

GIUSEPPINA SCOGNAMIGLIO

# I grandi pensionati della memoria



la Valle del Tempo

Il capitolo IV «Da una richiesta sagace di Eduardo De Filippo a Paola Riccora: *Sarà stato Giovannino*» è tratto da «*Sarà stato Giovannino*, da una richiesta sagace di Eduardo De Filippo a Paola Riccora: “Voglio ‘na commedia, donna Paola”», in «Rivista di Letteratura teatrale», 12, 2019; il capitolo V «La grande empatia artistica tra “Eduardo De Filippo e Francesco Rosi”» è tratto da «Eduardo De Filippo e Francesco Rosi: una grande empatia artistica», in «Rivista di Letteratura teatrale», 11, 2018.

Giuseppina Scognamiglio  
I grandi pensionati della memoria  
Collana: Suggestioni  
Sezione Saggistica, 1

pp. 136; f.to 17x24  
ISBN 979-12-80730-14-5  
Napoli 2022; © la Valle del Tempo

Iva assolta dall'Editore

## Indice

A Dante Della Terza, illustre Maestro e prezioso amico	7
Capitolo I	
Il bagliore effimero ma intenso di una felicità <i>exeunte</i> nella narrativa pirandelliana	13
Capitolo II	
La felicità e il suo rovescio nel teatro di Dario Niccodemi	31
Capitolo III	
Peppino De Filippo verseggiatore	77
Capitolo IV	
Da una richiesta sagace di Eduardo De Filippo a Paola Riccora: <i>Sarà stato Giovannino</i>	93
Capitolo V	
La grande empatia artistica tra Eduardo De Filippo e Francesco Rosi	115
Indice dei nomi	129

Il titolo di questo volume riecheggia pienamente quello della novella di Luigi Pirandello, *I pensionati della memoria*, il cui senso è legato ad una possibile ambivalenza del termine «pensionati», la cui accezione è duplice: ‘coloro che godono di una pensione’ alla fine di una vita di lavoro, ma anche ‘coloro che stanno, che vivono a pensione’. Le due accezioni possono, comunque, coesistere nel senso globale di una dipendenza esclusiva dei «pensionati» dalla «memoria» dei vivi.

## A Dante Della Terza, illustre Maestro e prezioso amico

*Dante Della Terza*  
(*Torella dei Lombardi* [Avellino], 1924 – *Cambridge* [MA], 2021)  
Professore di Letteratura italiana alla University of California,  
Los Angeles, dal 1959 al 1963, poi, per un trentennio, alla  
Harvard University, dove ha insegnato anche Letteratura  
comparata; quindi all'Università della Calabria e infine,  
dal 1990 al 1999, all'Università di Napoli Federico II

Allievo alla Normale di Pisa di Luigi Russo, ha poi studiato con Theophil Spoerri a Zurigo e con Leo Spitzer a Seattle. Ha adottato nel suo insegnamento negli Stati Uniti e in Italia un approccio che combina la tradizione storica italiana con gli *Stilstudien* europei. Grazie ai suoi corsi universitari, alle sue letture pubbliche e alle sue pubblicazioni, gli autori italiani contemporanei hanno guadagnato un posto sulla scena accademica americana accanto ai classici. Un buon numero di tesi dottorali, assegnate e dirette da lui, sono state in seguito pubblicate, diventando tra le prime monografie in inglese su Ungaretti, Montale, Gadda e altri. A Luigi Russo è rimasto sempre fedele intellettualmente, come indica, tra l'altro, l'assidua collaborazione a «Belfagor», la rivista da Russo fondata nel 1946. In saggi paradigmatici è riuscito a dare prova di una scrittura dotta ma non pedante, accompagnando la piacevolezza della narrazione storico-letteraria con un'originale ermeneutica dei testi. La tradizione critica alla quale si ricollega è quella da lui stesso definita «la linea Croce-Russo-Fubini», senza, peraltro, escludere nuove e innovative tendenze interpretative. Tutto il senso della sua perspicacia intellettuale sembra essere racchiuso in alcune definizioni che ha fornito della cultura, come «la cultura è fedeltà alle nostre origini e alle nostre radici», o ancora: «la cultura è desiderio di sentirci ovunque a nostro agio». Tali definizioni, invero, costituiscono, implicitamente, le componenti principali di un ritratto che Dante Della Terza ha, spesso, esibito di se stesso, in varie e sparse pagine autobiografiche, come quelle di «A colloquio con Dante Della Terza», in *Dagli Appennini alle Montagne Rocciose (e ritorno). Testimonianze e rimembranze per Dante Della Terza*, a cura di Vittorio Russo, Napoli 1996.

Una tristezza enorme mi ha attraversato per la morte di Dante Della Terza, persona garbata e di una grande umanità, sempre espressa con rara intelligenza, ironia e profondità d'animo; un fine intellettuale che lascia un enorme vuoto assieme ad un profondo senso di solitudine in tutti quelli che, come me, hanno avuto il privilegio di averlo conosciuto e professionalmente accompagnato nell'arco di circa un decennio di docenