizzare la necessità spirituale della sua seconda morte:

> se tutto questo bujo, quest'enorme mistero, nel quale indarno i filosofi dapprima specularono, e che ora, pur rinunziando all'indagine di esso, la scienza non esclude, non fosse in fondo che un inganno come un altro, un inganno della nostra mente, una fantasia che non si colora? Se noi finalmente ci persuadessimo che tutto questo mistero non esiste fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio che noi abbiamo della vita, del lanternino cioè, di cui le ho finora parlato? Se la morte, insomma, che ci fa tanta paura, non esistesse e fosse soltanto, non l'estinzione della vita, ma il soffio che spegne in noi questo lanternino, lo sciagurato sentimento che noi abbiamo di essa, penoso, pauroso, perché limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia oltre il breve àmbito

> dello scarso lume, che noi, povere lucciole sperdute, ci projettiamo attorno, e in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremmo un giorno ritornare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento d'esilio che ci angoscia? Il limite è illusorio, è relativo al poco lume nostro, della nostra individualità: nella realtà della natura non esiste. Noi, – non so se questo possa farle piacere – noi abbiamo sempre vissuto e sempre vivremo con l'universo; anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo, ma non lo sappiamo, non lo vediamo, perché purtroppo questo maledetto lumicino piagnucoloso ci fa vedere soltanto quel poco a cui esso arriva; e ce lo facesse vedere almeno com'esso è in realtà! Ma nossignore: ce lo colora a modo suo, e ci fa vedere certe cose, che noi dobbiamo veramente lamentare, per bacco, che forse in un'altra forma d'esistenza non avremo una bocca per poterne fare le matte risate. Risate, signor Meis, di tutte le vane stupide afflizioni ch'esso ci ha procurate, di tutti i fantasmi ambiziosi e strani che ci fece scorgere innanzi e intorno, della paura che c'ispirò.[125]

La prima premessa si chiudeva dicendo che noi «dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda, e siamo capaci di azzuffarci per un pezzettino di terra o di dolerci di certe cose, che ove fossimo veramente compenetrati di quello che siamo, dovrebbero parerci miserie incalcolabili»: il discorso del Paleari sembra chiudersi sullo stesso palinsesto di idee, denunziandosi matrice delle convinzioni autoriali e, di conseguenza, appalesando la derivazione teosofica di queste. L'infinita piccolezza dell'uomo di cui egli dovrebbe conservare memoria, dovrebbe a sua volta produrre in lui il distaccamento da tutte quelle «miserie» o passioni che si svolgono sotto il cielo di carta del teatro di marionette: ne deriva che questa piccolezza è l'altra faccia della «vita in noi», cioè di quello che Paleari dice essere la natura profonda dell'uomo in consonanza continua con la vita dell'universo e dell'«Essere»; il giganteggiare dell'uomo, al contrario, e il suo porsi a misura delle cose, è il prodotto illusorio della proiezione del sé, quel sacrilegio gioviano per cui la nostra ombra si proietta nel cielo, come dirà l'*Umorismo*: la «risata» che deriva dalla consapevolizzazione annunciata da Paleari, allora, è congrua, perché è il prodotto di una coscienza che inverte i termini delle cose, ridimensionandole, e mostrando, quindi, nel piccolo, ovvero nel conforme alla natura, il vero, quindi il gigantesco che se è nell'uomo lo è in quanto l'uomo è flusso manifesto, dio individuale.

Quello che Paleari sta facendo, ora, indirettamente, dal punto di vista della produzione della storia iniziatica, quello che sta facendo con gli stessi identici

[125] Ivi, pp. 487-488.

lessico e impalcatura teorica del saggio, è forse proprio di mostrare al protagonista la necessità della morte, di quella che ha già vissuto e di quella che deve ancora vivere: in parte, infatti, queste acquisizioni sono state già sviluppate da Adriano nel corso del romanzo e prima di lui da Mattia. È proprio la morte quello con cui il protagonista ora deve confrontarsi, attraverso le sedute spiritiche che, infatti, avvengono alla luce di un «lanternino» di «vetro rosso» che è proprio il «lume che deve venirci di là, dalla morte» di cui parlava Paleari e lo stesso che si trovava vicino alla gora del molino della *Stìa*, anch'esso rosso, di fronte al cadavere appena ritrovato di Mattia Pascal. Il «lanternino», che Anselmo Paleari accende durante le sedute spiritiche per favorirle, è un lanternino «correttivo» che, ricordando la morte particolare di Mattia Pascal, illumina il momento delle sedute spiritiche come un momento di rievocazione del sé, il frangente in cui non si attua solo una generica seduta spiritica, ma un passaggio narrativo forse fondamentale proprio nella costruzione della storia iniziatica del protagonista.

Approfittando della medianità innata della signorina Caporale, Anselmo Paleari, durante le sedute spiritiche riesce a mettersi in contatto con lo spirito di un certo Max Oliz. Già parlando con Adriano, questa gli aveva confidato che «quando avevo il pianoforte, io componevo ancora, per me sola, all'improvviso; mi sfogavo… m'inebriavo fino a cader per terra, creda, svenuta, in certi momenti. Non so io stessa che cosa m'uscisse dall'anima» e «diventavo una cosa sola col mio strumento, e le mie dita non vibravano più su una tastiera: io facevo piangere e gridare l'anima mia. Posso dirle soltanto, che una sera (stavamo, io e la mamma, in un mezzanino) si raccolse gente, giù in istrada, che m'applaudì infine, a lungo. E io ne abbi quasi paura». Non è dato sapere, perché l'ultima parola non è detta dall'autore, se questo inebriarsi della Caporale sia o meno una sua dote o una dote dello «spirito d'un suo antico compagno d'Accademia, morto, Dio ne scampi, di tisi a diciott'anni», «un genio […] per la musica»: quest'ultima versione, tuttavia, è quella che la signorina racconta ad Anselmo, d'accordo, pare, con Papiano, per frodare il teosofo, forti della ingenua credulità di questo. Tutte le sedute si incentrano quindi su questa facilità del contatto con lo spirito di Max, comprese quelle, nella «semioscurità rossastra», in cui Pepita Pantogada, Silvia Caporale, Papiano, Adriano, Adriana, Anselmo Paleari, Manuel Bernaldez (amante della Pantogada) e Candida (governante a casa del marchese), si riuniscono in casa Paleari per assistere ai prodigi teosofici del medianismo. Durante queste sedute, approfittando proprio della oscurità rossa della camera e del fatto che tutti siano concentrati, chi più chi meno, sull'avverarsi dei fenomeni (tutti orchestrati, afferma l'autore), Adriano e Adriana prendono ad avvantaggiarsi della disposizione della catena, nella quale si tengono per mano, fino a quando il protagonista non bacia l'amata: «io parlavo da un pezzo con la mano d'Adriana, e non pensavo, ahimè, non pensavo più a nulla! Tenevo a quella manina un lungo discorso intenso, stringente, e pur carezzevole, ch'essa ascoltava tremante e abbandonata; già l'avevo costretta a cedermi le dita,

a intrecciarle con le mie» in preda a «un'ardente ebbrezza». Il bacio, che occorre immediatamente dopo, come la naturale conseguenza di questo tacito parlare, è allora il frutto di una «distrazione», ancora una volta: nel momento in cui Adriano dovrebbe tener testa e badare a quanto Papiano sta architettando ai danni della famiglia Paleari, qualcosa in lui, non dissimile forse dall'altra «ebbrezza», quella del gioco, prende il sopravvento e completa l'incarnazione, sancendo la realtà di un legame che non è più solo intesa d'«anime». L'altra coscienza opera adesso in un luogo di morte, in un luogo di rievocazione simbolica della memoria implicita di Mattia Pascal: mentre «il tavolino scricchiolava, si moveva, parlava con picchi sodi o lievi» e così «le seggiole», «i mobili della camera», tra «raspamenti, strascichii e altri rumori», tra «strane luci fosforiche, come fuochi fatui», «quasi involontariamente» scrive il protagonista «io mi recai allora la mano di Adriana alla bocca; poi, non contento, mi chinai a cercar la bocca di lei, e così il primo bacio, bacio lungo e muto, fu scambiato fra noi». Espressamente, «senza più badare alle prodezze di Max», e, appunto, «quasi involontariamente», nonché in preda a una forza estranea, Adriano compie il gesto di ricucitura con le forme, realizza la fantasia ideale, altrimenti detto si ricrea, simbolicamente, un corpo di carne e relazioni in cui può consistere una incarnazione.

È a questo punto, con il ritorno nella «forma», che l'altro correlato della forma, il passato, può manifestarsi e in assoluta evidenza, come uno spirito, senza l'intervento di nessun gioco orchestrato dai maestri burattinai Caporale e Papiano: appena dopo il bacio, infatti, «ci volle un pezzo, prima ch'io, smarrito di confusione e di vergona potessi riavermi in quell'improvviso disordine» nel quale «si erano accorti di quel nostro bacio?» si domanda il narratore, sconvolto dalle grida dei presenti. Quindi «uno, due fiammiferi, accesi; poi anche la candela, quella stessa che stava entro il lanternino di vetro rosso. E tutti in piedi!» perché «un gran colpo, un colpo formidabile, come vibrato da un pugno di gigante, invisibile, tonò sul tavolino, così, in piena luce» al quale «allibimmo tutti e, più d'ogni altro, Papiano e la signorina Caporale» mentre « – Scipione! Scipione! – chiamò Terenzio» vedendo che «l'epilettico era caduto per terra e rantolava stranamente» «in *trance* anche lui!» secondo Paleari, prima di accorgersi che «ecco, ecco il tavolino si muove, si solleva, si solleva… La levitazione! Bravo, Max! Evviva! E davvero il tavolino, senza che nessuno lo toccasse, si levò più d'un palmo dal suolo e poi ricadde pesantemente».[126] Se il colpo potrebbe, forse, essere dovuto alla caduta del fratello epilettico di Terenzio, che è con lui e lo accompagna, fin dal suo ritorno a Napoli, il sollevarsi del tavolino resta, invece, la dimostrazione inoppugnabile dell'intervento, durante la seduta, di una forza sovrumana, dimostrazione di una

[126] Ivi, p. 507.

realtà che è «oltre» quella riconosciuta.[127] Se la «forza misteriosa, che aveva agito in quel momento» scrive l'autore «alla luce, sotto gli occhi miei, proveniva da uno spirito invisibile», «evidentemente», lo spirito «non era quello di Max: bastava guardar Papiano e la signorina Caporale per convincersene». Al contrario Adriano, agendo finalmente l'opera di ricucitura col passato, ampiamente e sporadicamente preannunciata, «con un brivido» dice «pensai a quello sconosciuto che si era annegato nella gora del molino della *Stìa*», intellettualizzando la scoperta attraverso «tutte le cose lette nei libri del Paleari» che gli «balzarono in tumulto alla mente»: «se fosse lui!», si chiede tra sé, «se fosse venuto a trovarmi, qua, per vendicarsi, svelando ogni cosa». A differenza di quanto accadeva nel corso della prima morte, ora il protagonista pare agire coscientemente sulla cosa «*ulteriore*», materializzando l'«oltre» in una forma possibile, in una manifestazione, e, così, di conseguenza, riallacciando i legami con la «vita» *tout court* e con la vita passata in particolare, vedendo la persistenza di questa anche in quella presente. Il fatto che il karma ora ritorni a vendicarsi, ossia a risarcirsi il danno, o meglio che torni a produrre ancora le sue conseguenze attivate da cause lontane, sembra visibile nella coscienza che adesso il protagonista ha di un possibile riattualizzarsi della serie fatale: «quasi fino all'alba mi ritrovai, sul letto, fantasticando di quell'infelice, sepolto nel cimitero di Miragno, sotto il mio nome. Chi era? Donde veniva? Perché s'era ucciso? Forse voleva che quella sua triste fine si sapesse: era stata forse riparazione, espiazione… ed io me n'ero approfittato! Più d'una volta, nel bujo – lo confesso – gelai di paura» dice infatti, perché «quel pugno, lì, sul tavolino, in camera mia, non lo avevo udito io solo. Lo aveva scagliato lui? E non era egli ancor lì, nel silenzio, presente e invisibile, accanto a me?» si domanda, così in apprensione da «*stare* in orecchi, se m'avvenisse di cogliere qualche rumore nella camera» ma «poi m'addormentai e feci sogni paurosi» fino al «giorno appresso» quando «aprii le finestre alla luce».[128]

Dal punto di vista della finzione del romanzo, il fatto che Mattia Pascal possa ritornare è, come accennato dallo stesso Adriano, un decorso possibile nella vita *post mortem* del defunto: quando, specialmente, un desiderio irrisolto o non appagato tormenta l'io alla fine della sua vita fisica, questo desiderio continua ad agire sull'anima del trapassato, legandola e costringendola all'atmosfera terrestre. Che Pirandello conoscesse questa idea è evidente dalla narrativizzazione della novella *Chi fu?* dove proprio la smania di vendetta contro la moglie spinge il fantasma di

[127] Il «dettaglio» del colpo «lasciato volutamente irrisolto in uno spazio di equivoca ambiguità», unica cosa a «non *tornare* al suo posto» come spiegabile «frutto di un'impostura» è stato già notato sa Rita Verdirame, *La magia nel* Fu Mattia Pascal*: prove d'autore e fonti europee*, in *Magia di un romanzo*, cit., pp. 39-54. L'intervento risulta interessante anche per la panoramica sulla magia circostanziale al romanzo oltre che per l'accostamento dello stesso alle novelle *E due!* e *La casa del Granella*.

[128] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 508-509.

Sturzi a ritornare sulla terra. Ma se questo è il corpo testuale e il retroscena teorico apparentemente più vicino al dettato autoriale, anche all'interno del romanzo, è vero pure che già in *Chi fu?* lo Sturzi era un doppio del protagonista, Luzzi, il quale, tramite l'incontro con la morte rappresentata dal fantasma, portava a compimento il suo personale percorso di iniziazione: la materializzazione del doppio, materializzazione che il protagonista si spiega come motivata da un desiderio di vendetta contro di lui e come una non risolta «riparazione, espiazione», chiama in causa le dinamiche del karma e si lascia forse leggere come la venuta di Mattia, dell'altro io, che reclama il compimento delle cause karmiche attivate nella materia prima della prima morte. Il karma, infatti, e la catena di prigionia che esso comporta, si esaurisce soltanto nel momento in cui tutti i debiti sono stati pagati, ovvero quando tutti i frutti delle proprie azioni, anche passate, sono stati raccolti. Alcuna rinarrazione del sé, alcuna opera taumaturgica di fondazione del mito e alcuna «definitiva» morte e liberazione, sono possibili fino a che la rete del karma non è stata sciolta interamente dall'io: la necessità ontologica della forma pretende che Adriano Meis riprenda i panni di Mattia Pascal e, solo dopo averlo fatto, come per il Luzzi, inizi a narrare, ovvero quando, ormai fuori dal karma e dalla forma, il suo io può dirsi griffianamente libero e in perpetuo contatto con l'«oltre». La dinamica della luce, su cui si chiude la citazione, si lascia forse intendere proprio come la realizzazione della nascita di quella terza coscienza, a lungo maturata, che non appartiene a Mattia Pascal, come non appartiene più ad Adriano Meis, ma a nessuno dei due e ad entrambi contemporaneamente: la fine dei quaranta giorni al bujo produrrebbe allora la geminazione della vista pentecostale nel protagonista e quindi, finalmente, la capacità di auto-visione, attraverso cui egli, in coscienza, può ora guardare sé stesso quasi come non appartenendosi; «vedevo», infatti, dice, «finalmente, vedevo in tutta la sua crudezza la frode della mia illusione, che cosa era in fondo ciò che m'era sembrata la più grande delle fortune, nella prima ebbrezza della mia liberazione». L'auto-visione, ora, genera coscienza dell'inattuabilità del progetto originario di Adriano Meis, come pure della parzialità di quel primo senso non reale di libertà seguito alla prima morte di Mattia Pascal: «la mia libertà», continua, «che a principio m'era parsa senza limiti» ne aveva trovato uno «purtroppo nella scarsezza del mio denaro», quindi nell'essersi accorto che «più propriamente» quella libertà «avrebbe potuto chiamarsi solitudine e noja», quindi «terribile pena»; a nulla era servito «guardarmi bene dal riallacciare, foss'anche debolissimamente, le fila recise» perché esse «s'erano riallacciate da sé», trascinandolo, scrive, nella «foga» della vita, «vita che non era più per me». Tutta la visione cosciente pare rendere possibile, adesso, la ricostruzione della trama, fino all'estrema, ultima nella serie degli eventi, rivelazione: «ora me n'accorgevo veramente, ora che non potevo più con vani pretesti, con infingimenti quasi puerili, con pietose, meschine scuse impedirmi di assumere coscienza del mio sentimento per Adriana»; ma questa presa di coscienza giunge insieme all'altra,

ovvero assieme alla consapevolezza che tutte quelle «cose» che «senza parlare, le avevo detto», fino al «bacio» che «aveva suggellato il nostro amore» non possono essere attuate, perché Adriano è e continuerà ad essere, come egli ora si definisce chiaramente, «un'ombra d'uomo», un «morto che non poteva rivivere per lei». Ma queste prese di coscienza non sembrano mere autoaccuse, perché paiono geminare da una coscienza maggiore, che è proprio quella terza coscienza nata dal dialogo continuo con Anselmo Paleari: la coscienza maggiore, che ha visto l'«oltre» sa «quante sciocchezze questo maledetto universo», con cui viviamo «in relazione», «ci fa commettere, di cui poi chiamiamo responsabile la misera coscienza nostra, tirata da forze esterne, abbagliata da una luce che è fuor di lei». Non si parla, come direbbe il Griffi, di fatalità, ma di «irresponsabilità, predisposizione», in forza della quale l'uomo inconsapevole di sé è trainato dalle forze del destino, guidato verso la propria morte: pur distante da sé e dalla sua illusione, il protagonista conserva in lui «viva e operante», la luce dell'io, quella luce «fuori» della coscienza che gli fa ammettere che «com'altro è il giorno, altro la notte, così forse una cosa siamo noi di giorno, altra di notte».

La coscienza che opera al bujo sembra essere proprio la coscienza «distratta», quella agita da forze «*ulteriori*» provenienti da quel bujo simbolico che è la culla del fato, mentre l'altra è la coscienza finzionale, quella ragionativa che deve poi rendersi conto di quanto nel fato, fatalmente, è stato deciso, mentre lei era assente. E, infatti «aprendo dopo quaranta giorni le finestre della mia camera, io non provai alcuna gioja nel riveder la luce» perché «il ricordo di ciò che avevo fatto in quei giorni al bujo me la offuscò orribilmente» al punto che «tutte le ragioni e le scuse e le persuasioni che in quel bujo avevano avuto il loro peso e il loro valore, non ne ebbero più alcuno, appena spalancate le finestre, o ne ebbero un altro al tutto opposto»: «invano quel povero me che per tanto tempo se n'era stato con le finestre chiuse e aveva fatto di tutto per alleviarsi la noja smaniosa della prigionia, ora – timido come un cane bastonato – andava appresso a quell'altro me che aveva aperte le finestre e si destava alla luce del giorno, accigliato, severo, impetuoso» di fronte all'altro che «invano cercava di stornarlo dai foschi pensieri, inducendolo a compiacersi piuttosto, dinanzi allo specchio, del buon esito dell'operazione e della barba ricresciuta e anche del pallore che in quale modo m'ingentiliva l'aspetto».[129]

Come la terza coscienza autoriale, quella dei *Dialoghi*, ora il protagonista guarda da fuori, e si auto-pronunzia, il suo Gran Me e il suo piccolo me: li «vede» dialogare tra di loro, consapevole del fatto che la ragione, che ora l'uno ora l'altro vogliono darsi, è una ragione fittizia, perché la vera è quella della terza voce, la voce che appena poco prima ha dato al caso e alle forze inovviabili dell'universo la colpa, per così dire, delle azioni dell'uno e dell'altro. Mentre, infatti, i due si contendono la ragione

[129] Ivi, pp. 509-510.

e l'anima del protagonista alla presenza di Adriana che, intanto, è entrata in camera con la scusa della busta pervenuta dal dottor Ambrosini per il pagamento, il caso, nuovamente, pare intervenire a sancire da che parte debba pendere ogni scelta: «in tutti gl'impicci miei grandi e piccini, sono stato, come s'è visto, soccorso sempre dalla fortuna. Ora ecco com'essa, anche questa volta, mi venne in aiuto» scegliendo per la morte di Adriano e il rifiuto dell'amore sincero di questo per Adriana. Provando ad aprire la cassaforte dove custodisce il denaro da inviare al dottore, il protagonista si accorge che essa è stata scassinata e che delle sessantacinque mila lire restanti, ne mancano «dodici mila». Immediatamente comprendendo che il furto simbolico (nel dodici del quale sembra ancora una volta da ritrovarsi tutta la simbologia dell'evangelizzazione apostolica) è stato operato, durante le sedute, da Papiano e dal fratello, il protagonista vede che la sola soluzione per lui è di abbandonare le fila appena ritessute e, per il bene della ragazza, rinunziare all'amore di lei che già è piena del nuovo sentimento. Il fatto di non poter denunciare il furto, infatti, come la stessa Adriana vorrebbe, obbliga il protagonista a riflettere che, nella riposta intenzione del ladro, quei soldi, pari a quelli che egli avrebbe dovuto restituire dalla dote della moglie morta, sarebbero ritornati ad Adriana, e al loro legittimo proprietario, una volta che i due si fossero sposati. Ma, il protagonista, non potendo, per questioni legali, sposare Adriana, né potendo, per le stesse ragioni, accusare pubblicamente il ladro, sceglie, consapevolmente, aiutato dal destino e dato che «quel denaro […] non poteva venire più a me, perché Adriana non poteva essere mia» di fare in modo che «*andasse* a lei, se ella ora avesse saputo tacere, seguendo il mio consiglio, e se io mi fossi potuto trattenere ancora per qualche po' di tempo lì»: «Adriana, se non altro, ci avrebbe guadagnato questo: la restituzione della dote» e la liberazione dalle mire e dalle tirannie del cognato. Questa seconda rivelazione, del furto, dopo la prima dell'amore per la fanciulla, sembra completare il disegno dell'universo, perché, ancora una volta, costringono il protagonista a «*vedersi* escluso per sempre dalla vita, senza possibilità di rientrarvi»: «con tutto quel lutto nel cuore, con quell'esperienza fatta» ormai chiaramente connotata come l'esperienza amara dell'umorista, egli, dice, «*se* ne *sarebbe* andato da quella casa, a cui *si era* già abituato, in cui *aveva* trovato un po' di requie, in cui *si era* fatto quasi un nido», «di nuovo per le strade, senza meta, senza scopo, nel vuoto». Ora la coscienza della natura e della ontologia della forma, la coscienza umoristica della fisionomia ontologica di questa, e la «paura di ricader nei lacci della vita», dice, lo «avrebbe fatto tenere più lontano che mai dagli uomini, solo, solo, affatto solo, diffidente, ombroso».

Compreso il quadro del nuovo stato esistenziale di Adriano Meis, egli si mostra cosciente della natura doppia dell'uomo, quindi della parte personale e individuale di questo, cosciente della natura fissante della forma, cosciente, in ultimo della presenza e della forza dell'oltre e del caso: all'interno del quindicesimo capitolo il protagonista è nato all'umorismo, stavolta pienamente, e alla auto-visione umoristica e teosofica insieme.

A rendere ancora più stringente e chiaro l'aspetto di questa metamorfosi, o rinascita, collabora, pare, proprio la semantica del sacrificio, quello compiuto qui per amore: chiudendo il cerchio dei rimandi cristici e teosofici, il fatto che il protagonista scelga di ritornare nel «vuoto» per non provocare ulteriore sofferenza all'amata rimanda al sacrificio cristico sulla croce, compiuto per amore del genere umano e simbolizzante la discesa della luce nella materia. Secondo la prassi teorica della teosofia il sacrificio di Cristo, come quello di ogni divinità solare, incarna, pur individualmente, il manifestarsi della legge della materializzazione del *Logos* o *Nous*, ovvero il momento in cui l'informale sceglie di ancorarsi in una forma per potere produrre la vita:[130] il sacrificio carnale del corpo, che è il sacrificio della parte inferiore dell'uomo (quello che si è supposto richiesto al protagonista della novella *Sogno di Natale*), coincide con il sacrificio della passione, dell'amore e di tutto quanto compete al mondo terreno, coincide con uno svuotamento. È questo svuotamento che il protagonista, a questo punto del romanzo, sembra stare accettando di compiere, inconsapevole delle conseguenze dell'atto come lo è Cristo nel momento in cui, sulla croce, grida «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»: ancora totalmente ignaro di quello che il sacrificio comporta in termini di promessa evangelica («riceverai da me molto di più di quello che perderai» diceva Gesù nella novella analizzata), il protagonista va incontro a quello che, a questo punto del percorso iniziatico non può che apparirgli, dice, che come il nulla più totale, l'assenza della forma, la difesa da essa, «il bujo che non si colora».

La scena finale del quindicesimo capitolo pare ratificare tutto questo, compreso delle sue profondissime connotazioni umoristiche:

> Uscii di casa, come un matto. Mi ritrovai dopo un pezzo per via Flaminia, vicino a Ponte Molle. Che ero andato a far lì? Mi guardai attorno; poi gli occhi mi si

[130] Sul sacrificio teosofico, cfr. Annie Besant, *Esoteric Christianity*, cit., p. 179: «When the matter which is to form our solar system is separated off from the infinite ocean of matter which fills space, the Third Person of the Trinity – the Holy Spirit – pours His Life into this matter to vivify it, that it may presently take form. It is then drawn together, and form is given to it by the life of the Logos, the Second Person of the Trinity, who sacrifices Himself by putting on the limitations of matter, becoming the " Heavenly Man," in whose Body all forms exist, of whose Body all forms are part. This was the kosmic story, dramatically shown in the Mysteries – in the true Mysteries seen as it occurred in space, in the physical plane Mysteries represented by magical or other means, and in some parts by actors» e ancora, ivi, p. 183: «The crucifixion of Christ, then, is part of the great kosmic sacrifice, and the allegorical representation of this in the physical Mysteries, and the sacred symbol of the crucified man in space, became materialised into an actual death by crucifixion, and a crucifix bearing a dying human form; then this story, now the story of a man, was attached to the Divine Teacher, Jesus, and became the story of His physical death, while the birth from a Virgin, the danger-encircled infancy, the resurrection and ascension, became also incidents in His human life», e ivi, pp. 193-230.

> fissarono su l'ombra del mio corpo, e rimasi a un tratto a contemplarla, infine alzai un piede rabbiosamente su di essa. Ma io no, io non potevo calpestarla, l'ombra mia. Chi era più ombra di noi due? io o lei? Due ombre! Là, là per terra; e ciascuno poteva passarci sopra: schiacciarmi la testa, schiacciarmi il cuore: e io, zitto; l'ombra, zitta. L'ombra d'un morto: ecco la mia vita… Passò un carro, rimasi lì, fermo, apposta: prima il cavallo, con le quattro zampe, poi le ruote del carro. – La così, forte, sul collo! Oh oh, anche tu cagnolino? Su, da bravo, sì: alza un'anca! alza un'anca! Scoppiai a ridere d'un maligno riso; il cagnolino scappò via, spaventato; il carrettiere si voltò a guardarmi. Allora mi mossi; e l'ombra, meco, dinanzi. Affrettai il passo per cacciarla sotto altri carri, sotto i piedi de' viandanti, voluttuosamente. Una smania mala mi aveva preso, quasi adunghiandomi il ventre; alla fine, non potei più vedermi davanti quella mia ombra; avrei voluto scuotermela dai piedi. Mi voltai; ma, ecco: la avevo dietro, ora. «E se mi metto a correre», pensai, «mi seguirà!». Mi stropicciai forte la fronte, per paura che stessi per ammattire, per farmene una fissazione. Ma sì! così era! il simbolo, lo spettro della mia vita era quell'ombra: ero io, là per terra, esposto alla mercé dei piedi altrui. Ecco quello che restava di Mattia Pascal, morto alla *Stìa*: la sua ombra per le vie di Roma. Ma aveva un cuore, quell'ombra, e non poteva amare; aveva denari, quell'ombra, e ciascuno poteva rubarglieli; aveva una testa, ma per pensare e comprendere ch'era ma testa di un'ombra, e non l'ombra d'una testa. Proprio così! Allora la sentii come cosa viva, e sentii il dolore per essa, come se il cavallo e le ruote del carro e i piedi de' viandanti ne avessero veramente fatto strazio. E non volli lasciarla più lì, esposta, per terra. Passò un tram, e vi montai. Rientrando in casa…[131]

Ancora una volta in uno stato mentale se non folle comunque prossimo alla follia, il protagonista si trova, guidato da una coscienza che non è quella che si riconosce, ma che impera su di lui, di fronte a un ponte, simbolo nuovamente del passaggio: la scena iniziale della permanenza romana, che si apriva sulla vista della finestra incorniciante ponti, numerosi, sembra compiersi in questo momento, chiudendo circolarmente il significato simbolico della permanenza romana. Lo sguardo, carico di tutte le sue profonde implicazioni metafisiche, si rivolge, adesso, all'ombra, ovvero alla natura transeunte e mortale dell'uomo, quella, la sola, che può rimanere invischiata nelle trame delle «forme-pensiero» e della materia: da qui forse allora la rabbia, la volontà di uccisione di questa entità dominata da forze esterne sotto il controllo del caso, volontà di uccisione che ricorda quella del Gran Me, implicitamente, ma attualizza intanto proprio la semantica del sacrificio. Assunto da una foga distruttiva, l'io del protagonista vessa la sua parte inferiore,

[131] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 523-524.

ovvero la parte che ha lasciato nella gora del molino della *Stìa*, vessa l'origine del fato mortale e mortifero, costringendola a subire un dolore che sembra significare il parallelismo cristico citato poco prima. Quello che accade in questo momento assomiglia al compimento della crocifissione, ovvero al tentativo di annullamento volontario del sé e di tutta quella parte di vita che vi si associa: il «riso maligno», che è il riso della vendetta, è il riso umoristico di chi gode della propria sofferenza e soffre del proprio piacere, perché ha ormai attivato quella serie di inversioni attraverso la quale comprende e ha compreso la natura finita dell'«ombra» e quindi la finitudine di quella che, in un primo momento, poteva illusoriamente apparire come libertà. Allo stesso modo va forse letto il desiderio di staccare l'«ombra» da sé, ovvero di liberarsi effettivamente del macigno della prigione fisica e della prigione astrale, attuando, effettivamente, quella che ora appare come la sola, vera, libertà dell'essere. I discorsi di Anselmo Paleari si sono, a questo punto della vicenda, così radicalmente incuneati nell'io del protagonista da essere divenuti istintiva visione del mondo e, quindi, della sua causa: l'«ombra», intesa in senso lato, è la causa dell'illusione, il vetro colorato del lanternino, essa rappresenta, quindi, l'insieme di tutte quelle essenze ed esistenze su cui il fato può avere presa e da cui soltanto può partire la materializzazione e la concretizzazione esistenziale della causa maturata, idealmente, all'interno dell'io.

Dopo avere esperito la falsità di un progetto di vita in cui l'io sussiste senza la materia, comprensibilmente il protagonista ora sembra odiare l'impossibilità di prescindere dal finito, la necessità ontologica della forma. Ma a queste pratiche, che sono pratiche di sdoppiamento e che fungono da mezzi per «vedere» la consapevolezza interiore, non può forse che seguire la presa di coscienza sull'altra faccia della verità, ovvero sul fatto che quell'ombra «ero io», compreso della mia parte immortale e di quell'altra, immortale, ancora in parte inconsapevole di sé. Si tratta del frangente esistenziale iconico in cui il protagonista, forse proprio da buon teosofo umorista, si avvede di non potere invece fare a meno della sua «ombra», la accoglie in sé, ne riconosce «cuore» e «pensieri», ovvero quella forma di emotività e di mente propria alle cose finite che sono incoscienti solo se paragonate all'infinito: l'«ombra», anche se mortale, ora pare incarnare il principio pensante, che, hartmannianamente, le permette di «pensare e comprendere ch'era la testa di un'ombra», sviluppando nella materia la coscienza immortale e il principio noumenico, detto altrimenti realizzando pienamente l'incarnazione dell'io individuale nell'io personale e facendo di quest'ultimo il «simbolo» ricreato trasparente, simile al flusso che lo abita. È questo il fine ultimo del processo karmico: ottenere che la parte mortale si renda conto della sua mortalità e da questa consapevolezza venga innalzata a strumento fisico con cui l'io individuale opera nelle cose, performando, ora in assoluta coscienza, il destino, da autore. Solo dopo questa acquisizione, nell'io del protagonista, gemina la *pietas* nei confronti della sua parte immortale, vista come cosa «viva», con una sua dignità d'essere: una volta martoriata l'«ombra»,

compreso il suo dolore (che è lo stesso dolore cosmico di cui pativa la natura nella novella *Quand'ero matto*), essa viene ripresa dall'io cosciente di sé, riaccolta nella sua vera natura e legittimata nella sua funzione naturale.[132]

Rientrato, infatti, Adriano adempie al suo proposito, attualizzando nella forma il progetto elaborato dalla sua «volontà»: accortosi del fatto che Adriana ha rivelato il furto, contro la promessa, egli, ostinatamente, dichiara di avere ritrovato il denaro, con somma sorpresa, iniziale, del ladro e con dolorosa costernazione dell'amata – che, avendo assistito alla scena della scoperta, sa che è impossibile che il ritrovamento sia avvenuto per davvero. Papiano che, accusato, aveva già attribuito la colpa, in famiglia, al fratello, ora, vedendosi graziato da Adriano, gli si dimostra remissivo e condiscendente, mentre Adriana, che aveva nella rivelazione del furto visto l'occasione per liberarsi per sempre dal peso maligno del cognato, serba ora profonda delusione e rancore nei confronti dell'amato. Il protagonista, cosciente di sé, così come ha accettato e interiorizzato la forma dell'ombra, orienta e può orientare il caso formale – la storia – a suo favore, per costruire l'aspetto del suo futuro: «io dovevo soffocare la mia passione; non rivolgerle più né uno sguardo né una parola d'amore», «e allora? Come avrebbe potuto ella mettere d'accordo quella mia apparente generosità col contegno che d'ora innanzi dovevo impormi davanti a lei? Io ero dunque tratto per forza ad approfittarmi di quel furto ch'ella aveva svelato contro la mia volontà e che io avevo smentito, per troncare ogni relazione con lei».[133] In maniera continuativa, adesso, non momentanea, non fugace, sembra prodursi quell'accordo tra la «volontà» del destino e quella del protagonista, che si era già prodotto a Montecarlo, come istinto del gioco, nell'incontro subitaneo con la forza direttiva dell'«oltre». Se in quel momento l'estasi del contatto è lo «strano», l'inaspettato evento, ora questo contatto, costante, costituisce la natura stessa di Adriano Meis in quanto personaggio: pura la forma, puro il destino, entrambi, come si dice in *Illustratori, attori e traduttori*, si adattano alla «volontà» del personaggio e diventano una emanazione naturale e spontanea di questo. Onde realizzare il proposito sacrificale e la partenza dalla casa, il protagonista adesso usa a suo favore sia l'amore di Adriana che il furto, comportandosi già come un autore, soggettivizzando la natura e il fatto esterno, rendendoli espressioni «vere» della sua condizione interiore: «mi nacque lì per lì l'idea (che s'accordava del resto

[132] Sul motivo dell'ombra nel romanzo come rinvio a una «mancanza, a un deficit sia morale che estetico, che fa parte di quell'iter palingenetico che ritroviamo nel *Fu Mattia Pascal*», cfr. Andrea Rondini, *Ombre.* Il fu Mattia Pascal *dalla tradizione romantica alla teoria della letteratura*, in *Magia di un romanzo*, cit., pp. 55-65. Così come all'interno di questa lettura, anche Rondini si chiede «se sia legittima una lettura del romanzo come officina speculativa, come iniziale dibattito sullo statuto estetico-creativo (ed etico) dell'ombra, su un possibile ribaltamento delle sue connotazioni negative, come sembra suggerire il finale del capolavoro pirandelliano».

[133] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 530.

con le condizioni dell'animo mio, con la nausea che provavo di me stesso)», infatti racconta, «l'idea di far perdere ad Adriana ogni stima di me, perché non mi amasse più, dimostrandomele falso, duro, volubile, interessato… Mi sarei punito così del male che le avevo fatto. Sul momento, è vero, le avrei cagionato altro male, ma a fin di bene, per guarirla».[134] L'occasione viene offerta dall'invito rivolto a tutta casa Paleari dal Marchese Giglio d'Auletta, con cui vivono anche Pepita Pantogada e la sua governante Candida, e di cui è spesso ospite l'amante della Pantogada, il pittore Bernaldez. Adriano, onde adempiere al suo piano, decide di fare la corte alla Pantogada, suscitando però le ire del pittore, il quale, data la sua sfrontatezza, lo sfida a duello: questo duello, che pure Adriano vorrebbe accettare, non lo si può sostenere per gli stessi motivi per cui il furto non può essere denunziato e Adriana sposata. Alla domanda (che il protagonista, accortosi di questo, rivolge a sé stesso): «e dovevo dunque soffrirmi in pace l'affronto, come già il furto? Insultato, quasi schiaffeggiato, sfidato, andarmene come un vile, sparir così, nel bujo dell'intollerabile sorte che mi attendeva, spregevole, odioso a me stesso?», egli non può che rispondersi in maniera affermativa. Come l'Oreste di Anselmo Paleari, nel momento in cui, in preda alle passioni di vendetta, acceso di rabbia, il protagonista decide di vendicarsi del Bernaldez e dell'affronto subito da lui, è costretto ad accorgersi che, per farlo, sarebbe costretto a rientrare nei meccanismi finzionali della società, a recitare di nuovo sul palcoscenico, mentre il cielo oramai è strappato, e lo strappo non è solo una consapevolezza che frena, ma un dato di fatto, un'«esperienza vissuta» con conseguenze immanenti; Adriano pare rispondere implicitamente, attraverso le sue azioni, alla domanda del Paleari, «che avverrebbe? che farebbe Oreste? Dica lei»: la risposta implicita è che si ucciderebbe. Colmo della nuova coscienza di sé il protagonista non può che accettare la morte simbolica, ratificando una discesa nella forma diversa da qualsiasi altra avvenuta fino a questo momento.

Ma prima di questo, il capitolo sedicesimo, illustra e rappresenta forse le coordinate simboliche per comprendere il valore anche della scelta di morte e le sue modalità di compimento: esso titola *Il ritratto di Minerva*. Minerva è la cagnolina di Pepita Pantogada, per ritrarre la quale, come da titolo del capitolo, il Bernaldez si ritrova a casa del marchese: data la simbologia del cane, attiva fin dall'inizio nel romanzo, essa rappresenta la forma e, in particolare, l'insieme delle «forme-pensiero» che, se sono prodotto proprio, citando il Leadbeater, Mattia diceva possono essere controllate, se son prodotto altrui vengono invece subite. In questo momento cruciale, in cui il protagonista ha preso dominio e coscienza della sua «ombra», quindi delle sue «forme-pensiero», pare indicativo che il romanzo descriva il tentativo, della Pantogada e di Candida, di tenere ferma la cagnolina affinché

[134] Ivi, p. 531.

essa venga ritratta dal pittore; simbolicamente, nella scena, si iconizza forse il momento in cui si cerca di fissare la forma in un'opera d'arte: «*Minerva*, intanto, la vecchia cagnetta, coi suoi sforzati rochi abbajamenti» infatti «non lasciava fare i convenevoli» nonostante, «la povera bestiola», «non *abbaiasse* a noi» lì presenti, ma «al cavalletto, abbajava alla poltrona bianca, che dovevano esser per lei arnesi di tortura: protesta e sfogo d'anima esasperata»; «quel maledetto ordegno dalle tre lunghe zampe avrebbe voluto farlo fuggire» con i ringhi «dal salone; ma poiché esso rimaneva lì, immobile e minaccioso, si ritraeva lei, abbajando, e poi gli saltava contro, digrignando i denti, e tornava a ritrarsi, furibonda».[135] La forma, quindi, altro nome degli istinti animaleschi, per citare ancora il più proprio dettato teosofico, recalcitra nel momento in cui si cerca di darle un aspetto fisso attraverso l'operazione artistica, secondo la più canonica impostazione estetica pirandelliana: l'operazione del Bernaldez, apparentemente, infatti, non riesce, perché la cagnolina, esasperata, continua a rivoltarsi contro il suo particolare arnese di tortura, ma l'evento comporta, per il consueto gioco di riflessi, la riuscita del processo di assoggettamento della forma operato da Adriano Meis, egli sì, artista *de facto* e *in fieri*, morto simbolicamente, quindi «vero» della propria forma personale, del proprio «destino».

L'esasperazione provocata dalla cagnolina nel pittore, nonché quella cagionatagli dall'atteggiamento di sfida della Pantogada (che lo rimprovera per essere arrivato in ritardo all'incontro), generano nel protagonista una sorta di «*ubriacatura*» che lo spinge a calcare la mano, godendo, in qualche modo, del «dispetto» causato nel pittore dal corteggiamento di Adriano verso la Pantogada: questo atteggiamento, nutrito dalla galvanizzazione delle forme (delle passioni e degli istinti altrui – come era accaduto a Montecarlo), permette al protagonista di esasperare e far soffrire, secondo il suo proposito, la stessa Adriana, pur partecipando anche lui del dolore di lei; il protagonista, a questo punto del romanzo, sembra comportarsi, di fatto, come si comportava con lui la vedova Pescatore, indirizzando le «forme-pensiero» in modo da fare accadere quello che, intimamente, vuole che accada. La differenza tra i due personaggi sta soltanto nel fatto che la Pescatore subiva le «forme-pensiero», chiamate lì il «cagnaccio», che essa stessa generava, fino a deperirne, mentre Adriano usa questo «cagnaccio», come simbolicamente usa la «cagnolina», che diventa quel «cane ammaestrato» soggetto alla volontà del suo io individuale («cane ammaestrato» era l'espressione usata da Mattia per parlare delle «forme-pensiero» sotto controllo autoriale). È, di fatti, proprio la cagnolina a permettere l'esplosione di collera: essa, stavolta, non guardata e non custodita, è lasciata libera di essere «quello che vuole», perché l'atteggiamento del protagonista «distrae» sia il pittore che la Pantogada. Adriano opera, nei confronti del

[135] Ivi, p. 535.

cane simbolico, come opera l'artista nei confronti della forma che gli è sottoposta: attraverso la volontà egli elimina gli ostacoli, nel caso particolare appunto il pittore e la padroncina, affinché la forma sia quello «che essa è», e, essendo semplicemente, realizzi il proposito autoriale.

La storia sembra già pienamente diventata una narrazione volontaria dell'io: la cagnolina, «non tenuta quel giorno in soggezione dallo sguardo della padroncina», «appena il pittore staccava gli occhi da lei per rivolgerli sulla tela, zitta zitta, si levava dalla positura voluta, cacciava le zampe e il musetto nell'insenatura tra la spalliera e il piano della poltrona, come se volesse nascondersi, e presentava al pittore il di dietro, scotendo la coda ritta». Mentre «già parecchie volte la signora Candida la aveva rimessa a posto», il Bernaldez, «aspettando», «sbuffava, coglieva a volo qualche mia parola rivolta a Pepita» racconta il narratore «e la commentava borbottando fra sé»: «più d'una volta, essendomene accorto, fui sul punto di dirgli: – Parli forte!» fino a che «egli alla fine non ne poté più e gridò a Pepita: – Prego: faccia almeno star ferma la bestia! – Vestia, vestia, vestia… – scattò Pepita, con le mani in aria, eccitatissima. – Sarà vestia, ma non glie se dice! – Chi sa che capisce, poverina… – mi venne da osservare a mo' di scusa, rivolto al Bernaldez».[136] L'ultima frase, mal interpretata dal Bernaldez, dà il via allo scontro tra i due che porta il protagonista a voler chiedere una riparazione, quindi ad accorgersi che non può averla. Tutto questo apparato simbolico di occorrenze pare dispiegarsi all'interno di un egualmente simbolico contesto spaziale e culturale, perché il marchese d'Auletta è un sostenitore della monarchia borbonica contro la rivoluzione garibaldina, cosa di cui egli si vanta e che gli dà il pretesto per raccontare una esperienza *sui generis*, testimonianza della sua fede politica. Si tratta, in particolare, del racconto di una delle ultime passeggiate in carrozza per Napoli del vecchio sovrano, durante la quale, a quest'ultimo, appena poco prima dell'ingresso in città di Garibaldi, capita di vedere un farmacista che toglie dall'insegna della sua farmacia il simbolo monarchico del giglio, di cui fino a poco prima aveva voluto vantarsi. Il marchese, assistendo alla scena, dopo vituperi a danno del farmacista, raccoglie quel giglio e alla presenza del re «tra la ressa» urla «Viva il Re!», come calda e sincera prova della sua fedeltà alla monarchia borbonica. Per quanto possa apparire, a prima vista, il semplice, mimetico, racconto di un fatto, in realtà il discorso riprende il pensiero che Adriano aveva fatto appena poco dopo l'incontro con l'«ubriaco» presso piazza San Pietro, con il quale, citando un altro filomonarchico, suo conoscente, aveva tacitamente risposto che la felicità risiede nell'essere assoggettati a un «illuminato» monarca assoluto. In quel caso come in questo il riferimento deve essere forse letto in maniera simbolica: così che come lì il monarca sembrava rappresentare l'io individuale che, assoggettati i desideri delle molte e varie forme personali, dei varii

[136] Ivi, p. 539.

io, imprime loro una concorde direzione fatale, così qui il racconto del marchese si lascia leggere come un simbolo di quello che l'io individuale del protagonista ha appena fatto su e attraverso i suoi varii io e altrui, per dare una forma, un aspetto volontario al «destino» e alla storia.

La riuscita di questa opera taumaturgica sembra condensata tutta nelle ultime pagine del capitolo sedici, che si concludono con il suicidio di Adriano Meis e, soprattutto, con la sua reintegrazione completa con Mattia Pascal.

Scoperta l'impossibilità di compiere il duello, il protagonista, dice

> andai, andai all'impazzata; poi, man mano rallentai il passo e alla fine, arrangolato, mi fermai, come se non potessi più trascinar l'anima, frustrata da quel dileggio, fremebonda e piena d'una plumbea tetraggine angosciosa. Rimasi un pezzo attonito; poi mi mossi di nuovo, senza più pensare, alleggerito d'un tratto, in modo strano, d'ogni preoccupazione, quasi instupidito; e ripresi a vagare, non so per quanto tempo, fermandomi qua e là a guardar nelle vetrine delle botteghe, che man mano si serravano, e mi pareva che si serrassero per me, per sempre, e che le vie a poco a poco si spopolassero, perché io restassi solo, nella notte, errabondo, tra case tacite, buje, con tutte le porte, tutte le finestre serrate, serrate per me, per sempre: tutta la vita si rinserrava, si spegneva, ammutoliva con quella notte, ed io già vedevo come da lontano, come se essa non avesse più senso né scopo per me. Ed ecco, alla fine, senza volerlo, quasi guidato dal sentimento oscuro che mi aveva invaso tutto, maturandomisi dentro man mano, mi ritrovai sul Ponte Margherita, appoggiato al parapetto, a guardare con occhi sbarrati il fiume nero nella notte.[137]

La trasparenza dei dettagli simbolici è data dalla loro uniformità con tutto il romanzo: la «pazzia» riporta nuovamente alle semantiche dell'apertura «*ulteriore*», la chiusura delle saracinesche all'impossibilità di un ritorno alla vita delle cose, la perdita della cognizione del tempo, egualmente, all'intervento di una realtà non soggetta alla temporalità, la notte alla morte simbolica, al solito, che sta per compiersi, il ponte al momento del passaggio, quindi alla morte stessa, il «fiume nero» al «flusso» in cui l'io sta per immergersi volontariamente.

Tutti gli elementi che finora si sono visti caratteristici della fine della personalità sono, quindi, qui presenti, e rendono forse chiara l'evidenza di quel «*vedersi* come da lontano», staccato da sé stesso, in una dimensione in cui la maschera non ha più modo di esistere perché la «vita» non ha più «senso» o «scopo», ovvero quegli stessi aspetti che, nell'*Umorismo*, si diranno basali per la creazione delle finzioni, perché elementi utili alla loro performazione nel tempo. All'interno di questa di-

[137] Ivi, p. 545.

mensione altra, che è la stessa dove, annullate le coordinate di decodifica ordinaria del mondo, si rivelano le leggi profonde della manifestazione, Adriano comprende la causa mattiana della sua attuale, nuova dipartita: carico di un «impeto» che contiene «tutte le *sue* energie vitali», che è forte quindi di una risintonizzazione con l'umoristica e schilleriana «energie vitale» (sinonimo della «vie universelle»), «dopo *essersi* aggirato per due anni, come un'ombra, in quella illusione di vita oltre la morte, *si vedeva* costretto, forzato, trascinato per i capelli ad eseguire su *sé* la loro condanna», la condanna dei due doppi femminili, Marianna Dondi e Romilda Pescatore, quindi la condanna della forma sulla forma.

Il pensiero delle due donne genera nel protagonista, «come abbagliato da una strana luce improvvisa», un proposito di «vendetta», consistente in una «ribellione» contro la fissità della forma destinale nella quale è stato intrappolato, senza alcuna possibilità di evoluzione; egli, come personaggio, in quanto personaggio, avverte la stretta della materia e la vendetta diventa per lui la ricerca dell'autore, ovvero il tentativo di ritornare nelle cose, ma costringendole, stavolta, ad adattarsi alla sua di essenza libera ed alla sua di volontà: «vendicarmi! Dunque, ritornar lì, a Miragno? uscire da quella menzogna che mi soffocava, divenuta ormai insostenibile, ritornar vivo per loro castigo, col mio vero nome, nelle mie vere condizioni, con le mie vere e proprie infelicità», diventa il suo proposito, nonostante si chieda «le presenti? Potevo scuotermele di dosso, così, come un fardello esoso che si possa gettar via? No, no, no! Sentivo di non poterlo fare. E smaniavo lì, sul ponte, ancora incerto della mia sorte».[138] Le «condizioni […] presenti» non possono, come non lo potevano le prime, essere abbandonate, al contrario esse costituiscono il bagaglio emozionale e spirituale sul quale fondare, sensatamente, la vendetta e il ritorno alla materia, per questo motivo forse il protagonista, «incerto sulla sorte» che ormai però coincide con la sua volontà, si accorge che «nella tasca del mio pastrano palpavo, stringevo con le dita irrequiete qualcosa che non riuscivo a capir che fosse»: questo qualcosa è «il mio berrettino da viaggio, quello che», distrattamente, «uscendo di casa per far visita al marchese Giglio, m'ero cacciato in tasca, senza badarci». Mentre sta per gettare il cappello nel fiume, «un'idea mi balenò; una riflessione, fatta durante il viaggio da Alenga a Torino, mi tornò alla memoria»: il caso, nella solita forma della distrazione, e quindi l'oltre in quella dell'idea subitanea, semantizzano in forma destinale, come un passaggio obbligato del destino, una riflessione fatta «in treno» (quindi ancora durante un muoversi simbolico), quella per cui Mattia aveva pensato, poco prima di essere «battezzato», che chissà quanti avevano già lasciato il cappello e il bastone su un ponte e, creduti morti, avevano iniziato una nuova vita. Il dominio del proprio spirito, che ricollega e significa le memorie, agendo, come gli è proprio, retroattivamente, spinge in avanti il fato del protagonista autore,

[138] Ivi, p. 546.

sintonizzandolo, attraverso il proposito suicida, con quello che egli è in quanto personaggio: si spiega così, dopo il sopravvenire dell'idea, il «sussulto di gioja, anzi un impeto di pazzia», che «*investe*» e «*solleva*» il protagonista, concretandogli alla mente la forma della sua morte, nonché ratificando, simbolicamente, l'abbandono della parte «illusoria» della vita di Meis e la conservazione di quella «vera», ancora una volta in linea con il dettato della teosofia:

> io non dovevo uccider me, un morto, io dovevo uccidere quella folle, assurda finzione che mi aveva torturato, straziato due anni, quell'Adriano Meis, condannato ad essere un vile, un bugiardo, un miserabile; quell'Adriano Meis dovevo uccidere, che essendo, com'era, un nome falso, avrebbe dovuto aver pure di stoppa il cervello, di cartapesta il cuore, di gomma le vene, nelle quali un po' d'acqua tinta avrebbe dovuto scorrere, invece di sangue: allora sì! Via, dunque, giù, giù, tristo fantoccio odioso! Annegato, là, come Mattia Pascal! Una volta per uno! Quell'ombra di vita, sorta da una menzogna macabra, si sarebbe chiusa degnamente, così, con una menzogna macabra![139]

La scelta di uccidere la sola «finzione» implica la salvezza della memoria, implica la disunione effettuata sul sé dal protagonista, fra il «fantoccio» e la «vita», fra la «forma» e la «coscienza»: solo la prima viene annegata, lasciando intatta la consapevolezza sul sé che in essa è nata e si è geminata, quindi, karmicamente, facendo salvo tutto quello che entra a far parte della vita universale dell'io. Ecco che pare semantizzarsi la decisione di morire per acqua, non soltanto per le sue ovvie e chiare connotazioni battesimali, ma perché Mattia Pascal era morto per acqua, solo che lui lo aveva fatto involontariamente, il protagonista ora lo fa volontariamente: la differenza sta forse tutta qui, nella volontà o meno dell'atto di morte, volontà che è il risultato del percorso di iniziazione, ma che non coincide con quella di Adriano Meis, come non coincide con quella di Mattia Pascal; ormai spogliato di tutte le forme fisse, il protagonista autore è ancora quella terza coscienza che può staccarsi di dosso una forma, ormai padrone della forma, e gettarla nel fiume, riassorbirla, come accadeva per il Bronner (anch'egli suicida sul ponte Margherita), nell'autocoscienza del «flusso», facendola diventare parte informale o formalmente perfetta dell'autore.

Ora che la storia è stata vissuta, quindi raccontata, Adriano Meis, come ogni altro personaggio metafisico può morire, ma la saggezza iniziatica che ha sviluppato resta, invece, indelebile traccia coscienziale; di Adriano viene uccisa, per dirlo con il lessico del romanzo, soltanto la «menzogna», che altro non è che la fede nella libertà formale che lo ha animato fin dal primo istante: «mi fermai tra gli alberi,

[139] Ivi, p. 547.

sotto un fanale: strappai un foglietto dal taccuino e vi scrissi col lapis: Adriano Meis. Che altro? Nulla. L'indirizzo e la data. Bastava così. Avrei lasciato tutto, là, a casa, abiti, libri… Il denaro, dopo il furto, l'avevo con me. Ritornai sul ponte, cheto, chinato. Mi tremavano le gambe, e il cuore mi tempestava in petto» racconta «scelsi il posto meno illuminato dei fanali, e» lì «subito mi tolsi il cappello, infissi nel nastro il biglietto ripiegato, poi lo posai sul parapetto, col bastone accanto; mi cacciai in capo il provvidenziale berrettino da viaggio, che mi aveva salvato, e via, cercando l'ombra, come un ladro, senza volgermi addietro».[140] In linea con i soliti dettati simbolici, l'atto sacro di scrittura del nome, che sancisce la fissazione della finzione, la sua occlusione in un fatto chiuso e mortale, quindi ormai innocuo, diventa un atto di liberazione e di consapevolezza che, per questo forse, viene compiuto «tra gli alberi», elemento naturale, e «sotto un fanale», quindi sotto una luce autoriale e metafisica. Sulla base dello stesso palinsesto il finto suicido, essendo suicidio di un'«ombra», è compiuto all'ombra, come l'allontanarsi da un segreto che deve rimanere tale, non avere più alcuna storia.

4.7. *La reincarnazione della terza coscienza e la conclusione del romanzo*

All'interno degli ultimi due capitoli del romanzo, significativamente intitolati, rispettivamente, *Reincarnazione* e *Il fu Mattia Pascal*, si perpetra e realizza l'opera di immanentizzazione della terza coscienza trascendente, o «incarnazione» appunto di essa. Non più Adriano Meis, non ancora Mattia Pascal, prima di tornare al paese natale, il protagonista, per non «stabilire una relazione tra la ricomparsa di Mattia Pascal a Miragno e la scomparsa di Adriano Meis a Roma», «*stima* prudente fermarsi qualche giorno a Pisa»: vi si reca con un treno il cui orario di partenza è, significativamente, fissato per le «dodici e dieci» di quella stessa «notte».

Il viaggio e la breve permanenza a Pisa, giustificata anche dalla necessità di aspettare per leggere eventuali notizie sul suicidio romano di Adriano Meis, permettono al protagonista di fidelizzarsi con la terza coscienza geminata dalla necessità fatale del secondo suicidio, approfittando di quella condizione di limbo nella quale egli, ora, non è «nessuno»: senza nome, di fatto senza passato (perché entrambi i suoi passati sono il passato di un morto), senza ancora un futuro, il protagonista, in questo frangente del romanzo, e per la prima volta, pare presentarsi come l'incarnazione perfetta dell'«oltre», dell'io a cui non si possono dare connotazioni o specifiche, tutto pieno solo di conoscenza della legge del fato e non suscettibile di essere chiamato in alcun modo. Per il solito processo riflessivo anche l'incarnazione della terza coscienza sembra permettere al protagonista di

[140] Ivi, p. 548.

consapevolizzarsi sulla sua esperienza, guardandola dall'esterno, ora osservando con attenzione umoristica quelle fila tra passato e presente che ha già ricucito: il viaggio in treno e la permanenza pisana gli danno occasione di utilizzare quella vista rettificata dall'operazione all'occhio, nella quale si simbolizza il risultato delle due memorie e delle due esperienze, l'acquisizione del nuovo sguardo sulle cose. La comprensione intuitiva delle leggi che sono alla base della manifestazione microcosmica genera nel protagonista la possibilità di contestualizzare le scelte che hanno originato il suo destino e di comprendere, di conseguenza, la matrice dell'illusione, dovuta alla parzialità congenita nella coscienza formale: «folle! Come mi ero illuso che potesse vivere un tronco reciso dalle sue radici? Eppure, eppure, ecco, ricordavo l'altro viaggio, quello da Alenga a Torino: m'ero stimato felice, allo stesso modo, allora. Folle!» si dice «la liberazione! dicevo… M'era parsa quella la liberazione! Sì, con la cappa di piombo della menzogna addosso! Una cappa di piombo addosso a un'ombra…».[141] Attraverso lo sguardo della terza coscienza, l'esperienza particolare sembra produrre acquisizione metafisica e conoscenza esistenziale: il punto adesso non pare più essere l'accadere di questa o quella causa, atte a generare quella o questa particolare conseguenza, ma la validità o meno di un principio, ovvero la possibilità o l'impossibilità che «un tronco» possa «vivere» una volta «reciso dalle sue radici». Avere esperito la produzione di una realtà *ex nihilo*, avere vissuto quella finzione, ha creato nel protagonista la coscienza, materiata, di una legge, vale a dire la consapevolezza del fatto che la linea della destinalità karmica non può essere interrotta o spezzata; farlo, o meglio provare a farlo, dà vita a qualcosa che icasticamente il protagonista appella «inverosimile»: «mi pareva, a ripensarci, addirittura inverosimile la leggerezza con cui, due anni addietro, m'ero gettato fuori d'ogni legge, alla ventura» scrive, utilizzando una categoria estetica per descrivere l'inattuabilità di un progetto esistenziale che non si voglia riconoscere prodotto di una causa. La sovrapposizione di lessico esistenziale ed estetico, oltre che contribuire forse a dimostrare l'ormai acquisita statura d'autore umorista del protagonista, sembra illuminare per converso la natura della sua consapevolizzazione: ora egli riconosce come «vero» e «verosimile» (che per Pirandello sono sinonimi) solo il prodotto di una creazione che si sappia radicare nella storia formale e cosale, generandosi spontaneamente dall'esperienza soggettiva dell'autore; anche in questo caso la proposizione sembra la stessa che sarà poi elaborata filosoficamente all'interno dell'*Umorismo*, ma, significativamente e apertamente, lì su questioni solo estetiche e poetiche.

L'elaborazione del concetto di «verità» produce, per conseguenza, i due aspetti veritativi che ne derivano naturalmente: in primo luogo il fatto che essa è una geminazione della realtà, un prodotto della sua simbolizzazione; in secondo luogo che

[141] Ivi, p. 549.

l'idea, una volta nata, necessitando della materia per essere, accentra e ordina attorno a sé la forma, naturalmente creando tutto quanto le necessita per vivere: «mi rivedevo nei primi giorni, beato nell'incoscienza, o piuttosto, nella follia, a Torino, e poi man mano nelle altre città, in pellegrinaggio» e «era un sogno? no, c'ero stato davvero! ah, se avessi potuto durar sempre in quelle condizioni; viaggiare, forestiere della vita… Ma a Milano, poi… Quel povero cucciolotto […] Cominciavo già ad accorgermi…». La rinarrazione interna della storia, prima vissuta, adesso osservata, «vista», procura, inevitabilmente, un'etica, dovuta alla comprensione del funzionamento della legge dell'ombra e della materia e all'immaginazione di un comportamento adatto per non ricadere nella rete; da buon autore, ora, il protagonista pare comprendere che cosa dire e che cosa non dire, che cosa fare e che cosa non fare affinché la forma non riprenda il dominio su di lui: «dovevo assolutamente vietarmi di fare il menomo accenno alla mia permanenza in Roma, alle avventure, ai casi che mi erano occorsi. Di quei due anni e mesi d'assenza avrei dato fantastiche notizie, di lontani viaggi…».[142] Dall'esperienza della forma e del suo funzionamento deriva, pertanto, la comprensione dei meccanismi, estetici necessariamente, del «discernimento»: quella a cui il protagonista si prepara è verosimilmente una narrazione e una rinarrazione del sé e si accorge che, onde evitare che la nuova vita s'incateni, ovvero onde evitare che le cause che la hanno generata, diventando manifeste, attivino nella forma effetti che riducono la libertà della nuova creazione, egli deve tacere. Il silenzio diventa un meccanismo centrale, forse proprio lo stesso che è stato discusso nella premessa, per la geminazione di una forma che mantenga il suo giusto grado di libertà e continui a essere quello che essa vuole; dire o non dire significa manifestare o non manifestare e quindi permettere o meno che qualcosa attivi delle linee destinali nella forma: questo, ora, il protagonista lo «vede». La nuova forma di Mattia Pascal, pertanto, terrà per sé tutto in termini di memoria, senza cassare nulla dalla sua coscienza, ma questo tutto non necessariamente dovrà essere reso visibile e materico, se non attraverso l'opera d'arte che, essendo forma libera e simbolica, non produce nella materia conseguenze in grado di pervertirne la natura.

La ricongiunzione delle due coscienze crea, allora forse consequenzialmente, verità, verità che, a differenza di quanto accadeva per la «finzione» precedente, si rende immediatamente evidente, senza bisogno di costruzione, nella forma: «m'era già un po' ricresciuta la barba; e ora, coi capelli corti, ecco che cominciai a riprender il mio primo aspetto, ma di molto migliorato, più fino, già… ma sì, ringentilito. L'occhio non era più quello caratteristico di Mattia Pascal». Si tratterebbe, anche in questo caso, di un dettaglio e di una specifica simbolica che rende trasparente il fatto che la libertà esperita e la conoscenza della forma ottenuta da Adriano Meis, quindi la geminazione dalla sua morte dell'autocoscienza, si manifestano

[142] Ivi, p. 551.

nel vecchio aspetto, operando, finalmente, quella «miglioria» della natura che è compito dell'autore produrre. In questo senso il passo rende forse narrativamente quanto Pirandello esprimerà esteticamente: tutta l'operazione narrativa è una operazione di autonarrazione, svolta sul sé e attraverso il sé, e più precisamente attraverso e su parti del sé, operazione in grado di sublimare quelle parti, rendendole come esse fin dall'inizio si vogliono. Mattia, infatti, non era contento del suo aspetto fisico, anzi invidiava Roberto, il fratello, perché più bello di lui: ora la sua esperienza dà diritto alla forma di rivendicare quello che essa è e, attraverso questa rivendicazione, migliorarsi, perché nulla è più bello esteticamente del vero e il vero è ciò che è uguale a sé stesso; in linea con questo sembra l'affermazione del protagonista per cui «somigliavo pur tanto a Roberto, ora; oh quanto non avrei mai supposto». La somiglianza ricongiunge anche i doppi, rende effettivo il gemellaggio, perché questo gemellaggio è «vero» e «naturale» iscritto fin da subito nella legge dell'opera d'arte; il raggiungimento dell'identità tra i doppi, tuttavia, ne esacerba la differenza, perché la distonia nella forma e il non soffrirla da parte di Mattia (l'occhio che guarda «altrove») ha permesso il viaggio e, permettendo il viaggio, ha fatto che una sezione soltanto della coscienza, quella «vera», pervenisse ad autocoscienza, a differenza di quanto continua e continuerà ad avvenire in Berto. Il protagonista – dopo aver preso alloggio in un simbolico *Hotel Nettuno*,[143] che, al contrario di quello che avveniva per *Il Palmentino*, pare simboleggiare non l'identificazione con la morte, ma il dominio di essa e l'immersione totale, da divinità, nell'acqua –, come accadeva dopo la morte della figlia e della madre prende sonno, e, intanto, aspetta poi, «fino alla mattina del giorno seguente, per sapere qualche cosa dai giornali di Roma».

Nella parentesi temporale che viene a crearsi prima dell'arrivo dei giornali, il romanzo ratifica ulteriormente il dialogo dell'io autoriale con i suoi due io – che quindi continuano ad esistere, ma che egli supera coscientemente. Ora il protagonista parla con loro, ancora una volta, forse proprio, allora, come vi parlava, esistendo, l'autore della novella *I dialoghi*:

> mi toccava a rimanere in una bella condizione, dentro una specie di parentesi di due, di tre giorni e fors'anche più: morto di là, a Miragno, come Mattia Pascal; morto di qua, a Roma, come Adriano Meis. Non sapendo che fare, sperando di distrarmi un po' da tante costernazioni, portai questi due morti a spasso per Pisa. Oh, fu una piacevolissima passeggiata! Adriano Meis, che c'era stato, voleva quasi quasi far da guida e da Cicerone a Mattia Pascal; ma questi oppresso di tante

[143] Un hotel Nettuno esisteva effettivamente a Pisa: come spesso accade in Pirandello, anche in questo caso un elemento del reale si trasfigura simbolicamente all'interno della narrazione, diventando appiglio per l'intersecazione necessaria e programmatica del mondo della fantasia con quello della storia.

> cose che andava rivolgendo in mente, si scrollava, con fosche maniere, scoteva un braccio come per levarsi di torno quell'ombra odiosa, capelluta, in abito lungo, col cappellaccio a larghe tese e con gli occhiali. «Va' via! Al fiume, là! Affogato! Ma ricordavo che Adriano Meis, passeggiando due anni a dietro per le vie di Pisa, s'era sentito importunato, infastidito allo stesso modo dall'ombra, ugualmente odiosa, di Mattia Pascal, e avrebbe voluto con lo stesso gesto cavarsela dai piedi, ricacciandola nella gora del molino, là, alla Stìa. Il meglio era non dar confidenza a nessuno dei due. O bianco campanile, tu potevi pendere da una parte; io, tra quei due, né di qua né di là.[144]

Il passo non solo sembra rendere icasticamente l'avvenuta «performazione» della terza coscienza autoriale per cui i due io, ormai, una volta morti, sono dei personaggi, dei personaggi esterni al sé, che hanno una loro forma definita, un carattere, una storia da raccontare perché chiusa; assieme a questo, di importanza focale per la meta-narratività del romanzo, è che il passo evidenzia in che termini, di fronte alla forma, si pone la terza coscienza: è il fatto di essere consapevoli di avere già esperito una passione, una forma appunto, e le sue conseguenze, ad impedire alla terza coscienza di ritornare a credere nella forma, quindi di lasciarsi prendere nuovamente dai suoi lacci. Per questo forse il protagonista ora resta fermo in mezzo, come un giudice, un autore appunto, dell'uno e dell'altro personaggio, di cui conosce fino al midollo la costituzione formale. Deriverebbe da questo, anche, l'impossibilità per i due di ritornare in vita: il ritorno alla vita, sulla base di quanto si è detto, pretende una apertura di forma, una possibilità di non fissazione, mentre quello che l'autore ha fatto con i suoi due personaggi è, lasciandoli vivere, permettere che spontaneamente essi si dessero la morte e, «com'essi si vogliono», si fissassero, senza possibilità di ritorno, in una forma, innocua, che non può più essere sviluppata, se non come testimonianza e memoria o, forse ormai con una certa verosimiglianza, come «wisdom» teosofica.

Il dominio ottenuto sulla forma sembra iconizzarsi anche nell'episodio dei giornali, che, ora, a differenza di quanto accadeva la prima volta, non dicono nulla di Adriano Meis: la sua storia appunto, per un veto ontologico, non può più fare storia e neppure la cronaca può riallacciare, ormai, le fila di una coscienza pienamente realizzata. Prima di ritornare a Miragno, il protagonista decide di fare tappa dal fratello a Oneglia, per «sperimentare su lui l'impressione che avrebbe fatto la mia resurrezione»: riattivando la semantica del percorso iniziatico e quindi quella connessavi del passaggio, una volta arrivato ad Oneglia, presso la villa del fratello, egli dice «mi sembrò, attraversando il viale, ch'io tornassi veramente dall'altro mondo». Superato il momento di forte gioia dovuto all'incontro e la

[144] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 553-554.

sorpresa, il protagonista viene a sapere dal fratello che il suo progetto di tornare a Miragno e riprendere moglie non è di facile attuabilità come aveva immaginato: Romilda, infatti, ha sposato Pomino e, nonostante la ricomparsa di Mattia comporti l'annullamento del secondo matrimonio, egli, che pure non vorrebbe ritornare a vivere con la ex moglie, decide di «*vendicarsi*» contro i due e la suocera e fare valere, così, il suo diritto legale.

Il proposito di vendetta, che sembra ripetere sempre la stessa simbologia del controllo sul formale, cambia quando, la sera dello stesso giorno, il protagonista arriva a Miragno:[145] lì, egli, si sente galvanizzato da una forza sovrumana che pare ricordare quella dei giganti di alcune lettere, forza per via della quale è invaso dall'«impressione come d'una enorme, omerica risata che, nell'orgasmo violento, mi sconvolgeva tutte le viscere, senza poter scoppiare: se fosse scoppiata, avrebbe fatto balzar fuori, come denti, i selci della via, e vacillar le case». Il rientro all'interno del paese sancisce, in termini macrocosmici, il pervenire essenziale all'umorismo da parte del protagonista: la sua sensazione vitale non è più limitata, è una energia immane che traghetta la miseria della statura umana quasi verso quella di una divinità, equiparandovela. L'essere dentro la coscienza riflessa del cosmo, conoscere ora fino in fondo natura e struttura della forma, sembra rendere il protagonista simile a un taumaturgo, a tutti gli effetti, per cui quella risata cosmica, liberatrice, in grado di scuotere la forma dell'esistenza esteriore, è forse già un annuncio della sua operazione scritturale, nonché il motivo ultimo per cui egli cambia proposito e decide di non vendicarsi.

Giunto a casa di Pomino, dove egli ha supposto che Romilda con la madre abitino dopo il matrimonio, scopre che il padre del vecchio amico è morto e che,

[145] Il proposito di vendetta delle pagine finali del romanzo non deve essere letto, presumibilmente, come un passo indietro sul percorso di consapevolizzazione di Mattia, se così fosse letto si applicherebbero forse lenti giudiziali di discernimento del bene e del male che sono proprio quelle di cui il protagonista si è liberato in quanto prodotti della forma: questa vendetta corrisponde, invece, a quella del Dottor Calajò, che prescrive acqua per uccidere, ma resuscita i morti; essa è una scelta che coincide con sé stessa, quindi vera, sintomo di un contatto, ormai avvenuto, del protagonista con la propria parte più profonda. Consuona, in parte, con quella proposta la prospettiva di Joseph Farrell, *Lo strano caso di Mattia Pascal e Adriano Meis*, in *Magia di un romanzo*, cit., p. 84: «Il romanzo è un iter in cui il protagonista si stacca dal proprio io originale, per cercare e poi assumere un'altra identità, un'altra personalità, una maschera diversa, metamorfosi che ha altresì una dimensione esistenziale-filosofica. Mattia Pascal il copernicano diventa, ma solo brevemente, Adriano Meis il tolemaico: l'uomo telematico è un essere libero, intelligente, capace di affermarsi: possiede la dignità di chi ha la consapevolezza di essere padrone di se stesso, di godere di libero arbitrio e di avere doti di autodeterminazione illimitata. I "due" uomini rappresentano non due facce della stessa persona (come Jekyll e Hyde), ma due culture, due modi diversi di intendere il proprio io, due *ethos*, due visioni filosofiche della vita e dell'umanità. Quella di Mattia nella biblioteca è una ricerca, anche se inconsapevole, del *cosmos* degli umanisti e dell'uomo descritto da Pico della Mirandola, ma poi Adriano scopre che quel mondo è illusorio quanto il paese delle meraviglie o Lilliput».

in compenso, i due hanno avuto una figlia, figlia che il protagonista, dopo lo sconvolgimento dovuto alla sua visita, si ritrova fra le mani: racconta che «*restò* al bujo, là, nella sala d'ingresso, con quella gracile bimbetta in braccio, che vagiva con la vocina agra di latte. Costernato, sconvolto» mentre «*sentiva* ancora negli orecchi il grido della donna ch'era stata *sua*, e che ora, ecco, era madre di questa bimba non *sua*, non *sua*! mentre la *sua*, ah, non la aveva amata, lei, allora! E dunque no, io ora, no, perdio! non dovevo aver pietà», si dice il protagonista, «s'era rimaritata! – Ma seguitava a vagire quella piccina, a vagire; e allora io… che dovevo fare? me l'adagiai sul petto e cominciai a batterle pian pianino, una mano su le spallucce e a passeggiare, per quietarla. L'odio mi sbollì, l'impeto cedette. E a poco a poco la bimba si tacque».[146] I fatti di Miragno, avvenuti in assenza del protagonista, sono immagini della vita che ha riallacciato da sé le sue fila, rappresentano quindi tutto quanto il protagonista ha superato e in cui non può, ormai, rientrare, se non a costo di perdere l'imperdibile coscienza che egli ha acquisito.

La pietà nei confronti della figlia del suo doppio, Pomino, il principio maschile formale e occludente, è sovrapponibile a quella che Adriano aveva avuto per le strade di Roma nei confronti della sua stessa ombra: si tratterebbe dell'atteggiamento comprensivo di chi avendo conosciuto le leggi del formale non vi si oppone e, così come può sacrificare la sua libertà per amore nella manifestazione, allo stesso modo può per amore sacrificare la sua manifestazione per amore della libertà. La semantica della scelta compiuta per la bambina è quindi la stessa semantica che aveva sostanziato la scelta fatta per Adriana. La decisione volontaria del protagonista, di fatto, lo esclude, senza possibilità di ritorno dalla vita, perché, onde non far valere il proprio diritto di riprendere Romilda come moglie in quanto primo marito di lei, egli non può farsi legalmente riconoscere vivo: il raggiungimento totale della libertà e quindi dell'esclusione da tutte le pratiche del formale è sancito nuovamente dall'alba, perché passata la notte insieme a Pomino, Romilda, Marianna e la «figlietta», il protagonista «appena *spuntato* il giorno» li lascia continuare a vivere la loro vita di doppi formali.

Come se fossero, quali sono, suoi personaggi, senza che la coscienza autoriale si mischi con quella dell'autore, ora Pomino può essere, come ha sempre desiderato, marito di Romilda e Romilda, moglie, madre e ricca; persino la vedova Pescatore può essere soddisfatta dall'avere ottenuto quella sistemazione sociale ed economica alla quale aveva aspirato fin dall'inizio. Alla fine del romanzo tutte le forme dei doppi coincidono con loro stesse, a testimonianza del fatto che la morte simbolica della coscienza del protagonista autore ha portato ad allineare il caso con la forma esteriore, evitando ogni forma di pervertimento e, spontaneamente, riconducendo il protagonista al suo destino autoriale; Miragno, ora, sembra essere diventata

[146] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 565-566.

realmente la «mia rete», ovvero il prodotto, immanente nel luogo, dell'attività performativa dell'autore (in questo senso davvero mirifica), lo spazio mitico in cui, controllate ed esaurite le forze delle forme, può prodursi la scrittura:[147] «pensai d'andare al Municipio, all'ufficio di stato civile, per farmi subito cancellare dal registro dei morti; ma, via facendo, mutai pensiero e mi ridussi» finalmente «invece a questa biblioteca di Santa Maria Liberale, dove trovai al mio posto il reverendo amico don Eligio Pellegrinotto, il quale non mi riconobbe, neanche lui, lì per lì. Don Eligio veramente sostiene che mi riconobbe subito».[148] Quasi spinto da una forza sovrumana, la solita, da un naturale istinto, il protagonista si reca quindi nella biblioteca, dove avrebbe compiuto l'opera finale del processo principiato prima ancora della sua nascita: nel momento in cui tutti i doppi sono ricondotti alla loro essenza formale, sono diventati personaggi, pure forme, ora l'autore, libero da perversioni, libero dal caos delle forme agenti per sé, può diventare quello spazio vuoto dove gemina la creazione. È a questo punto che anche il secondo nome del bibliotecario, Pellegrinotto, diviene evidente nella sua trasparenza: egli altro non sarebbe che l'esperienza discernente derivata dal vagabondaggio di Mattia Pascal.[149]

[147] L'associazione tra la rete e la finzione, lungi dall'essere solo ascrivibile al dettato teosofico, ha una tradizione tutta pirandelliana (sia interna, che riconducibile a fonti compulsate dal giovane Pirandello). Prova ne sia ancora una volta la già citata lettera a Schirò del 23 agosto, dove si legge «continua così, riflettendo da quell'alture, a deridere gli uomini e le cose umane: per chi sta tanto in alto, i legami sociali si rompono, come tele di ragno; le passioni del cuore, i sacrifici umani non si curano più, perché nemmeno si percepiscono».

[148] Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 576.

[149] L'idea di una chiusura circolare del romanzo, nonché di un viaggio che porta il protagonista a rivivere più volte medesime situazioni con stati però diversi di coscienza, è stata già accennata da Bruno Porcelli nel suo capitolo mattiano, su menzionato. Anche secondo Porcelli i personaggi si presentano più o meno direttamente tutti relati in maniera stringente al protagonista, anche onomasticamente; in particolare la sua posizione conforta quella esposta in queste pagine, per la quale tutti i personaggi sono non solo doppi del protagonista, ma bilanciati tra loro e nelle loro azioni, da un principio opponente il maschile e il femminile: «*Mattia* e *Pascal* sono espressione della dualità del personaggio soprattutto se si considera la tendenza al reimpiego delle rispettive consonanti iniziali: la M di *Mattia* e la P di *Pascal*. Dovendo cambiare identità, il protagonista non trova di meglio, eliminando il *De* dal *De Meis* sentito in treno, che assumere il cognome Meis, affidando ancora alle lettere P ed M (*Pascal – Meis*) lo scontro fra due personalità. Il dittico P-M si ripropone nell'invenzione, per il nuovo personaggio, di un padre che si chiama *Paolo Meis*. Poste queste premesse, è logico che in P o M allitteri anche la maggior parte dei nomi e cognomi degli altri attanti della storia. Appartengono alla serie P: *Pellegrinotto*, *Pinzone*, i due *Pomino*, padre e figlio, la terribile vedova con figlia, di cognome *Pescatore*, *Paleari*, *Papiano*, *Pantogada* con figlia di nome *Pepita*. Ma Pomino figlio, che è conosciuto come *Mino*, e la vedova Pescatore, che fa di nome *Marianna*, rientrano anche nella serie M, che conta *Malagna*, *Margherita* (la serva della mamma), *Manuel* (il pittore), *Minerva* (la cagnetta), *Max* (lo spirito). Alle due serie di personaggi si possono aggiungere coppie non attanziali in cui il gioco onomastico è ancor più complesso: fra i vecchi libri della biblioteca Boccamazza ce ne sono due attaccati dal tempo, un trattato licenzioso di *Antonio*

Il romanzo si conclude, chiudendo a cerchio quanto le due premesse avevano aperto, dipingendo l'ottenimento dell'ordine dal caos iniziale, la ricostruzione del mondo e l'emanazione, mitica, della storia:

> io ora vivo in pace, insieme con la mia vecchia zia Scolastica, che mi ha voluto offrir ricetto in casa sua. La mia bislacca avventura mi ha rialzato d'un tratto nella stima di lei. Dormo nello stesso letto dove morì la povera mamma mia, e passo gran parte del giorno, qua, in biblioteca, in compagnia di don Eligio, che è ancora ben lontano dal dare assetto e ordine ai vecchi libri polverosi. Ho messo circa sei mesi a scrivere questa mia strana storia, ajutato da lui. Di quanto è scritto qui egli serberà il segreto, come se l'avesse saputo sotto il sigillo della confessione. Abbiamo discusso a lungo insieme su i casi miei, e spesso io gli ho dichiarato di non saper vedere che frutto se ne possa cavare. – Intanto, questo, – egli mi dice: – che fuori dalla legge e fuori dalle particolarità, liete o tristi che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non è possibile vivere. Ma io gli faccio osservare che non sono affatto rientrato né nella legge, né nelle mie particolarità. Mia moglie è moglie di Pomino ed io non saprei proprio dire ch'io mi sia. Nel cimitero di Miragno, su la fossa di quel povero ignoto che s'uccise alla *Stìa*, c'è ancora la lapide dettata da Lodoletta: COLPITO DA AVVERSI FATI / MATTIA PASCAL / BIBLIOTECARIO / CUOR GENEROSO ANIMA APERTA / QUI VOLONTARIO / RIPOSA // LA PIETÀ DEI CONCITTADINI / QUESTA LAPIDE POSE. Io vi ho portato la corona di fiori promessa, e ogni tanto mi reco a vedermi sepolto là. Qualche curioso mi segue da lontano; poi, al ritorno, s'accompagna con me, sorride e – considerando la mia condizione – mi domanda: – Ma voi, insomma, si può sapere chi siete? Mi stringo ne le spalle, socchiudo gli occhi e gli rispondo: – Eh, caro mio… Io sono il fu Mattia Pascal.[150]

Proprio l'identificazione simbolica con la figura della madre che è la materia vergine, la materia pura, giustifica la statura di autore umorista, di principio noumenico libero, che il romanzo sembra conferire al protagonista nel suo finale: così come il demiurgo domina su una materia purificata per portare a espressione la sua volontà creazionistica, allo stesso modo il piccolo demiurgo ora giace, riposa,

Muzzo Porro e una *Vita e morte di Faustino Materucci di Polirone*, «biografia edita a *Mantova*»; fra i cognomi che Mattia in fuga passa in rassegna prima di assumere quello di *Meis*, figurano *Parbetta* e *Martoni*. […] Le ultime nominazioni ricordate disposte in coppie non attanziali hanno un'altra caratteristica di rilievo. Sono accomunate oltre che dall'allitterazione P – M-, anche dalla capacità di contenere in tutto o in parte le lettere di PATER e di MATER», BRUNO PORCELLI, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 76-77.

[150] LUIGI PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 577-578.

appunto, nel luogo simbolo della presenza materna, la cui morte ha dato adito, metafisicamente, alla nascita di un nuovo grembo-culla.

Ecco che i sei mesi della scrittura del romanzo, simbolicamente, e in maniera coerente, richiamano i sei giorni biblici della creazione del mondo ed ecco che, parlando con don Eligio, e pur sapendo, come ha detto nelle premesse, che la storia è scritta col fine di ammaestrare, il protagonista non sa quale sarà l'insegnamento: allo stesso modo in cui si lascerà intendere nell'*Umorismo*, è la presenza stessa dell'arte in quanto arte a fungere da «ammaestramento» perché è la rivelazione etica e mitica di una verità che, a sua volta, in quanto tale, non può essere verbalizzata. Certamente «vero», tuttavia, è l'insegnamento che l'ordinatore formale del caos sembra trarre dalla storia: non esiste narrazione mitica senza la «particolarità», ovvero, appunto, ancora una volta, senza la forma, ma sublimata; e, infatti, alla domanda di chi lo accompagna a «vedersi» morto, da perfetto autore umorista, ossia fuori di sé, come corpo che mantiene la memoria, consapevole, ma staccato dalla sua forma, il protagonista risponde, gestualmente, con una alzata di spalle, come faceva Mattia a chi gli chiedeva un consiglio, citando il proprio nome; il gesto è uguale, perché identica è la personalità, ma la sua significazione simbolica, dopo avere subito attraverso l'«esperienza amara della vita» la miglioria della natura, è opposta: se l'alzata di spalle del primo Mattia semantizzava e rendeva evidente la finzione del nome, ora lo stesso gesto ne denunzia l'assenza, da una parte, la conservazione mnemonica ed esperienziale dall'altra. L'espressione «io sono il fu Mattia Pascal» iconizza in maniera geniale tutto questo, perché essa mette insieme, nello stesso frangente temporale, il passato e il presente, in una sola forma trasparente, metamorfizzando la coincidenza nell'«oltre» dei piani temporali; essa appalesa il mantenimento della radice nominale dell'esistenza ora «*ulteriore*», elevando la prima forma e la prima vita a stato di coscienza karmica; infine, l'espressione rende icasticamente l'idea umoristica della morte in vita e, specialmente forse, dell'iniziazione, perché l'iniziato altro non è, tradizionalmente, che un morto prima del tempo.[151] Il fu Mattia diventerebbe allora egli per primo

[151] Alla stessa conclusione giunge Umberto Artioli, *Pirandello allegorico*, cit., p. 214, alla fine della sua analisi sul romanzo: «per delineare l'itinerario di Mattia Pascal siamo ricorsi più volte alla parola *fallimento*. È bene ora circoscrivere l'ambito della definizione che, se risulta calzante per i nove capitoli dell'euforia, appare poco opportuna se riferita all'intera partitura del romanzo. Sappiamo che il personaggio pirandelliano innesca un tragitto d'andata e di retrocessione: come lo Sconosciuto di *Verso Damasco*, egli parte da una chiesa, sia pure sconsacrata e trasformata in biblioteca, e fa ritorno nello stesso spazio, da lui abbandonato in nome di un'illusoria felicità. Alla fine della peripezia non solo rinuncia all'identità anagrafica, tangibile segno della sua presenza nel mondo; rinuncia alla vendetta, spegne i fuochi fatui della volontà di potenza, si lascia coinvolgere dalla *pietas*, accetta di divenire un *nulla*. È questo *nulla* a costituire il punto di svolta del romanzo: se sul piano mondano, attorno a cui ruota la serie del *nove* galvanizzato, Pascal è certamente uno sconfitto, la stessa cosa non può dirsi sul piano sapienziale. Come gran parte delle opere narrative

la sua creazione artistica, egli per primo il simbolo trasparente di sé stesso, la testimonianza viva dell'incarnazione teosofica. Coerentemente con tutto questo, ancora prima che il romanzo venga pubblicato, in qualche maniera, l'attività di performazione del mito mattiano si realizza nell'interesse dei suoi concittadini, i quali, «senza saperlo», nella lapide avevano già scritto il destino di morte mitica di Mattia Pascal, in essa fissando sia l'attenzione al destino fatale, sia alla volontarietà del gesto di morte, sia all'apertura di un'anima che, passando per la fine, si è riconosciuta, come nell'*Umorismo*, «vie universelle».

Il fu Mattia Pascal, su cui si chiude il romanzo, è l'autore dell'opera, ma sarebbe improprio dimenticare la sua statura di personaggio: in quanto creazione dell'io egli, come Leandro Scoto, dovrà avere subito una udienza, prima di raccontare la sua storia e, in quanto «forma-pensiero», egli non può che essere una parte dell'io dell'autore, di Pirandello. Se è una parte dell'io di Pirandello, il racconto di Mattia Pascal, scritto da Mattia Pascal, dovrà permanere sotto l'aspetto di un lascito coscienziale per Pirandello stesso. È questo, infatti, quello che accade: come noto l'*Umorismo* si aprirà con la dedica «*Alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario*», indirettamente sancendo che la promessa fatta a Mattia da don Eligio è stata mantenuta; nella *fictio* costruita dall'autore, se il romanzo non può essere letto che cinquanta anni dopo la morte di Mattia e se la copia è una sola, manoscritta, da affidarsi a chi per caso sia capitato nella biblioteca, la dedica, posta in incipit all'*Umorismo*, dice, indirettamente, che Mattia Pascal, quando è stato scritto il saggio, è già morto definitivamente, e che Pirandello è «*capitato*», «per caso», nella biblioteca di Santa Maria Liberale, raccogliendo la storia del suo personaggio e trasformandola in uno scritto saggistico che delinea natura e aspetto dell'io, del riso, dell'uomo, dell'arte, della forma e della vita, ovvero di tutte quelle cose di cui Mattia Pascal ha fatto «esperienza diretta» e che ha trascritto narrativamente nella sua opera. È questa, forse, la dimostrazione più felice di che cosa Pirandello immaginava quando vedeva la sua scrittura come un atto «performativo», in grado di trovare e fissare la verità prima ancora di vederla intellettualmente, al punto che poi l'operazione saggistica successiva consiste solo in una comprensione e in una

di Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* delinea un percorso iniziatico in cui il protagonista, dopo aver acquisito coscienza della vanità dell'operare mondano, dà vita a un contropercorso di spoliazione ascetica che, nelle sue risultanze estreme, gli fa ritenere degna di fede la sola scrittura, per di più attualizzata a fini di monito. Concentrando l'opera sul tema della disillusione, l'Autore procede per via negativa. Per quanto contratta in brevi capitoli, per di più priva di una sequenzialità fortemente scandita, la controazione esercitata dalla serie dolorosa ha un peso determinante: Mattia Pascal, che nell'atto di rinascere si dota di un programma gioioso, di una *Bildung* all'insegna della felicità, finisce col subire una forma di apprendistato di segno contrario. Attivi nell'incipit sullo sfondo della narrazione, i fantasmi dell'immaginario cristiano gradualmente acquistano forza e delle due serie in contrasto, la più inaccostabile e temuta, quella che il protagonista rifugge con orrore, rivela alla fine i suoi poteri salvifici».

intellettualizzazione di quello che il mito ha già fissato in simboli e che, fissandolo, ha reso conoscibile. Liberato, dopo il racconto, dal ciclo karmico della reincarnazione e da quello estetico della forma fissa, Mattia Pascal, avendo affrontato l'«ultima» e davvero «definitiva morte» torna nell'io dell'autore, nel flusso del suo demiurgo, accendendogli dentro quello che sarà il «lume» sotto cui, come lo era stato *Il fu Mattia Pascal*, sarà composto allora l'*Umorismo*.

CONCLUSIONE

Scriveva Friedrich Herder che «costa dolore partorire l'infinito nel finito» e, di fatto, tutto quanto qui si è provato a descrivere è forse una folle, follemente umana, esperienza di dolore che precede un parto. Che il parto sia compiuto, che cristianamente per il primo Pirandello si possa ripetere il *consummatum est*, sta a dimostrarlo forse la sua opera, intera, che continua a produrre senso: pirandellianamente si tratta di un senso polimorfo, vario, difficile da penetrare e afferrare nella sua completezza. Ma, forse, è proprio in questo il più alto risultato dell'*opus* d'incarnazione prodotto dall'autore: il fatto che estendendo fino al paradosso, fino all'inverosimile, un sistema di pensiero critico che tenti di essere capace d'accogliere quanto più materiale animico possibile (spesso in contraddizione «apparente» perfino con sé stesso) e il fatto di trovarsi sempre tra le mani rivoli di magma sfuggenti, non afferrabili, fanno della prima letteratura pirandelliana una operazione artistica pirandellianamente sensazionale perché nulla più di questo rende, probabilmente, l'idea di quanto l'autore sia riuscito a manifestare narrativamente quel «flusso» da cui per lui sembra «spontaneamente» geminare ogni «forma» di «vita»; come la grande opera di natura, l'opera d'arte del primo Pirandello sembra stagliarsi, davanti agli occhi del lettore, «irta di contraddizioni», ma tali da riuscire comunque in un tutto unico organicamente costruito.

Quanto si è tentato di fare, infatti, nel corso di questa analisi, è stato *in primis* dimostrare che la letteratura pirandelliana, almeno fino al 1909, ma fin dai suoi primi movimenti, sembra un'opera organica, che, in quanto organica, non può forse essere compresa se tutte le sue parti, anche quelle che paiono irrilevanti, non vengono messe in mutua relazione tra di loro: il prodotto artistico di Pirandello, nella sua interezza, sembra muoversi come un organismo, nel senso più greco del

termine, ovvero come un tutto unico che (quasi al pari del libro medievale di cui parlava Marco Santagata,[1] quasi come la Commedia di Dante) tenta di riprodurre artisticamente un universo in cui ogni parte si tenga stretta all'altra e viva, poi, di vita propria rafforzando la vita dell'insieme. Quella di Pirandello sembra un'ossessione sistematizzante, un tentativo, probabilmente riuscito, di ricucitura del cosmo, capace, per la sua interna forza plastica, di accogliere le contraddizioni ispide e acute di un'epoca non ancora chiusasi, e, senza sacrificare minimamente la particolarità di ognuna di esse, rimodularle in modo tale che da esse sembri spirare un'unica «vita»: se, come l'autore scrive nelle lettere della formazione, lo scopo era quello di dare voce, genialmente, a un'epoca, ma di farlo attraverso il «libro unico» che non snaturasse il reale, ma lo ricreasse in qualcosa di eterno, allora lo scopo è stato raggiunto.

Potrebbe parere scontato dire questo, perché non si sta parlando e non si è parlato di un autore qualunque, necessitante di glorificazione critica, ma, probabilmente, scontato non è: di Pirandello sono state tante volte, innumerevoli, messe in risalto le tendenze decostruzioniste, quelle distruttive, quelle smascheranti, rare volte, invece, si è guardato a quello che sta dietro, che sta dopo la distruzione. Dalla cenere del niente nasce, invece, sembra di poter dire, una luce di verità che va oltre le cose, che è eterna non perché la bravura dell'artista ha eternizzato un sentimento, o almeno non solo, ma perché, oltre la variabilità dell'illusione, Pirandello pare avere trovato o inventato qualcosa che illusorio non è e a questo qualcosa ha dato, ridato, il nome di arte.

La ricucitura del cosmo compiuta dall'autore, in questa fase della sua vita e della sua scrittura, sembra quasi una cosmogonia, un mito eziologico dell'umano, un racconto di fondazione, che ha, rispetto agli ammirati miti antichi, qualcosa in più che è forse la forza della nostra civiltà: Pirandello pare insegnare che oltre la parola, attraverso la parola, oltre la ragione e attraverso la ragione, sia possibile recuperare una scrittura e un modo di pensare per immagini che trascenda ciò su cui il relativismo può avere forza distruttiva, ma di cui il relativismo stesso diventa un mezzo.

Se, come forse è vero, la seconda e la terza parte della produzione pirandelliana si imperniano sull'idea del decostruttivismo, della relativizzazione dell'esistenza, di tutti, insomma, i dogmi santificati dalla critica pirandelliana, bisogna, però, forse, tenere presente che questa seconda e terza parte si installano su un nucleo, primitivo, di senso e di significanti, che, almeno in parte, contraddice la loro natura.

L'«esperienza vissuta» del «nulla», subita personalmente dal giovane Pirandello, specialmente durante gli anni della formazione – come si è cercato di fare emergere

[1] Marco Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 2011 e Id., *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Il Mulino, Bologna, 2018.

dall'analisi delle lettere – sembra avere prodotto nell'autore la perdita di fiducia non tanto e non solo in un sistema particolare, in una particolare tradizione, ma in ogni tradizione a cui si pretenda, attraverso un processo logico di deduzione e di induzione, di dare valore assoluto: Pirandello pare avere esperito in prima persona il dramma che caratterizza, forse, più di tutti, le singole vite del nostro tempo, ovvero la mancanza effettiva di un orientamento. La perdita totale di direzione descritta da Pirandello – rappresentante italiano di quella prima generazione di spiantati raccontata altrove da Turgenev, generazione figlia di Nietzsche –, tuttavia, si è riplasmata in lui, con il passare del tempo e attraverso la lenta maturazione estetica che si è cercato di ricostruire nei primi due capitoli specialmente, come il terreno fecondo per la gestazione di un nuovo modo di pensare, iconico, non soggetto alle parzialità e alle decadenze del paradigma logico-razionale, intrinsecamente relativo.

L'operazione di ricostruzione del mondo operata, dal primo Pirandello, per immagini, testimonia forse una possibilità storica di cui forse non si è ancora profittato abbastanza, ma che oggi più che mai diventa forse significativa: la cervellotica civiltà dell'Occidente, giunta al collasso, quella figlia sperduta dei Greci, proprio dopo avere mosso tanti passi sulla via di Cartesio e di Copernico, ora, probabilmente, può tornare, ricca di tutte le sue consapevolezze razionali e razionalizzanti (difendendole, senza mai sacrificarle), all'alveo e alla culla cretese delle sue origini mitiche.

Lungi dal proporre una diffida nel linguaggio e nella ragione, la prima opera d'arte pirandelliana dimostra forse la possibilità concreta di risemantizzare le acquisizioni della civiltà d'Occidente, l'iper-criticità che è il nostro primogenito, in un'ottica che, accogliendoli, superi il linguaggio e la ragione, ritrovando una forma non del dire, ma del pronunziare, capace di agire in maniera magicamente umana sul mondo, ovvero creando con esso una rete fitta di relazioni simpatiche. Pirandello sembra pronunziare la possibilità storica di un ritorno, sarebbe davvero il caso di dire la possibilità d'un νόστος, a un pensiero analogico, primitivo, mitico, a cui riattingere stavolta in maniera consapevole, come se la storia della civiltà occidentale sia giunta essa per prima a una morte simbolica la cui riparazione, la cui rinascita, deve venire dall'accettazione della radice. Il ruolo dell'arte e la conformazione che essa sembra assumere per Pirandello prima del 1909 – e che si è cercato di descrivere specialmente nei due capitoli sulle novelle e sul romanzo – paiono porsi come la realizzazione effettiva di questo ritorno: in essi il mito sembra operare come una risposta alla crisi del sistema, ma una risposta gestita e ottenuta in qualche modo all'interno e grazie al sistema che fa collassare. La logica e la ragione, che pure fondano l'estetica pirandelliana, si rivelano strumentali nella formulazione delle verità artistiche, le sole che, in quanto simboliche, si pongono, almeno nelle novelle metafisiche e nel romanzo, come una alternativa valida al caos valoriale e una risposta tanto evidente alla crisi da non poter essere

soggetta a parzializzazione o relativizzazione. Lungi dal delegittimare il ruolo e l'importanza dei processi logico-razionali, che contribuiscono alla composizione dell'estetica, Pirandello pare proporre che soltanto nell'arte è possibile, di fatto, proseguire il percorso preannunciato e preparato dalla riflessione, addirittura, si è visto, includendola anche come fattore propriamente artistico, estetico, nella composizione dell'opera umoristica.

È impossibile dire se, per il primo Pirandello, il senso profondo dell'operazione compiuta fosse realmente quello di un ritorno a una radice quasi ellenica dell'arte, ma resta che forse la sua arte può essere letta in questi termini e per una ragione su tutte: essa non è filosofia.

Niente, probabilmente, proverebbe quanto detto più della scelta dello strumento compiuta *a priori* da Pirandello, scelta nella quale è come se fosse sussurrato un segreto o un «mistero», come egli per primo lo ha chiamato tante volte: l'arte, in quanto arte, e la letteratura forse specialmente, ha in sé quell'anima doppia, razionale e non razionale, che più di ogni altra, oggi, è forse necessario reimpiegare per riattingere a una dimensione completa e integrata dell'umano, capace di ritessere con il mondo un rapporto essenzialmente analogico, dove la distinzione io-tu possa ritornare funzionale alla creazione di un rapporto di mutua compenetrazione e comprensione. Il fatto che l'arte sembri essere stata proposta dall'autore come una funzione etica della civiltà risiederebbe proprio in questo: il termine «rito», che si è ripetutamente impiegato all'interno del lavoro, è parso essere in grado di rendere quanto più iconicamente possibile questo connubio di etico e simbolico emerso come fondativo della prima prassi poetica ed estetica pirandelliana.

L'insegnamento che il primo Pirandello, in questo senso, sembra pronunziare relativamente al rapporto dell'uomo con una natura non oggettualizzata, ma sentita, vissuta, è forse quello che, oggi, urge maggiormente di essere accolto e ascoltato. Si è visto, infatti, che la natura per l'autore sembra proporsi come la tacita risposta, la tacita maestra, alla quale affidarsi nella maturazione di un processo artistico, si direbbe meglio creativo, di tipo analogico: la natura è intesa da Pirandello in senso lato, come genitrice e custode sia delle capacità razionali dell'uomo che delle sue capacità creative e delle sue attitudini distruttive. Si è detto, infatti, che la «scintilla prometea» pirandelliana è «dono» di natura, concesso all'uomo nell'alveo della grande maternità da cui egli deriva: questo principio permette di leggere l'uomo pirandelliano non come un tu in rapporto oggettuale con il mondo e con la natura, ma come «natura» al servizio della «natura», in relazione mutua e integrata con essa. Pirandello sembra proporre un'idea di uomo come parte della natura non in senso panico (ovvero come un io che si mette in corrispondenza con la natura in quanto essa è qualcosa d'altro rispetto all'uomo), ma perché l'uomo è natura e qualcosa in più di natura, o meglio natura propriamente detta e, insieme, natura potenziata. L'idea stessa di «flusso», che si è visto giacere alla base della prima formulazione pirandelliana, pone l'uomo necessariamente dentro la

processualità del naturale, in qualche modo sciogliendo il binomio concettuale che vede la natura e l'uomo come enti distinti, come «altro» l'uno rispetto all'altra: è di una potenza disarmante, dal punto di vista di una analisi etica, che l'arte sia il mezzo privilegiato, ammesso che di mezzo si possa parlare, concesso all'uomo secondo Pirandello per ritrovare sé stesso in quanto natura e per continuare, poi, l'opera di natura a cui appartiene. Se l'analisi attraverso cui si è giunti a questi risultati fosse corretta, quello di Pirandello si porrebbe come un gesto etico-estetico in grado di proiettare la prima riflessione pirandelliana nell'alveo delle più moderne riflessioni concernenti il rapporto uomo-natura. Se questo il primo aspetto etico che, in conclusione, si è voluto riconoscere allo studio proposto, il secondo potrebbe forse suonare come una provocazione, ma soltanto forse per il pregiudizio particolare che ancora pesa sul sapere esoterico nella nostra cultura.

Cercando di rintracciare in un autore del calibro di Pirandello le tracce e la persistenza di una cultura del sacro, metamorfizzata sotto l'aspetto dell'esoterismo e nutrita di conoscenza esoterica, si è voluto provare a dimostrare che la presenza di una cultura altra, rispetto a quella riconosciuta come ufficiale, non è forse una realtà culturale da ritenersi indifferente o di poco conto, ma una forza viva e performante anche alcuni degli aspetti e dei personaggi apparentemente più lontani dall'esoterismo propri alla nostra cultura. L'esoterismo, o meglio gli esoterismi, si basano su modalità di pensiero diverse, spesso opposte, rispetto a quelle che tendenzialmente si ritengono valide, esso o essi danno credito, spesso, a verità altre rispetto a quelle cui, fideisticamente (miticamente direbbe Habermas),[2] si è affidata la nostra società: per queste ragioni gli esoterismi, che restano comunque uno dei prodotti più alti dell'Occidente, costituiscono una fonte di arricchimento possibile, che bisognerebbe forse ritornare a studiare e indagare, onde cercar di trovare risposte sociali e umane in una miniera che, essendo quasi completamente sconosciuta, può forse essere ancora una valida alternativa a fonti di conoscenza e modelli di pensiero già esauriti.

Come si è cercato di dimostrare in questo studio l'esoterismo può avere bisogno di metodologie di ricerca che possono non coincidere esattamente con quelle tradizionali: si tratta a volte di una necessità insita alla particolarità dei sistemi chiamati in gioco. È il caso, per esempio, degli strumenti del pensiero analogico che sono stati fondamentali per rintracciare le relazioni tra creazione macrocosmica e creazione microcosmica dell'arte, così come pensate e da Pirandello e dalla teosofia. L'ultimo obiettivo di questa proposta teorica e di questa analisi è stato di mostrare in che modo, per comprendere la realtà letteraria e culturale italiana di fine Ottocento e inizio Novecento, si debba a volte forse guardare proprio a quella cultura esoterica e simbolica che soffre ancora della tara impostale dalla

[2] Jürgen Habermas, *Verbalizzare il sacro. Sul lascito religioso della filosofia*, Laterza, Roma, 2015.

chiesa cattolica e dal fascismo, anche ora che non ci sarebbe più alcuna necessità di farlo, ammesso che ci sia mai stata. Questo genere di studi è costretto, purtroppo, ancora oggi, al peso di un giudizio tutto ideologico e insensato che occorre, con coscienza, eradicare onde non continuare a privarci di una conoscenza che, se non è canonica, ha tutto il diritto di essere presa ormai in considerazione come parte fondante del canone del sapere occidentale.

Quando Pirandello approcciava alla letteratura e iniziava a dedicarsi all'opera di composizione che avrebbe prodotto poi i suoi capolavori, l'esoterismo era una realtà meno lontana di quanto non lo sia per noi oggi, come dimostrano forse proprio le occorrenze teosofiche più note rintracciate all'interno delle novelle e del romanzo: avendo accompagnato la storia dell'evoluzione culturale europea di fatto fin dalla sua nascita, l'interesse per la scienza occulta, per le scienze occulte, era stato parte integrante della cultura occidentale almeno fino alla prima metà del Settecento; la cesura provocata dalla nascita delle correnti materialistiche aveva prodotto, in qualche modo e relativamente poco tempo prima che Pirandello iniziasse a scrivere, una sorta di rottura con tutto quanto afferisce più o meno genericamente a una certa tipologia di sacro: certamente nello stesso destino incorsero anche i saperi esoterici data la loro natura di saperi metafisici.

Tuttavia, il romanticismo, appena pochi anni dopo, e forte proprio della sua tendenza irrazionale, aveva raccolto l'eredità degli esoterismi, modificando di molto il loro aspetto, e li aveva portati a splendere nuovamente e di luce diversa: l'approccio pirandelliano alla teosofia si pone forse in questa linea tradizionale e di pensiero avviata dal romanticismo, così come la teosofia stessa raccolse l'impulso fornito alle scienze metafisiche acceso dal romanticismo stesso. Lo studio condotto ha voluto provare a dimostrare che l'interesse di Pirandello per la teosofia deve essere inteso come l'interesse integrato per un certo tipo di cultura che cominciava a guardare al fatto esoterico, sia esso propriamente inteso o culturale, con una sfiducia che non è quella pregiudizievole del positivismo, quanto piuttosto una attenta ma invaghita cautela: per questa ragione forse la teosofia pirandelliana non si è rivelata come una aggiunta alla cultura di Pirandello, una sua appendice, quanto piuttosto come una diretta conseguenza delle matrici a cui egli per primo si era avvicinato e che aveva nutrito nel corso dei suoi studi, indipendentemente dall'esoterismo. Sono emerse forse come una prova evidente di questo le relazioni che intercorrono tra l'idea capuaniana e quella teosofica di personaggio, entrambe fondamentali matrici nell'elaborazione pirandelliana della teoria dell'autonomia del personaggio stesso, oppure la statura ibrida del concetto di «vie universelle» che, se da una parte s'è detto corrispondere in Pirandello alla formulazione di Ravaisson, dall'altra, invece, ha molto evidenti analogie con il *Pranâ* teosofico. Questo sembra dare ragione del fatto che la teosofia pirandelliana non possa, si è visto, essere sciolta da tutto il resto della elaborazione autoriale e, al contrario, debba essere considerata come una parte

integrante e, soprattutto, integrata di un complesso sistema di pensiero e di una altrettanto complessa matrice culturale.

L'assenza di esplicite dichiarazioni esoteriche, salvo rari casi, all'interno della dizione pirandelliana, si spiega probabilmente anche per questa ragione: la teosofia come fenomeno culturale non appare, presumibilmente, agli occhi dello stesso autore, come un fatto necessitante di autodenunzia. Per essere riconosciuta nella sua validità la teosofia pirandelliana non deve dichiararsi necessariamente nella sua provenienza, non deve dirsi teosofica, e questo perché la sua legittimazione le deriva dalla plausibilità degli elementi che da essa provengono all'interno di un sistema di pensiero che, per essere strettamente personale, non necessita di una convalida d'autorità o sociale. Il fatto che la teosofia debba essere riconosciuta come tale all'interno di un sistema più ampio è un fatto che deriva dalla fisionomia particolare che ha la cultura nella nostra società e, in particolare, della tara di fatto altro che compete alla teosofia in quanto esoterismo. Per Pirandello, come per molti altri scrittori prima della Seconda guerra mondiale, questo non esisteva: certamente, nell'Ottocento già l'esoterismo veniva inteso, comunitariamente, come un sapere altro rispetto a quelli fondativi della cultura canonica, ma non a tal punto da doverlo necessariamente considerare come una parte separata dall'insieme degli altri fatti culturali. La teosofia, al pari degli altri esoterismi, poteva ancora costituire il bagaglio tradizionale di un autore e questo implicava che egli, da una parte non dovesse denunziarne la provenienza, dall'altra non fosse tentato, egli per primo, a considerarla come una sezione allogena del suo proprio e particolare sapere. Sono i nostri occhi, forse proprio perché passati attraverso il vaglio delle due guerre, a necessitare di una definizione che allontani l'esoterismo dal resto al fine di poterlo, poi, eventualmente, anche riconoscere.

Come si è visto, invece, in Pirandello l'apporto teosofico, forse proprio per le ragioni appena esposte, ragioni meramente storiche, sembra tenersi assieme a tutto il resto, con il resto amalgamarsi, attraverso il resto creare la base estetica e pratica della composizione artistica. Al di là e oltre l'esperienza propriamente pirandelliana questo stato di cose dovrebbe, forse, essere tenuto a mente anche per buona parte delle esperienze autoriali precedenti e successive, almeno fino al compimento maturo delle proposte moderniste. Lo studio che si è provato a proporre mira anche a dimostrare che, nel momento in cui si guardi al fatto esoterico come un aspetto agente organicamente con la complessità dei fattori cooperanti al gesto autoriale, esso può forse essere rintracciato presente in un'opera, anche al di là di un suo diretto ed esplicito riferirvisi da parte dell'autore: una ricerca di questo tipo potrebbe svelare la persistenza e l'azione dell'esoterismo anche in produzioni che non vi sembrano colluse, ma anche in esperienze più ampie che non competono esclusivamente la pratica di un singolo esponente della nostra letteratura. Come è stato in parte dimostrato per il Futurismo, l'interesse per l'esoterico può essere stato fondativo anche di gruppi e di correnti ed avere contribuito alla nascita di un certo

tipo di immaginario di cui noi cogliamo la prova matura oltre la sua radice occulta e questo, forse, non sempre perché storicamente una collusione tra esoterismo e arte non esiste, ma perché subiamo senza volerlo forse ancora il pregiudizio in cui l'esoterismo incorse a causa di cattolicesimo e fascismo. Una delle ragioni per cui, in questo lavoro, ci si è dilungati sulla presentazione della proposta teorica della teosofia è per rendere evidente, almeno in parte, l'impalcatura teorica rintracciabile all'interno di un esoterismo, impalcatura teorica che già di per sé invalida una delle accuse più diffuse contro il sapere esoterico, quella di pressappochismo concettuale (anch'essa direttamente derivata dalla teologia cattolica). I lunghi stralci di testi che si è voluto presentare, auspicabilmente, stanno a dimostrare la solidità di certi sistemi, di cui invero la teosofia non fu neppure il più brillante: questa solidità avrebbe potuto interessare un autore come Pirandello già per la sua profondità concettuale, come al pari di lui aveva interessato e interesserà molti altri esponenti della letteratura italiana e straniera. In un momento storico rivoluzionario in cui, finalmente, viene messa in discussione l'assolutezza del canone, in cui si parla di letteratura di genere, in cui ci si interroga sulla validità delle scelte del critico nella storia, prima ancora che sul valore di un testo letterario, forse, studi come quello proposto potrebbero aprire nuove prospettive che arricchiscano la conoscenza, certamente, di autori compulsati e riconosciuti, ma che, presumibilmente, incoraggino anche la nascita di nuovi criteri per il giudizio di artisticità e bellezza. Questo per quanto concerne l'aspetto generale delle questioni tirate in ballo da questo lavoro. Per quanto riguarda, invece, i problemi più squisitamente pirandelliani, una cosa prima delle altre vale forse la pena sottolineare.

Si è tentato, specialmente nella prima parte del testo, di interrogare l'estetica pirandelliana (pur se non nella sua generalità, ma relativamente al discorso di Pirandello sull'«oltre»): già in introduzione si accennava al fatto che questa potesse apparire come una violazione di campo, una scelta azzardata; alla fine di questo lavoro ci si augura di essere riusciti a dimostrare che una rivalutazione estetica della riflessione pirandelliana sull'arte è, invero, necessaria. La coerenza rintracciata all'interno del sistema estetico pirandelliano precedente il 1909, infatti, non solo sembra confortare l'ipotesi di dovervi indugiare con una certa assiduità, ma anche quella di doverlo porre in mutua e forse costante corrispondenza con il prodotto artistico propriamente detto: già a partire dagli anni della giovinezza e della formazione, Pirandello elaborava posizioni estetiche attraverso la prassi poetica e posizioni poetiche attraverso la riflessione estetica, a dimostrazione del fatto che – come riveleranno le opere più mature, non ultima proprio *Il fu Mattia Pascal* – poetica e metapoetica non possono, nel caso di questo autore, mai essere realmente separate. Quasi erede, in questo senso, dell'amato maestro, di Giacomo Leopardi, si potrebbe forse ripetere per il primo Pirandello l'espressione fortunata di «pensiero poetante», e magari adattarla in pensiero narrante. È parso, infatti, che la prima produzione narrativa rispondesse, e in parte supplisse, a una

necessità di nominare e scoprire, attraverso l'immagine, il non-detto, quello che, filosoficamente, teoreticamente, restava impronunciabile. L'atto stesso della scrittura, della narrazione, si è rivelato, in qualche maniera, un gesto profanatore del «mistero», un gesto di scoperta della verità, quindi una attività che, nel momento stesso del suo prodursi, mostra l'essere e la sua stessa indicibilità. Si è parlato, invero, di Pirandello come un anticipatore di Heidegger, cosa che effettivamente, almeno in questa misura, sembra di poter ripetere: lo dimostra il fatto che è stato necessario fissare una parola, «oltre» appunto, mai presente con valore nominale nel lavoro estetico, per poterne indovinare, seguire, rintracciare forse echi e forza plasmante non solo nella teoria, ma anche nella prassi scrittoria. La scoperta del valore metapoetico di alcune, se non di tutte le novelle analizzate, non sarebbe stata possibile se non si fosse dato credito al valore gnoseologico di un'assenza, nonché della struttura filosofica che contiene e inquadra quest'assenza.

Quanto appena detto porta a poter dire con una certa consapevolezza che, dopo i magistrali lavori di Andersson e Vicentini ripetutamente citati, è comunque indispensabile riprendere in mano con attenzione le posizioni filosofiche di Pirandello (cosa che sarà forse agevolata presto dalle nuove edizioni nazionali dei saggi); questo sia al fine di rivalutarne le scelte narrative e agevolarne la comprensione, sia perché, di fatto, la teoresi, oltre che la prassi artistica, pone Pirandello in comunicazione con la più moderna cultura del suo tempo, fino a farlo affacciare alla porta degli esistenzialisti, ma lo radica, anche, alla sua formazione evidentemente ottocentesca. Inoltre, una nuova attenzione all'estetica pirandelliana potrebbe forse portare a rendersi conto di quanto egli abbia contribuito alla nascita, allo sviluppo e alla conformazione di posizioni letterarie che appaiono più tarde, come accade per certe tendenze del pieno modernismo. L'idea, ad esempio, di totale interscambiabilità di io e di mondo sarà basale negli sviluppi italiani ed europei del fantastico, ma Pirandello la aveva, pur sulla scorta del romanticismo, pare già pienamente elaborata in senso moderno alla fine del diciannovesimo secolo. Si tratta soltanto di un esempio randomico, perché un discorso di questo genere necessiterebbe di un nuovo studio e di un ben più ampio lavoro.

Il secondo aspetto che vale la pena sottolineare è che una attenzione così profonda riservata dall'autore alla dizione filosofica della sua ricerca artistica carica di senso, e forse in parte inverte di segno, anche la sua operazione poetica. Il continuo travaso presente all'interno della costruzione pirandelliana tra arte e scienza, appunto, sembra risemantizzare non soltanto la scienza come una necessità dell'arte, ma anche l'arte come una necessità della scienza. Se la dizione artistica è apportatrice di verità metafisiche, allora Pirandello fornisce, attraverso l'arte e non attraverso la filosofia, una risposta coerente con i suoi presupposti teorici che, in qualche modo, annunziavano la fine stessa della filosofia, perché mettevano in dubbio l'efficacia della ragione nella scoperta della verità. Appurato che l'«oltre» esiste e che in esso consiste una verità inovviabile anzi

incipitaria nella costruzione e nella costituzione del mondo, appurato quindi che la ricerca filosofica non può produrre conoscenza su questa realtà vera che la trascende, l'arte si pone come il solo mezzo in grado di garantire una conoscenza non razionale e quindi una conoscenza non soggetta ai limiti della forma e conforme, invece, con il suo oggetto. Questa conoscenza ottenuta attraverso l'arte coinciderebbe, miticamente, con una visione, ovvero con una realizzazione della verità che, per essere la sua diretta manifestazione, collega l'uomo e le sue facoltà conoscitive direttamente all'ordine che struttura la natura del cosmo. L'arte allora si manifesta al primo Pirandello come l'espediente non razionale attraverso il quale la conoscenza non è una acquisizione mentale o ideale, ma una visione diretta del vero: l'ipotesi, permessa *in primis* dai presupposti estetici della teorizzazione pirandelliana, ha permesso di indurre l'esistenza in sottotraccia della categoria del mito e del simbolo. Queste non sono apparse come necessità esteriori all'opera di Pirandello, ma interne, come paiono dimostrare anche gli sviluppi futuri della sua produzione: costituiscono un punto di forte contatto invero non solo con la teosofia, ma anche con tutti gli altri esoterismi coevi, generalmente serventesi dei concetti di mito e di simbolo. Il fatto che entrambe le categorie mostrino una azione inerente all'opera e interna a essa e non si presentino, piuttosto, come strumenti critici, permette di indurre la persistenza e la rintracciabilità, nella cultura italiana e forse europea di quegli anni, di idee alle quali non si è probabilmente finora data la giusta importanza e riservata la necessaria attenzione. Il concetto di miticità simbolica dell'arte, per quanto derivi certamente dal romanticismo tedesco, almeno nelle sue primigenie forme, ha avuto una azione durevole nell'estetica e nella prassi poetica primonovecentesche: Pirandello non è il solo a darne prova, perché con lui si potrebbero citare anche Graf, anche D'Annunzio, anche Fogazzaro, Onofri, Pascoli, che se ne avvalsero in maniera meno subliminale, ma non per questo più significativa. Il lavoro portato avanti, quindi, ha tentato di dimostrare che anche lì dove nel primo Pirandello non sia direttamente visibile l'azione di una forza performativa del sacro, essa è presente, perché i concetti di mito e di simbolo, ovvero di arte come emanazione spontanea e diretta dell'io, sono apparsi pervadenti: questi concetti hanno in sé una caratura sacra, la possiedono nei presupposti che li fondano, e non è quindi forse necessario insistere ripetutamente sulla necessità di trovare il *quid* sacro in ogni manifestazione mitica e simbolica dell'arte pirandelliana.

È significativo che un autore che pure si tende, o si è teso, con una certa facilità, ad inserire o meglio far discendere dal verismo, faccia poi uso continuo e duraturo di categorie inerenti al sacro – per giunta proprio in quella prima parte della sua produzione che dovrebbe essere la più connotata veristicamente: queste categorie non sono fuori dal verismo, almeno non nel modo in cui Pirandello sembra intenderlo a questa altezza della sua attività artistica. Esse sono, infatti, la più significativa prova dell'osservanza di Pirandello al «vero», con la sola specifica,

necessaria, che è il concetto di vero ad avere probabilmente per Pirandello una connotazione intimamente collusa con il sacro. L'opera analizzata di Pirandello si è lasciata leggere, in questo senso, come un'opera profondamente immanente, per due ragioni: *in primis* perché presenta una aderenza quasi fanatica al concetto di verità, quindi perché non si dà, per l'autore, verità visibile fuori dalla materia. I concetti di base sono apparsi gli stessi del verismo: legge, natura, scienza sono parole che si possono tranquillamente e pacificamente usare per descrivere il modo di operare pirandelliano, nonostante siano convertite di segno rispetto al senso comune. L'opera d'arte è la maggiore tra tutte le scienze, la scienza che per eccellenza non perverte le leggi della natura e la sola che si avvale dell'unica materia effettivamente definibile tale, ossia la «forma pura». La seconda ragione per cui si può parlare in questo Pirandello di immanenza dell'opera risiede nella capacità «performativa» dell'arte sul reale. L'opera d'arte è parsa, sì, un'opera etica, ma anche un'operazione politica: soltanto che, se si continuano a usare per Pirandello categorie di verità che non gli pertengono, questo non può forse diventare visibile. Ci si può forse spingere fino al punto di dire che la scelta pirandelliana di adesione al fascismo trovi le sue ultime motivazioni nei presupposti della sua estetica: non lo si farà per evitare di essere messi alla gogna senza avere prima esposto con coerenza le proprie ragioni. Per intendere questa politicità necessariamente etica dell'operazione pirandelliana, quindi l'immanenza, ancora una volta, propria alle scelte autoriali, ci si deve ancora rifare al concetto di mito e di simbolo, ovvero a quei prodotti sociali che hanno, per la loro stessa struttura, un rapporto stringente con la comunità da cui originano. Pirandello si è dimostrato profondamente consapevole di questo, tanto che piuttosto che dispendersi nei mille rivoli dei simboli, dei miti vari, delle varie opinioni politiche, sembra aver commesso una sacrilega operazione rituale che denunziava la menzogna di tutti i sistemi etici particolari. Ha composto opere letterarie che fondavano la verità mentre ne dichiaravano l'inesistenza.

Su quanti livelli allora si produce il vero per il primo Pirandello e su quanti si inocula la forza attiva e politica dell'arte è, ad ora, quasi impossibile dirlo. Quello che sembra adesso di poter dire è che decostruzionismo e relativismo pirandelliani agiscono, sono onnipresenti, ma su un piano di verità che non è quello dell'arte e che non è quello del mito, i quali, invece, non sono, per loro stessa natura, soggetti ad alcuna forma di giudizio perché trascendono la «forma» stessa. Troppe volte si è ripetuta forse l'affermazione per cui l'arte secondo Pirandello «non conclude» senza badare all'altra parte della frase, ovvero che l'arte «come la vita non conclude» perché l'arte e la vita sono la stessa cosa e sono, entrambe, «vere». L'azione delle categorie di vero e di falso, di mito e di simbolo, ha permesso di rintracciare, probabilmente, uno degli aspetti di questa verità, quindi di pronunziare una parte dell'«oltre» innominabile: questo aspetto è parso essere la ricorrenza dei concetti di morte simbolica, di iniziazione e quindi di karma.

Il fatto che la verità «*ulteriore*» per Pirandello presenti una fisionomia avvicinabile se non sovrapponibile a quella di un sistema esoterico sicuramente lascia stupiti: ma a questo punto la domanda da porsi sarebbe forse la stessa da cui in qualche modo si è partiti. Occorrerebbe, ovvero, domandarsi, se la stranezza di questo risultato dipenda dal risultato in sé o dal tentativo di volere trovare a tutti i costi in Pirandello riapplicati i movimenti di pensiero occidentali che egli per primo criticava e di cui è stato uno dei maggiori distruttori. Occorrerebbe chiedersi, detto altrimenti, se non stiamo commettendo lo stesso errore che Pirandello dice fondativo dello stato attuale dell'uomo: come in uno specchio abbiamo al tal punto, forse, riflettuto noi in lui da renderci impossibile riconoscergli quello che come civiltà non ci appartiene o crediamo non ci appartenga. In una sede diversa da questa, ovvero in una sede che non è quella della conclusione, non ci si sarebbe mai permessi di avanzare posizioni così critiche, lo si fa soltanto perché ci si augura di porle nei termini di domande aperte che possano stimolare nuova riflessione sull'opera di un autore che, pur essendo un classico, continua a parlare come fosse il contemporaneo che di fatto da un po' non è già più.

Per concludere questa panoramica conclusiva e tirare le somme su questo lavoro, l'analisi sul *Fu Mattia* dovrebbe avere messo in evidenza la coerenza anche narrativa delle posizioni rintracciate nell'estetica e il loro valore, nonché connotazioni, profondamente teosofico-mitici. Il *Fu Mattia* si è presentato come il lavoro mastodontico e geniale di positura del «centro» da parte di Pirandello, in cui i termini di arte e di vita si sovrappongono al punto da interagire programmaticamente l'uno nei confronti dell'altro: alla fine del romanzo ci si può chiedere con coerenza chi effettivamente sia stato l'autore, per esempio, se Pirandello o se il suo personaggio e fino a che punto Mattia possa dirsi una creazione, se è in realtà lui a produrre come lascito l'umorismo. L'operazione teosofico-estetica di Mattia Pascal ha permesso una acquisizione gnoseologica all'autore, al punto che quando Mattia rientra nell'io di Pirandello, insieme al romanzo compiuto, sembra portare con sé anche l'elaborazione dell'estetica. Qui più che mai si è reso forse trasparente e significativo il valore mitico e simbolico dell'opera d'arte, perché il saggio sull'umorismo è una ricucitura filosofica, razionale, che dipende quindi dall'arte e dalla miticità esoterica di questa: non avviene, invece, il contrario. Il romanzo dimostrerebbe che la logica e la ragione sono facoltà che dipendono dal mito, che vengono, appunto, «performate» da questo: il saggio, per converso, dà idea del modo in cui si formalizza, secondo Pirandello, una verità oltresensoria. Lo scioglimento finale nell'io dell'autore, quindi la morte di Mattia Pascal, genererebbe allora una memoria, una consapevolezza vera che può essere anche riacquisita e riformulata, poi, razionalmente. Forse perfettamente sovrapponibile a una «forma-pensiero» teosofica, Mattia sembra mostrarsi, verosimilmente, come una parte della coscienza dell'io autoriale che, operando autonomamente, genera la verità

della sua morte e ne traghetta poi la coscienza nell'io dell'artista: quest'ultimo alla fine del romanzo, cioè alla fine dell'opera di scrittura, è stato, allo stesso tempo, spettatore e fondatore del suo personale rito di iniziazione.

Nessuna proposizione più di questa pare spiegare in che termini attraverso il mito e il simbolo esoterico l'estetica per Pirandello possa consistere in una sovrapposizione dell'«arte» e della «vita». Accendendo continuamente nuovi lumi a questa storia insensata di follie, Pirandello pare mostrare il nucleo traballante di una radice continuamente salda sotto le polimorfiche parvenze dell'uomo: questa radice dà da credere, in un momento come il suo di profonda sfiducia nei confronti di qualsiasi solidità del sapere, che sia possibile rintracciare una forma di visione del mondo e delle cose superiore rispetto a quella a cui ci ha abituati la miopia di una tradizione di nani. Il gesto artistico conclusivo della parola pirandelliana si erge quasi ad atto pontificale di disvelamento a cui, nonostante la necessaria e precedente operazione di spoliazione, segue la fondazione di una storia che possa dirsi pienamente umana, ovvero non soggetta alle contingenze discriminanti e separatorie delle logiche, delle fedi, dei pregiudizi, ma forte di una libertà datale dalla sua intrinseca e profonda umanità. Pirandello sembra a volte quasi porsi alla stregua di un preconizzatore indicante la fine di un modo di essere e di pensare, inutile falso e desueto, ma allo stesso tempo l'avvio di una storia che, chiudendosi in cerchio, riporti l'uomo all'essenza perduta: quest'essenza non implica separazioni, piuttosto pone la base per rendere comprensibile all'uomo dell'Occidente una nuova *concordia hominum*, sotto un unico geminale gesto metafisico, la cui natura più intima è sembrata proprio artistica. Qui forse l'ultimo punto su cui vale la pena soffermarsi e che sembra offrire spunti nuovi di riflessione, non tanto o non solo sulla letteratura pirandelliana, ma sulla natura etica di tutta la letteratura e della critica che la prende a oggetto. Pirandello pare avere disegnato, a tratti, un progetto colossale e visionario di revisione del mondo attraverso un fatto estetico; pare, inoltre, aver posto come ultimo grande scopo di questa revisione una ricaduta dell'estetica nell'immanenza del caos mondano, forse generalmente terreno.

Etico fino al midollo è parso essere il gesto d'arte pirandelliano.

L'artista, quasi un fondatore di miti e civiltà, feconda l'anima morta del popolo, la innalza alla sua vera natura. Così facendo l'artista per Pirandello sa restituire l'uomo a sé stesso, ma mai attraverso un dogma, mai creando un sistema o una fede, ma ponendo al centro di ogni creazione societaria un istinto di libertà. L'istinto di libertà deve essere trovato al fondo di quell'ardere costante della scintilla rubata, deve essere trovato non da uno, ma da tutti, e da tutti attraverso quell'uno artista. Una volta trovato non deve essere accettato senza giudizio, ma rivissuto dentro sé stessi: scopo dell'arte è attivare una catena di accensioni, fluidiche, tali che mentre s'accendono cambiano colore. Si modificano, continuamente, entrando in contatto l'una con l'altra. La concordia dei sentimenti viene da quella prima scintilla non per imposizione di essa, ma perché, essendo tutte le scintille al fondo

uguali tra loro, in essenza, non possono che produrre corrispondenza, sentimento di popolo, etica relativa, cioè etica fluida capace di adattarsi ai tempi e alle leggi dei tempi, diventando una cosa sola con essi e modificandoli dall'interno. Come per Leopardi anche per Pirandello questo sembra poter avvenire solo a patto che l'uomo ricrei un contatto diretto e costante con la natura, perché la scintilla è fatta della stessa sostanza della natura. Solo una relazione quasi amorosa con essa può risvegliare nell'uomo un sentimento autentico del sé, capace poi a sua volta di accendere miticamente altri sentimenti e quindi una civiltà che sia essa stessa, per forza di cose, in contatto con la verità, quindi, ancora una volta con la natura. Preda, realmente preda, del dolore dei tempi, del dolore provocato dall'assenza di fedi, dalla caduta di ogni sistema stabile, dalla falsità delle leggi (preda di un dolore forse non dissimile dal nostro), Pirandello trova nell'arte una soluzione, meglio la soluzione più alta tra tutte le possibili, la sola che sappia mantenere il contatto con una verità che trascende l'uomo e da cui l'uomo deriva. Pirandello pare quasi spianarci la strada verso una nuova comprensione dell'etica e dell'essere uomo, una strada che pare anticipare in parte addirittura Hans Jonas[3] e riconnettere l'uomo con il resto del reale, facendogli assaporare nel gusto estetico per le cose, un gusto più profondo per il cosmo, grecamente inteso. Consapevole di quello che si potrebbe forse chiamare un «principio di responsabilità», Pirandello pone il sussistere stesso dell'arte, la sua sopravvivenza, in un mutamento di direzione rispetto alle vie intraprese, tale che la riporti a una essenzialità che, per essere fuori da ogni tempo, è dentro tutti i tempi, è insieme appunto mito e storia, etica e morale. Sarebbe forse proficuo indagare con maggiore attenzione la consistenza e la forza di questi pensieri non solo nell'arte pirandelliana, ma nella generale temperie culturale, letteraria e politica di quegli anni. Studiando per questo lavoro si è avuto il sospetto che le idee di etica-natura-mito-storia-esoterismo siano tra loro più intrecciate e presenti di quanto forse a prima vista non appaia. Sull'onda del romanticismo di Heidelberg, fino alla riflessione geniale e possente di Bachofen,[4] si ha l'impressione che ci sia stata una rivalutazione e alta considerazione di idee che non hanno avuto circolazione solo nella forma loro impressa dal romanticismo di Jena. È questo, si crede, un aspetto molto stimolante della nostra cultura letteraria e filosofica che vale la pena di essere indagato, anche e forse specialmente per la nuova linfa che potrebbe apportare alle riflessioni sull'etica e sull'estetica contemporanee. Il romanticismo di Heidelberg, molto più di quello di Jena, fu colluso con un interesse attento per l'esoterismo e per modi di intendere il mondo alternativi: una analisi coerente del suo impatto sulla cultura italiana di fatto non esiste e,

[3] Hans Jonas, *Il principio di responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Torino, 2009.

[4] Johann Jakob Bachofen, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici* [*Mutterrecht*], Einaudi, Torino, 1988 [1861].

tolti gli straordinari lavori qui citati di Moretti e Filoramo, si sa purtroppo ancora poco di quello che potrebbe essere, invece, un movimento intellettuale fondante, prima della prima guerra. Una ricerca di questo tipo potrebbe portare, come è parso, a dover rivalutare anche l'importanza di gruppi pitagorici e neopitagorici in Italia, come quello di Arturo Reghini, del Gruppo di Ur, che tanta parte ha avuto nella definizione della fisionomia di certa nostra letteratura di primo livello, nonché delle associazioni massoniche connesse al miriamismo e al martinismo. Non da ultimo sarebbe da studiare l'impatto, colluso coi precedenti, della filosofia di Rudolf Steiner nella letteratura italiana.[5] Gli accenni sono molto rapidi, ma si tratta di correnti di pensiero esoterico che ebbero tutte, oltre che larga fortuna, una relazione più o meno intensa con il romanticismo di Heidelberg. Quel tanto di estetico che si trova nell'esoterismo e quel tanto di esoterico che si trova in certe estetiche potrebbe avere una determinazione storica alla quale non si è ancora data la giusta importanza. È un fatto, d'altra parte, che il sorgere di nuove religioni e il cresciuto interesse per gli esoterismi nella nostra società a partire dalla metà dell'Ottocento e progressivamente crescente, sia indice di una esigenza sociale che è impensabile la letteratura abbia ignorato. Al contrario, aprire una pista sensata di studio su queste correnti, specialmente nella loro relazione con altre frange della nostra cultura, potrebbe finalmente toglierle, almeno in parte, dalle mani di una speculazione insensata e non ragionata storicamente e filosoficamente, contribuendo a spogliarle di un pregiudizio che appare quanto anacronistico, tanto irragionevole.

Ultimo scopo di questo lavoro, tra gli altri scopi enunciati, è stato dimostrare che l'esoterismo si integra e parla con correnti di studio e pensiero non soggette al pregiudizio in cui si trincera il sapere occulto: è forse possibile allora sviluppare una critica coerente e fondata anche su questi aspetti della cultura umana e sui loro rapporti con la letteratura.

Forse: perché quest'ultima, come tutte le altre proposte in questo lavoro, resta, in fondo, soltanto un'ipotesi.

[5] Il riferimento è, in particolare, ai primi lavori di Rudolf Steiner su Goethe ovvero *Einleitungen zu Goethes Naturwissenschaftlichen Schriften* (1883), *Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung, mit besonderer Rücksicht auf Schiller* (1886), *Wahrheit und Wissenschaft. Vorspiel einer „Philosophie der Freiheit"* (1892).

Bibliografia

Acocella, Silvia, *Controluce. Effetti dell'illuminazione artificiale in Pirandello*, Liguori, Napoli, 2006;

Acocella, Silvia *Effetto Nordau. Figure della degenerazione nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 2012;

Adank, Mathias, *Luigi Pirandello e i suoi rapporti col mondo tedesco*, Druckereigenossenschaft, Aarau, 1948;

Alfonzetti, Beatrice, *L'erede del "Copernico": Pirandello e la "trottola"*, in «Le Forme e la storia», 1989, n. 1, pp. 77-101;

Alfonzetti, Beatrice, *Pirandello. L'impossibile finale*, Marsilio, Venezia, 2017;

Alfonzetti, Beatrice, *Sogni e favole: Pirandello corale*, in «La Modernità Letteraria», 11, 2018, pp. 85-96;

Alfonzetti, Beatrice, *L'umorismo copernicano di Pirandello*, in *Le forme del comico*, Atti del XXI Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Anna Magherini, Simone Nozzoli, Gino Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2019, pp. 223-244;

Alonge, Roberto, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Guida, Napoli, 1977;

Alonge, Roberto, *Madri, baldracche, amanti. La figura femminile nel teatro di Pirandello*, Costa & Nolan, Milano, 1997;

Alonge, Roberto, *Discesa nell'inferno familiare. Angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, Utet, Milano, 2018;

Alvaro, Corrado, *Scritti su Pirandello*, Rubbettino, Roma, 2014;

Andersson, Gosta, *Arte e teoria: studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Almqvist & Wiksell, Stoccolma, 1966;

Andreoli, Annamaria, *Diventare Pirandello. L'uomo e la maschera*, Mondadori, Milano, 2020;
Andreoli, Annamaria, *Cose dell'altro mondo. Pirandello e Dante*, Salerno, Roma, 2022;
Andreoli, Annamaria, *La formazione, le letture, i primi capolavori (1890-1904)*, in *Pirandello*, a cura di Beatrice Alfonzetti e Valentina Gallo, Carocci, Roma, 2024, pp. 39-54;
Artioli, Umberto, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Bari, 1997;
Artioli, Umberto, *Pirandello allegorico. I fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Bari, 2001;
Austin, John L., *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Clarendon Press, Oxford, 1962;
Bachofen, Johann Jakob, *Il matriarcato. Ricerca sulla ginecocrazia del mondo antico nei suoi aspetti religiosi e giuridici*, Einaudi, Torino, 1988;
Baldi, Guido, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e «distrazione»*, Liguori, Napoli, 2006;
Baldi, Valentino, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia, 2010;
Barbina, Alfredo, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 1980;
Barbina, Alfredo, *L'ombra e lo specchio. Pirandello e l'arte del tradurre*, Bulzoni, Roma, 1998;
Basch, Victor, *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, Ancienne Librairie Germer Bailliere, Paris, 1896;
Basch, Victor, *La poëtique de Schiller*, Alcan, Paris, 1902;
Basile, Bruno, *Gesù Cristo bruttissimo: Pirandello tra i Padri della Chiesa e Dostoevskij*, in «Filologia e critica», 3, 2017, pp. 449-459;
Bellotto, Silvia, *Metamorfosi del fantastico. Immaginazione e linguaggio nel racconto surreale italiano del Novecento,* Pendragon, Bologna, 2003;
Benigni, Paola, *Uno studio su Dante e un dramma incompiuto: su due scritti giovanili di Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», 10, 2016, pp. 53-60;
Benigni, Paola, *La geografia come rimedio: luoghi, paesaggi e carte ne* Il fu Mattia Pascal, in «Pirandelliana», 11, 2017, pp. 39-49;
Bertazzoli, Raffaella, *Intrecci foscoliani. Tra sacro e profano*, Fiorini, Verona, 2008;
Bertoncini, Giancarlo, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*, Quodlibet, Roma, 2008;
Bertrand, Isidore, *L'occultisme ancien et moderne : les mystères religieux de l'antiquité païenne, la kabbale maçonnique, magie et magiciens fin de siècle*, Bloud et Barral, Paris, 1899;
Besant, Annie, *The seven principles of man*, Theosophical Publishing Society, London, 1892;

Besant, Annie, *Reincarnation*, Theosophical Publishing Society, London, 1892;
Besant, Annie, *The death…and after?*, Theosophical Publishing Society, London, 1893;
Besant, Annie, *Karma*, Theosophical Publishing Society, London, 1895;
Besant, Annie, *Man and his bodies*, Theosophical Publishing Society, London, 1896;
Besant, Annie, *Le sentiere du disciple*, Publications Theosophiques, Paris, 1900;
Besant, Annie, *Esoteric Christianity or the lesser mysteries*, The Theosophical Publishing Society, London, 1901;
Besant, Annie / Leadbeater, Charles W., *The thought-forms*, Theosophical Publishing Society, London, 1905;
Biagioli, Giampiero, *Pirandello e la critica*, Novalogos, Roma, 2013;
Biese, Alfred, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, Lipsius & Tischer, Kiel, 1882;
Binet, Alfred, *Les alterations de la personalité*, Alcan, Paris, 1892 ;
Blavatsky, Helena Petrovna, *Isis Unveiled. A Master-key to the Mysteries of Ancient and Modern. Science*, J.W. Bouton, New York, 1877;
Blavatsky, Helena Petrovna, *Isis Unveiled. A Master-key to the Mysteries of Ancient and Modern. Theology*, J.W. Bouton, New York, 1877;
Blavatsky, Helena Petrovna, *The Secret Doctrine. The Synthesis of Science, Religion and Philosophy. Cosmogenesis*, Theosophical Publishing Society, London, 1888;
Blavatsky, Helena Petrovna, *The Secret Doctrine. The Synthesis of Science, Religion and Philosophy. Anthropogenesis*, Theosophical Publishing Society, London, 1888;
Blavatsky, Helena Petrovna, *The Key to Theosophy. Clear exposition, in the form of question and answer, of the ethics, science, and philosophy for the study of which the theosophical society has been founded*, Theosophical Publishing Company, London, 1889;
Bloch, Leo, *Der Kult und die Mysterien von Eleusis*, Verlagsanstalt A. G., Hamburg, 1896;
Bonifacino, Giuseppe, *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Palomar, Bari, 2006;
Bonifazi, Neuro, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia. Tarchetti, Pirandello, Buzzati*, Longo, Ravenna, 1982;
Borsellino, Nino, *Ritratto di Pirandello*, Laterza, Bari, 1983;
Borsellino, Nino, *Immagini di Pirandello*, Laterza, Bari, 1991;
Borsellino, Nino, *Il dio di Pirandello*, Sellerio, Palermo, 2004;
Bosc, Ernest, *Isis dévoilée, ou L'égyptologie sacrée*, Perrin, Paris, 1897;
Branca, Vittore e Ossola Carlo (a cura di), *Gli universi del fantastico*, Vallecchi, Firenze, 1988;

Bronowski, Cezary, S*ognare con gli occhi aperti. Il fantastico del reale di Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», 7, 2013, pp. 131-136;
Bruni, Pierfranco, *Luigi Pirandello. Il tragico e la follia*, Nemapress, Roma, 2016;
Budor, Dominique, *Scrivere ovvero nascere a sé stesso. Saggio su Luigi Pirandello*, Serra, Pisa-Roma, 2022;
Burlen, Marie, *Les mystères de la création et la fin du monde dévoilés: la métempsycose*, Paris, 1897;
Bussino, Giovanni Romano, *Pirandello e la pazzia*, University of California Press, Berkeley, 1976;
Bychon, Viktor V., *L'estetica bizantina*, Galatina, Lecce, 1983;
Campra, Rosalba, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Carocci, Roma, 2000;
Cantelmo, Marinella (a cura di), *L'isola che ride. Teoria, poetica e retoriche dell'umorismo pirandelliano*, Bulzoni, Roma, 1997;
Cantelmo, Marinella, *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*, Longo, Ravenna, 2004;
Cantelmo, Marinella, *Pascoli. Lo sguardo di Thanatos*, Longo, Ravenna, 2006;
Casella, Paola, *Strumenti di filologia pirandelliana. Complemento all'edizione critica delle* Novelle per un anno. *Saggi e bibliografia della critica*, Longo Angelo, Ravenna, 1997;
Casella, Paola, *L' umorismo di Pirandello. Ragioni intra e intertestuali*, Cadmo, Firenze, 2002;
Casella, Paola, *Dire il vero alla prima persona: annotazioni sui romanzi di Pirandello*, in *Finzioni & Finzioni. Illusione e affabulazione in Pirandello e nel modernismo europeo. Atti del Convegno Internazionale Lovanio/Anversa, 19-21 maggio 2010*, (a cura di Bart Van den Bossche, Monica Jansen Dupré, Natalie), Cesati, Firenze, 2013, pp. 69-86;
Catalano, Ettore, *Delitti innocenti. La scena pirandelliana tra veleni ed emblemi femminili*, Laterza, Bari, 1998;
Capuana, Luigi, *Gli «ismi» contemporanei*, Giannotta, Catania, 1898;
Caputo, Rino, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Euroma La Goliardica, Roma, 1996;
Caron, Richard, Godwin, Joscelyn, Hanegraaff, Wouter J., Viellard-Baron, Jean-Louis (a cura di), *Ésotérisme, Gnoses et Imaginaire symbolique*, Peeters, Leuven, 2001;
Cassirer, Ernst, *Linguaggio e mito. Contributo al problema dei nomi degli dei*, Il saggiatore, Milano, 1961;
Cassirer, Ernst, *Filosofia delle forme simboliche*, 4 voll., La Nuova Italia, Firenze 1961-1966;
Castellan, Yvone, *Le spiritisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1987;

Castellana, Riccardo, *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pacini, Pisa, 2014;
Castellana, Riccardo, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli, 2018;
Cattaui, Adolphe, *Les mystères égyptiens et les associations secrètes*, Weil, Paris, 1889;
Cavalluzzi, Raffaele, *Pirandello. La soglia del nulla*, Dedalo, Bari, 2003;
Cerasi, Enrico, *Quasi niente, una pietra. Per una nuova interpretazione della filosofia pirandelliana*, Il Poligrafo, Padova, 1999;
Cerina, Giovanna, *Pirandello o la scienza della fantasia*, Ets, Pisa, 1983;
Cesarani, Remo, *How Much Liquidity or Solidity, Fluidity or Firmness, or Evanescence, Can We Find in Pirandello's Imaginary World?* in *Finzioni & Finzioni. Illusione e affabulazione in Pirandello e nel modernismo europeo. Atti del Convegno Internazionale Lovanio/Anversa, 19-21 maggio 2010*, a cura di Bart Van den Bossche, Monica Jansen, Natalie Dupré, Cesati, Firenze, 2013, pp. 49-65;
Chiappero, Francine, *Le symbolisme pirandellien. Nature symbolique dans l'oeuvre de Luigi Pirandello*, Presses du Midi, Toulon, 1990 ;
Chimirri Finocchiaro Giovanna, *Inediti e archetipi di Luigi Capuana*, Bulzoni, Roma, 1979;
Cigliana, Simona, *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 2002;
Cigliana, Simona, *Due secoli di fantasmi. Case infestate, tavoli giranti, apparizioni, spiritisti, magnetizzatori e medium*, Mediterranee, Roma, 2018;
Cioce, Antonella, *Realtà romanzesca e dissimulazione ironica. Luigi Pirandello e André Gide*, Aracne, Roma, 2006;
Coco, Biagio, *Nel mistero e senza Dio: il problema religioso nella critica pirandelliana*, in «Pirandelliana» 6, 12, 2012, pp. 43-54;
Collevecchio, Maria, *Luigi Pirandello a Palermo. La formazione e gli esordi*, Bulzoni, Roma, 2024;
Constant, Alphonse, *La clef des grands mystères: suivant Hénoch, Abraham, Hermès Trismégiste et Salomon*, Alcan, Paris, 1897;
Corsinovi, Graziella, *La persistenza e la metamorfosi: Pirandello e Goethe*, Sciascia, Caltanissetta-Roma, 1997;
Corsinovi, Graziella, *La finzione vissuta. Percorsi pirandelliani: tra filosofia, psicologia, drammaturgia*, Geko, Genova, 2018;
Crotti, Ilaria, *In viaggio con Mattia (Pascal): da Miragno a Roma, andata e ritorno*, in «La rassegna della letteratura italiana», L, 1, 2002, pp. 76-95;
Cudini, Piero, *«Il fu Mattia Pascal»: dalle fonti chamissiane e zoliane alla nuova struttura narrativa di Luigi Pirandello*, in «Belfagor», 6, 1971, pp. 702-713;
Cupri, Vincenzo, *L'altra faccia della luna. Assoluto e mistero nell'opera di Luigi Pirandello*, Rubbettino, Roma, 1997;

Curi, Fausto e Lorenzini, Niva (a cura di) *Mito e esperienza letteraria. Indagini, proposte, letture*, Pendragon, Bologna, 1995;
D'Angelo, Paolo, *L'estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna, 2006;
Dal Monte, Regina, *Luoghi della scrittura pirandelliana: «Tra tanto verde e tanto azzurro»*, in «Studi novecenteschi», XXXII, 70, 2005, pp. 125-142;
Dal Monte, Regina, *"Lunghi discorsi col fuoco". Magia ed esoterismo in Luigi Pirandello*, in «Studi novecenteschi», XXXII, 69, 2005, pp. 91-121.
D'Alviella, Eugène Goblet, *Eleusinia: de quelques problèmes relatifs aux mystères d'Éleusis*, E. Leroux, Paris, 1903;
De Castro, Giovanni, *Il mondo secreto. Le iniziazioni antiche*, Daelli, Milano, 1864;
De Michele, Fausto, *L'io, il personaggio, la maschera e la crisi d'identità*, in *Attualità di Pirandello*, a cura di Paolo Puppa, Metauro, Pesaro, 2008;
Defazio, Maria Teresa, *Il mito dell'io impossibile. Allucinazioni e identità mancate in Guy De Maupassant, Henry James, Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 2004;
Della Terza, Dante, *Tradizione e innovazione. Studi su De Sanctis, Croce e Pirandello*, Liguori Napoli, 1999;
Di Iorio, Eny, *Il doppio nella narrativa di Pirandello*, Sciascia, Caltanissetta, 2011;
Di Lieto, Carlo, *Pirandello e "la coscienza captiva"*, Genesi, Torino, 2006;
Di Lieto, Carlo, *L'identità perduta. Pirandello e la psicoanalisi*, Genesi, Torino, 2007;
Di Lieto, Carlo, *Pirandello Binet e «Les alterations de la personalité»*, Simone, Napoli, 2008;
Di Lieto, Carlo, *Angelismo e doppio nella poesia di Luigi Pirandello*, Il Convivio, Castiglione di Sicilia, 2020;
Di Lieto, Carlo, *Pirandello e la psicoanalisi. Scenari dell'alterità*, Marsilio, Venezia, 2022;
Eliade, Mircea, *Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Gallimard, Paris, 1959;
Eliade, Mircea, *Psychologie et histoire des religions. A propos du symbolisme du «centre»*, Rhein-Verlag, Zurich, 1951;
Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965;
Elli, Enrico, *Una scheda per Pirandello poeta: le «Elegie della città»*, in *La città e l'esperienza del moderno*, a cura di Mario Barenghi, Giuseppe Langella, Gianni Turchetta, III, Ets, Pisa, 2012, pp. 189-199;
Esposito, Vittoriano, *Pirandello, poeta lirico. Monografia su tutte le opere in versi*, Magalini, Brescia, 1968;
Faivre, Antoine, *L'ésotérisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992;
Faivre, Antoine, *Accès de l'ésotérisme occidental*, III, Gallimard, Paris, 1996;
Farafonova, Daria, *Pirandello e i moralisti classici. Erasmo, Montaigne, Pascal*, Olschki, Firenze, 2017;

Farnetti, Monica (a cura di), *Geografia storia e poetiche del fantastico*, Leo S. Olschki, Firenze, 1995;
Faustini, Giuseppe, *Luigi Pirandello. Studi e ricerche*, Metauro, Pesaro, 2017;
Faustini, Giuseppe, *Un amore primaverile. Inediti di Luigi Pirandello e Jenny*, Mauro Pagliai, Firenze, 2019;
Fava Guzzetta, Lia, *Ruysch, Tristano, Mattia Pascal. La morte* en abîme. *All'origine della parola postuma novecentesca*, in *Studi in memoria Giovanna Finocchiaro Chimirri*, a cura di Sergio Cristaldi, Cuecm, Catania, 2003, pp. 107-122;
Ferrario, Edoardo, *L'occhio di Mattia Pascal*, Bulzoni, Roma, 1978;
Fichera, Ada, *Luigi Pirandello. Una biografia politica*, Polistampa, Firenze, 2017;
Filoramo, Giovanni, *Religione e Ragione tra Ottocento e Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 1985;
Filoramo, Giovanni, *Che cos'è la religione. Temi metodi problemi*, Einaudi, Torino, 2004;
Filoramo, Giovanni, *Religione e religioni*, Egea, Milano, 2014;
Foucart, Paul, *Les Grands mystères d'Éleusis : personnel, cérémonies*, C. Klincksieck, Paris, 1900;
Frabetti, Anna, (a cura di), *Pirandello oggi. Intertestualità, riscrittura, ricezione*, Metauro, Pesaro, 2017;
Frassica, Pietro, (a cura di), *Magia di un romanzo. Il fu Mattia Pascal prima e dopo. Atti del Convegno Internazionale, Princeton 5-6 novembre 2004*, Interlinea, Novara, 2005;
Gagliardi, Selene, *Pirandello poeta. Il verso come "serio comento a questa fantocciata della vita"*, Augh edizioni, Viterbo, 2016;
Gallini, Clara, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, L'asino d'oro, Roma, 2013;
Gallo, Valentina, *La «lirica più gioconda che mai poeta abbia cantato»: Pirandello traduttore delle Römische Elegien*, in *Tra Weltliteratur e parole bugiarde*, a cura di Daria Biagi e Marco Rispoli, University Press, Padova, 2021, pp. 225-243;
Gardair, Jean-Michel, *Pirandello. Fantasmes et logique du double*, Larousse, Paris, 1971;
Gardair, Jean-Michel, *Jean-Michel Gardair legge* Il fu Mattia Pascal *di Luigi Pirandello*,
Metauro, Pesaro, 2001;
Gargani, Aldo Giorgio, *Il sapere senza fondamenti. La condotta intellettuale come strutturazione dell'esperienza comune*, Mimesis, Milano, 2009;
Gasquet, Amédée, *Essai sur le culte et les mystères de Mithra*, A. Colin et Cie, Paris, 1898;
Genco, Giuseppe, *Pirandello: la morte della persona e la nascita del personaggio.* P. Lacaita, Manduria, 1993;
Gennaro, Rosario *Il riso in Bergson e l'umorismo in Pirandello*, in *Le passioni di*

Pirandello. Atti del Convegno Internazionale Lovanio – Anversa, 11-12 maggio 2007, a cura di Bart Van den Bossche e Monica Jensen, Cesati, Firenze, 2010, pp. 75-86;

Giannara, Dimitra, *Pyrandello. La nozione del tempo nelle opere di Luigi Pirandello*, Edicampus, Roma, 2014;

Giannetti, Valeria, *Capuana e lo spiritismo: l'anticamera della scrittura*, in «Lettere Italiane», 48, 2, 1996, pp. 268-285;

Giannetti, Valeria, «*Versare l'anima nella notte». Echi vichiani nei* Giganti della montagna *di Luigi Pirandello*, in «Revue des Études Italiennes», 65, 1-4/2019, pp. 107-130;

Gigliucci, Roberto, *Soggetto, pensiero, tempo in Pirandello*, Esedra, Padova, 2021;

Gioanola, Elio, *Pirandello. La follia*, Jaka Book, Milano, 1997;

Gioanola, Elio, *Pirandello's story. La vita o si vive o si scrive*, Jaca Book, Milano, 2007;

Giovanelli, Paola Daniela, (a cura di), *Pirandello poeta*, Atti del Convegno internazionale del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Vallecchi, Firenze, 1981;

Giovanelli, Paola Daniela, *Dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Mucchi, Modena, 1994;

Giudice, Gasparre, *Pirandello*, Utet, Torino, 1963;

Giulio, Rosa, *Pirandello. La costruzione del personaggio, la scienza, il fantastico*, EdiSud, Bari, 2021;

Godioli, Alberto, *Sciogliermi da tutto: forme del distacco nei finali delle Novelle per un anno*, in «Pirandelliana», 9, 2015, pp. 41-54;

Graziadei, Daniel, *Umorismo: fraintendimenti e contrari per una convivenza pacifica*, in *Pirandello e un mondo da ri-disegnare*, a cura di Alessandra Sorrentino, Michael Rössner, Fausto De Michele e Maria Gabriella Caponi, Peter Lang, Bern, 2017, pp. 73-123;

Grignani, Cristina, *Da Boner a Pirandello: il peso specifico delle parole (con due rari pirandelliani)*, in «Filologia e critica», settembre-dicembre 2006, pp. 321-356;

Grimaldi, Emma, *Il labirinto e il caleidoscopio. Percorsi di lettura tra le «Novelle per un anno» di Luigi Pirandello*, Rubbettino, Roma, 2007;

Guaragnella, Pasquale, *Il matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, Dedalo, Bari, 2000;

Guaragnella, Pasquale, *Antonio Labriola e Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 2005;

Guastella, Federico, *Luigi Pirandello. I romanzi, i miti*, Bonanno, Arcireale, 2020;

Guercio, Giancarlo, *Limen e Meta. Luigi Pirandello e la fenomenologia*, Rubbettino, Catanzaro, 2020;

Guglielminetti, Marziano, *Pirandello*, Salerno, Roma, 2006;

Habermas, Jürgen, V*erbalizzare il sacro. Sul lascito religioso della filosofia*, Laterza, Bari, 2015;
Hammer, Olav, *Claiming Knowledge. Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age*, Brill, Leiden-Boston-Köln, 2001;
Hartmann, Franz, *Magic, White and Black or The Science of Finate and Infinite Life*, G. Redway, London, 1886;
Hartmann, Franz, *The life and doctrines of Jacob Boehme, the God-taught philosopher. An introduction to the study of his works*, The occult publishing company, Boston, 1891;
Herder, Johann Gottfried, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlino, 1772;
Illiano, Antonio, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Città di Castello, 1982;
Introvigne, Massimo (a cura di), *Lo spiritismo*, Cesnur, Elle Di Ci, Leumann, Torino, 1989;
Jachia, Paolo, *Pirandello e il suo Cristo. Segni e indizi dal* Fu Mattia Pascal, Ancora, Roma, 2007;
Jonas, Hans, *Il principio di responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Torino, 2009;
Kerr, Howard H., *Mediums and Spirit-Rappers and Roaring Radicals. Spiritualism in American Literature 1850-1900*, University of Illinois Press, Urbana, 1972;
Ladous, Régis, *Le spiritisme*, Cerf, Paris, e Fides, Montréal, 1989;
Laghezza, Beatrice, *La disdetta di Pitagora. Un caso di somiglianza perturbante nella declinazione pirandelliana del doppio*, in «Pirandelliana», 5, 2011, pp. 41-54;
Lauretta, Enzo (a cura di), *La persona nell'opera di Luigi Pirandello: atti del XXIII convegno internazionale, Agrigento, 6-10 dicembre 1989* Centro nazionale di studi pirandelliani, Mursia, Milano, 1990;
Lauretta, Enzo (a cura di), *Pirandello e l'oltre*, Mursia, Milano, 1991;
Lauretta, Enzo, *Pirandello o la crisi*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 1994;
Lauretta, Enzo (a cura di), *Pirandello e la fede. Atti del 37° Convegno internazionale di studi pirandelliani, Agrigento,* Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento, 2000;
Lazzarin, Stefano, *Il modo fantastico*, Laterza, Bari, 2000;
Lazzarin, Stefano, *Umorismo e soprannaturale nell'Ottocento italiano*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 57/58, 1/2, 2021, pp. 185-207;
Leadbeater, Charles W., *The Devachanic Plane. Its characteristics and inhabitants*, Theosophical Publishing Society, London, 1895;
Leadbeater, Charles W., *The astral plane. Its scenery, inhabitants and phenomena*, Theosophical Publishing Society, London, 1895;
Lombroso, Cesare, *Genio e follia*, Giuseppe Chiusi, Milano, 1864;
Longo, Nicola, *Pirandello tra Leopardi e Roma*, Studium, Roma, 2018;

Lorenzetti, Sara, *Figurazioni del vuoto. Per una rilettura delle Novelle per un anno di Luigi Pirandello*, Metauro, Pesaro, 2016;
Lugnani, Gabriele, *L'infanzia felice*, Liguori, Napoli, 1986;
Lukács, György, *Estetica 2*, Milano, Ghibli, 2015;
Macchia, Giovanni, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano, 1982;
Maggi, Argenziano Maria, *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, Liguori, Napoli, 1977;
Magris, Aldo, *La logica del pensiero gnostico*, Morcelliana, Brescia, 2011;
Maiello, Manuela, *Pirandello e il mondo tedesco*, Universitalia, Roma, 2009;
Marchesini, Giovanni, *Le finzioni dell'anima. Saggio di etica pedagogica*, Laterza, Bari, 1905;
Marsili Antonetti, Renata, *Gli esordi letterari e il tirocinio artistico del giovane Luigi Pirandello*, in «Pirandelliana», 8, 2014, pp. 19-25;
Marsili Antonetti, Renata, *Lina e Luigi Pirandello. Una vita per l'arte*, Azimut, Roma, 2017;
Martinelli, Luciana, *Lo specchio magico. Immagini del femminile in Luigi Pirandello*, Dedalo, Bari, 1992;
Marzano, Pasquale, *Quando il nome è una «cosa seria». L'onomastica nelle novelle di Luigi Pirandello*, Ets, Pisa, 2008;
Mattei, Guido, *La religiosità di Luigi Pirandello*, Gastaldi, Milano-Roma, 1949;
Mazzacurati, Giancarlo, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il mulino, Bologna, 1987;
Mazzacurati, Giancarlo, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Einaudi, Torino, 1998;
Mazzarino, Santo, *Pirandello. La storia dell'Italia moderna e antica*, WriteUp Books, Roma, 2022;
Meli, Piero, *Luigi Pirandello. Pagine ritrovate*, Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 2010;
Meli, Piero, *Luigi Pirandello. «Io sono fascista»*, Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 2021;
Merola, Nicola, *Pirandello e l'immaginazione. Con un prologo verghiano*, Edizioni Ets, Pisa, 2023;
Milioto, Stefano (a cura di), *Pirandello. Vita e arte nelle lettere, Atti del 55° Convegno internazionale di studi pirandelliani,* Lussografica, Caltanissetta, 2018;
Milioto, Stefano (a cura di), Suo marito. *La maschera di un'autobiografia e altro. Atti del 56° Convegno internazionale di studi pirandelliani*, Lussografica, Caltanissetta, 2019;
Milioto, Stefano (a cura di) *Le novelle di Pirandello «raccolte»*, Lussografica, Caltanissetta, 2022;
Milone, Pietro, *Pirandello accademico d'Italia e il «volontario esilio». Fascismo, vinti, giganti*, Metauro, Pesaro, 2017;

Milone, Pietro, *L'oltraggio di Pirandello e Dante. Dio, inconscio, fantasmi, poesia*, Metauro, Pesaro, 2023;
Minarda, Mario, *Tra saggio e novella forme di scrittura critico-inventiva in Pirandello*, Ets, Pisa, 2020;
Molinari, Giuseppe, *Luigi Pirandello. Indagine Teologica*, Tau Editrice, Todi, 2011;
Moore, R. Laurence, *In Search of White Crows. Parapsychology and American Culture*, Oxford University Press, New York, 1977;
Moretti, Giampiero, *Introduzione – Creuzer, Bachofen, Baeumler. Tre stazioni del pensiero mitico* in Alfred Bäumler, Friedrich Creuzer, Johann Jakob Bachofen, *Dal simbolo al mito, I. Da Winckelman a Bachofen*, Spirali, Milano, 1983;
Moretti, Giampiero, *Hestia. Interpretazione del romanticismo tedesco*, Inua, Roma, 1988;
Moretti, Giampiero, *Heidelberg romantica. Romanticismo tedesco e nichilismo europeo*, Morcelliana, Brescia, 1894;
Morin, Edgar, *Science et conscience de la complexité*, Librairie de l'Université, Aix-en-Provence, 1984;
Morin, Edgar, *La Connaissance de la connaissance*, Seuil, Paris, 1986;
Morin, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, E.S.F., Paris, 1990 ;
Muoni, Guido, *Note per una poetica storica del romanticismo*, Società Edizioni Librarie, Milano, 1906;
Nardi, Florinda, *Percorsi e strategie del comico. Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana*, Vecchiarelli, Manziana, 2006;
Nardi, Florinda, (a cura di), *L'«emozione feconda». Luigi Pirandello e la creazione artistica*, Edizioni Nuova Cultura, Roma, 2008;
Nay, Laura, *Dell'io prigioniero. Pirandello, Levi, Berto, Sanguineti*, Interlinea, Novara, 2022;
Negri, Gaetano, *Segni dei tempi*, Hoepli, Milano, 1897;
Nelson, Geoffrey K., *Spiritualism and Society*, Schocken Books, New York e Routledge, London, 1969;
Nicolosi, Francesco, *Primo tempo. Luigi Pirandello: dalla poesia alla narrativa*, Edizioni dell'Ateneo&Bizzarri, 1978;
Nicolosi, Francesco, *Pirandello e l'oltre*, Carabba, Lanciano, 2003;
Nobili, Claudia Sebastiana, *Pirandello. Guida al* Fu Mattia Pascal, Carocci, Roma, 2004;
Nobili, Claudia Sebastiana, *«La materia del sogno». Pirandello tra racconto e visione*, Giardini editori e stampatori, Pisa-Roma, 2007;
Nordeau, Max Simon, *Dégénérescence*, Alcan, Paris, 1894 ;
Orsini, François, *Pirandello e l'Europa*, Pellegrini, Cosenza, 2001;

Ortolan, Théophile, *La fausse science contemporaine et les mystères d'outre-tombe*, Bloud et Barral, Paris, 1898;
Palmieri, Rossella, *Fisiologia e patologia del delinquente*, in «Pirandelliana» 8, 2014;
Palmieri, Rossella, *Pirandello e la medicina*, Cesati, Firenze, 2018;
Pearsall, Ronald, *The Table-Rappers*, Michael Joseph, London, 1972;
Philios, Démétrios, *Éleusis: ses mystères, ses ruines et son musée, Constantinidès*, Athènes, 1896;
Picavet, François, *Plotin et les mystères d'Éleusis*, E. Leroux, Paris, 1903;
Piccione, Caterina, *Più vivi. Drammi e domande dei personaggi pirandelliani*, Edizioni di Pagina, Bari, 2022;
Pirandello, Andrea, *Luigi e Antonietta. Memorie di famiglia (1886-1919)*, Carabba, Lanciano, 2017;
Pirandello, Luigi, *Lettere da Bonn 1889-1891*, a cura di Elio Providenti, Bulzoni, Roma, 1984;
Pirandello, Luigi, *Lettere giovanili da Palermo e da Roma 1886-1889*, a cura di Elio Providenti, Bulzoni, Roma, 1993;
Pirandello, Luigi, *«Amicizia mia». Lettere inedite al poeta Giuseppe Schirò – 1886-1887*, a cura di Angela Armati e Alfredo Barbina, Bulzoni, Roma, 1994;
Pirandello, Luigi, *Lettere della formazione 1891-1898*, a cura di Elio Providenti, Bulzoni, Roma, 1996;
Pirandello, Luigi, *Luigi Pirandello intimo. Lettere e documenti inediti*, a cura di Renata Marsili Antonetti, Gangemi, Roma, 1998;
Pirandello, Luigi, *Taccuino di Harvard*, a cura di Ombretta Frau e Cristina Gragnani, Mondadori, Milano, 2002;
Pirandello, Luigi, *Peppino mio. Lettere di Luigi Pirandello a Giuseppe Schirò 1886-1890*, a cura di Antonino Perniciaro, Cristina Angela Iacono, Filomena Capobianco, Regione Sicilia. Assessorato dei beni culturali ed ambientali e della pubblica istruzione. Dipartimento dei beni culturali, ambientali ed educazione permanente, Palermo, 2002;
Pirandello, Luigi, *Conchiglie ed Alighe. Piccole prose, spigolature storiche. Quaderni giovanili 1883-1884*, a cura di Elio Providenti, Armida De Miro e Cristina A. Iacono, Regione Siciliana, Assessorato dei beni culturali e dell'identità siciliana, Dipartimento dei beni culturali e dell'identità siciliana, Palermo, 2017;
Pirandello, Luigi, *Saggi, poesie e scritti varii*, a cura di Manlio Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano, 1960;
Pirandello, Luigi, *Novelle per un anno*, I, «Meridiani» Mondadori, Milano, 1989;
Pirandello, Luigi, *Novelle per un anno*, II, «Meridiani» Mondadori, Milano, 1990;

Pirandello, Luigi, *Novelle per un anno*, III, «Meridiani», Mondadori, Milano, 1990;
Pirandello, Luigi, *Saggi e interventi*, «Meridiani» Mondadori, Milano, 2006;
Pirandello, Luigi, *Tutti i romanzi*, «Meridiani» Mondadori, Milano, 2010;
Pirandello, Luigi, *Racconti fantastici*, Einaudi, Torino, 2010;
Pirandello, Luigi, *Taccuino di Bonn. Manoscritto*, a cura di Cristica A. Iacono, Fausto De Michele, Parco archeologico e paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento, Agrigento, 2022;
Pisapia, Biancamaria (a cura di), *I piaceri dell'immaginazione. Studi sul fantastico*, Bulzoni, Roma, 1984;
Pomilio, Mario, *La formazione critico-estetica di Pirandello*, Marcello Ferri, L'Aquila, 1980;
Porcelli, Bruno, *In principio o in fine il nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, Pisa, 2005;
Providenti, Elio, *Archeologie pirandelliane*, Giuseppe Maimone, Catania, 1990;
Providenti, Elio, *Pirandello impolitico. Dal radicalismo al fascismo*, Salerno, Roma, 2000;
Providenti, Elio, *Nuove Archeologie. Pirandello e altri scritti*, Edizioni Polistampa, Firenze, 2009;
Pupino, Angelo R., *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno, Roma, 2000;
Pupino, Angelo R., *La maschera e il nome. Interventi su Pirandello*, Liguori, Napoli, 2001;
Pupino, Angelo R., *Pirandello o l'arte della dissonanza. Saggio sui romanzi*, Salerno, Roma, 2008;
Pupino, Angelo R., *Pirandello. Poetiche e pratiche di umorismo*, Salerno, Roma, 2013;
Pupo, Ivan, *Pirandello e il demone del teatro. Dai* Sei personaggi *ai* Giganti della montagna, Carocci, Roma, 2024;
Querci, Giovanna, *Pirandello. L'inconsistenza dell'oggettività*, Laterza, Bari, 1992;
Resta, Gianvito (a cura di), *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Atti del convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001, Salerno, Roma, 2002;
Resta, Gianvito (a cura di), *Pirandello e Napoli. Atti del Convegno (Napoli, 29 novembre – 2 dicembre 2000)*, Salerno, Roma, 2002;
Ricoeur, Paul, *Parcours de la reconnaissance*, Trois études, Stock, 2004;
Ries, Julien, *Mito e rito. Le costanti del sacro*, Jaka Books, Milano, 2008;
Rigoni, Mario Andrea, *Il materialismo romantico di Leopardi*, La scuola di Pitagora, Napoli, 2017;
Ritter, Joachim, *Paesaggio. Uomo e natura nell'età moderna*, Guerini e associati, Milano, 2001;
Roda, Vittorio, *I fantasmi della ragione: fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli, 1996;

Roda, Vittorio, *Studi sul fantastico*, Clueb, Bologna, 2009;
Rondini, Andrea, *Ombre. Il* Fu Mattia Pascal *dalla tradizione romantica alla teoria della letteratura*, Interlinea, Novara, 2008;
Rössner, Michael (a cura di), *Pirandello e l'identità europea: atti del convegno internazionale di studi pirandelliani, Graz, 18-20 ottobre 2007*, Metauro, Pesaro, 2007;
Rössner, Michael e Sorrentino, Alessandra, *Pirandello e la traduzione culturale*, Carocci, Roma, 2012;
Sabatino, Marcello, *Il mondo fantastico di Pirandello. Introduzione*, in «Pirandelliana», 13, 2019, 13-19;
Sabatino, Marcello, *L'occhio del mondo. Il matrimonio nelle novelle di Pirandello*, Il Mulino, Bologna, 2023;
Sahlfeld, Wolfgang, *L' immagine riflessa. Pirandello e la cultura tedesca*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004;
Salsano, Roberto, *Pirandello. Scrittura e alterità*, Cesati, Firenze, 2005;
Salsano, Roberto, *Pirandello in chiave esistenzialista*, Bulzoni, Roma, 2013;
Salsano, Roberto, *Pirandello*, Cesati, Firenze, 2016;
Salvaggio, Mirella, Il fu Mattia Pascal. *Romanzo del fu Luigi Pirandello*, Pellegrini, Cosenza, 2008;
Santagata, Marco, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna, 2011;
Saponaro, Dina e Torsello Lucia, *Roma nell'opera di Luigi Pirandello*, Bulzoni, Roma, 2024;
Sarti, Lisa, *Scrittura d'immagini. Pirandello e la visualità tra arte, filosofia e psicanalisi*, Rubbettino, Roma, 2021;
Savio, Davide, *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Interlinea, Novara, 2013;
Savoca, Giuseppe, *Sogni fatti in Sicilia. Pirandello, Brancati, Sciascia*, Leo. S. Olschki, Firenze, 2022;
Scaramuzzo, Gilberto, *In-tendere. L'umana sophia di Pirandello*, Anicia, Roma, 2005;
Scarsella, Alessandro (a cura di), *Fantastico e immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, Marino Solfanelli Editore, Chieti, 1988;
Schuré, Edouard, *Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Perrin, Paris, 1899;
Scrivano, Riccardo, *La vocazione contesa. Note su Pirandello e il teatro*, Bulzoni, Roma, 1995;
Séailles, Gabriel, *Le genie dans l'art*, Germer Baillère, Paris, 1883 ;
Sedita, Luigi, *Il personaggio risorto. Nomi e sembianze nel* Fu Mattia Pascal, in «Rivista di studi pirandelliani», V, 4, 1985, pp. 24-38;
Sedita, Luigi, *La maschera del nome. Tre saggi di onomastica pirandelliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988;

Sgroi, Alfredo, *«L'anima dentro la notte che sogna». Gli incantesimi del mago Pirandello*, Lussografica, Caltanissetta, 2015;
Sichera, Antonio, *Poesia e "oltre". Tre studi su Foscolo, Pirandello, e Montale*, Cuecm, Catania, 2000;
Sichera, Antonio, *Perdita e ricerca del Cristo nell'opera di Pirandello*, In *Il Cristo siciliano*, Edizioni San Paolo, Cinisello Balsamo, 2000, pp. 253-268;
Sichera, Antonio, *Ecce homo. Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Leo S. Olschki, Firenze, 2005;
Sichera, Antonio, *Il principio etico di Pirandello.* Quand'ero matto, in *Un'arte che non langue, non trema e non si offusca. Studi per Simona Costa*, (a cura di Marco Mondero, Costanza Geddes da Filicaia, Laura Melosi, Monica Venturini), Cesati, Firenze, 2018, pp. 507-516;
Sichera, Antonio, *Le viscere della misericordia di Mattia Pascal e l'eclisse della Bibbia*, in «Il Pedequod», 6, 2022, pp. 129-134;
Simmel, Georg, *Saggi sul paesaggio*, Armando, Roma, 2006;
Sini, Carlo, *Il simbolo e l'uomo*, Egea, Milano, 1991;
Sinnett, Alfred Percy, *The occult word*, Trübner & Co., Ludgate Hill, London, 1881;
Sinnett, Alfred Percy, *Esoteric Buddhism*, Trübner & Co., Ludgate Hill, London, 1883;
Sinnett, Alfred Percy, *Le développement de l'âme*, Publications Théosophiques, Paris, 1902;
Stasi, Beatrice, *Apologie della letteratura. Leopardi tra De Roberto e Pirandello*, Il Mulino, Bologna, 1995;
Sorrentino, Alessandra, *Luigi Pirandello e l'altro. Una lettura critica post-coloniale*, Carocci, Roma, 2014;
Tenerelli, Domenico, *Ai limiti della vita, Storia e letteratura nella Roma occulta di Luigi Pirandello (1891-1907)*, Laterza, Bari, 2020;
Tenerelli, Domenico, *Una vista dal "di là": simmetrie oniriche tra Pirandello e Capuana*, in «Sinestesieonline», 28, IX, 2020, pp. 34-40;
Tenerelli, Domenico, *Né di qua né di là: vita, morte e rincarnazione di Mattia Pascal* in «Pirandelliana», 16, 2022, pp. 39-47;
Tenerelli, Domenico, *Il sonno della ragione genera mostri: fede e magnetismo in* Dono della Vergine Maria, in *Ariel*, 4, 2022, pp. 59-79;
Tessari, Roberto, *Come un angelo di fuoco. Verità, immaginario e scenotecnica in Pirandello*, Bonanno, Arcireale, 2012;
Tropea, Mario, *Giovanni Pascoli. Tra simbolismo e problemi dell'Italia post-unitaria, Bonanno*, Arcireale-Roma, 2012;
Todorov, Cvetan, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 1983;
Todorov, Cvetan, *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano, 1984;
Todorov, Cvetan, *Simbolismo e interpretazione*, Guida, Napoli, 1986;

Turner, Victor, *The forest of symbol*s, Cornell University Press, New York, 1967;
Van Gennep, Arnold, *Les rites de passage*, Dunod, Paris, 1909;
Venturini, Monica, *Tra le righe. Lettere e libri del giovane Pirandello*, in «Pirandelliana», 8, 2014, pp. 57-67;
Venturini, Monica, *«E leggo e studio». Nel mondo di carta del giovane Pirandello*, in «Oblio», V, 17, 2015, pp. 77-86;
Venturini, Monica, *Pirandello lettore di Carducci: maestro «a suo modo»*, in *"Tutto il lume della spera nostra". Studi per Marco Ariani*, a cura di Giuseppe Crimi e Luca Marcozzi, Salerno, Roma, 2018, pp. 489-502;
Verhulst, Sabine, *Sulla compassione in Leopardi e Pirandello*, in *Pirandello e le metamorfosi del testo. Atti del Convegno Internazionale di Lovanio – Helmond, 24-25 giugno, 2005*, a cura di Bart Van den Bossche, Franco Mussara, Isabelle Melis, Cesati, Firenze, 2009, pp. 93-99;
Vicentini, Claudio, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano, 1985;
Vicentini, Claudio, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Marsilio, Venezia, 1997;
Von Otto, Rudolf, *Il sacro*, Morcelliana, Brescia, 2011;
Vovelle, Michel, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Gallimard, Paris, 2000;
Wachtmeister, Constance, *Le Spiritisme à la lumière de la théosophie*, Leymarie, Paris, 1899;
Zagari, Luciano, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Il Mulino, Bologna, 1985;
Zangrilli, Franco, *Pirandello e i classici. Da Euripide a Verga*, Cadmo, Fiesole, 1995;
Zangrilli, Franco, *Il bestiario di Pirandello*, Metauro, Fossombrone, 2001;
Zangrilli, Franco, *Pirandello e il fantastico siciliano*, in «Pirandelliana», 5, 2011, pp. 29-40;
Zangrilli, Franco, *Un mondo fuori chiave. Il fantastico in Pirandello*, Franco Cesati, Firenze, 2014;
Zangrilli, Franco, *Il mondo in cornice. La finestra-occhio in Pirandello*, Le Càriti Editore, Firenze, 2022;
Zangrilli, Franco, *Pirandello. Padre di nuovi pirandellismi*, Il Convivio Editore, Castiglione di Sicilia, 2023;
Zappulla Muscarà, Sarah, *Pirandello in guanti gialli: con scritti sconosciuti o rari e mai raccolti in volume di Luigi Pirandello*, Sciascia, Caltanissetta, 1988.

Adorno, Theodor Ludwig Wiesengrund, 528
Aleramo, Sibilla, 28
Alighieri, Dante, 686
Ariosto, Ludovico, 128, 129
Assagioli, Roberto, 30
Austin, John Langshaw, 21, 76
Bachofen, Johann Jakob, 30, 698
Basch, Victor-Guillaume, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 130, 136, 137, 138, 154, 155, 156, 160, 162, 169, 181, 182, 187, 188, 190, 201, 238, 245, 268, 576, 605, 606
Bellotto, Silvia, 528
Bergson, Henri-Louis, 41, 63, 66, 93
Berkeley, George, 267
Besant, Annie, 15, 150, 155, 158, 157, 159, 160, 163, 166, 167, 177, 189, 190, 310, 396, 464, 465, 466, 467, 468, 470, 480, 569, 597, 627, 631, 644, 648, 654
Biese, Alfred, 112
Binet, Alfred, 66, 67, 154, 159, 287
Blavatsky, Helena Petrovna, 15, 144, 145, 146, 147, 148, 149 155, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 176, 177, 200, 250, 252, 306, 309, 310, 318, 365, 378, 444, 496, 497, 631
Böhme, Jacob, 94
Bonifazi, Neuro, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 525
Branca, Vittore, 525
Bruno, Giordano, 30, 94, 150
Calvari, Decio, 14
Campana, Dino, 28
Campra, Rosalba, 530
Cantoni, Alberto, 70, 89, 126, 127, 130, 131, 198, 209, 269, 271, 272, 273, 548
Capuana, Luigi, 20, 81, 95, 102, 103, 104, 105, 106, 118, 136, 148, 188, 369
Cassirer, Ernst, 37
Copernico, Niccolò, 217, 544, 545, 687
Creuzer, Georg Friedrich, 30, 55

Croce, Benedetto, 41, 119, 124, 130, 194, 338
Cumont, Franz Valéry Marie, 481
D'Annunzio, Gabriele, 28, 96, 122, 125, 134, 242, 356, 694,
De Angelis, Valerio, 527
De Castro, Giovanni, 366
Delille, Jacques, 49
Descartes, René, 687
De Sanctis, Francesco Saverio, 108, 266
Dubos, Jean-Baptiste, 84, 106
Eckermann, Johann-Peter, 96
Eliade, Mircea, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 370, 371, 475, 498, 609, 653
Ezekiel, Moses Jacob, 123, 124
Faivre, Antoine, 14, 505
Farnetti, Monica, 525, 526
Fichte, Johann Gottlieb, 111, 112
Flachsland, Maria Caroline, 365
Fogazzaro, Antonio, 28, 580, 694
Foscolo, Ugo, 356
Frazer, James George, 481
Gangi, Pietro, 16
Giusti, Giuseppe, 129
Goethe, Johann Wolfgang von, 20, 55, 73, 93, 95, 96, 107, 108, 111, 113, 134, 187, 243, 699
Gonzales, Carlo, 212
Graf, Arturo, 28, 694
Grimm, Jacob Ludwig Karl, 111
Grimm, Wilhelm Karl, 111
Habermas, Jürgen, 689
Hamann, Johann Georg, 356
Hartmann, Franz, 15, 165, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 178, 179, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 220, 246, 248, 250, 251, 256, 257, 260, 262, 263, 265, 282, 287, 297, 307, 377, 427, 539, 627
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 108, 111
Heidegger, Martin, 693
Herder, Johann Gottfried, 41, 55, 85, 111, 113, 130, 150, 245, 289, 356, 365, 685
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 472
Hugo, Victor-Marie, 557
Huxley, Aldous, 18
Jonas, Hans, 698
Kant, Immanuel, 41, 86, 97
Leadbeater, Charles Webster, 13, 14, 15, 155, 159, 175, 318, 320, 324, 329, 510, 579, 580, 581, 597, 622, 624, 631, 634, 636, 666
Leopardi, Giacomo, 73, 93, 96, 356, 557, 692, 698
Lessing, Gotthold Ephraim, 113
Lombroso, Cesare, 97
Machiavelli, Niccolò di Bernardo dei, 150
Marchesini, Giovanni, 66, 67, 75, 159
Martoglio, Nino, 130
Monaldi, Gino, 122
Morin, Edgar, 341
Müller, Friedrich Maximilian, 107, 356
Muoni, Guido, 112
Negri, Gaetano, 67, 108, 109, 110, 182, 245, 354
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 30, 185, 687
Nordau, Max Simon, 108, 345, 349, 354, 654
Novalis, 111
Ojetti, Ugo, 84, 103, 266, 267
Onofri, Arturo, 28, 694
Otto, Rudolf, 342
Papini, Giovanni, 531
Pascal, Blaise, 30, 172, 217, 598
Pascal, Théophile, 15, 631, 654
Pascoli, Giovanni, 28, 108, 327, 356, 694

Pasi, Marco, 14, 28
Pindemonte, Ippolito, 49
Pioda, Alfredo, 14
Pisapia, Biancamaria, 529
Poe, Edgar Allan, 519, 520
Ragusa Moleti, Girolamo, 150, 492
Ravaisson-Mollien, Jean Gaspard Félix, 101, 690
Reghini, Arturo, 699
Ricoeur, Paul, 51
Rivail, Hippolyte Léon Denizard, 243, 505, 515
Royce, Josiah, 267
Santagata, Marco, 686
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 41, 107, 108, 110, 111, 620
Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 41, 55, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 136, 137, 138, 143, 148, 150, 155, 162, 169, 190, 191, 201, 238, 286, 320, 396, 605, 606
Schirò, Giuseppe, 238, 240, 242, 243, 603, 679
Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von, 107, 110, 111, 112, 113, 120, 210
Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, 356
Schopenhauer, Arthur, 30, 185
Schuré, Édouard, 52, 366
Séailles-Ransan, Gabriel Jean Raymond, 20, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 106, 114, 118, 148, 191
Secchieri, Filippo, 530
Seligman, Joseph, 123
Sini, Carlo, 36
Sinnett, Alfred Percy, 15, 248, 305, 310
Spencer, Herbert, 345
Starobinsky, Jean, 526
Steiner, Rudolf, 342, 631, 699
Stibelli, Giuliano, 112
Strindberg, Johan August, 552
Swedemborg, Emanuel, 526
Tarchetti, Ugo, 520, 521
Thibault, Jacques François-Anatole, 126
Tieck, Johann Ludwig, 111
Tilgher, Adriano, 468
Todorov, Cvetan, 274, 517, 521, 529, 538
Turgenev, Ivan Sergeyevich, 349, 687
Van Gennep, Arnold, 357, 475, 481, 609
Vico, Giambattista, 84, 95, 106
Zena, Remigio, 526
Zola, Émile Édouard Charles Antoine, 181, 182

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2025
presso Printì s.r.l.
Manocalzati (AV)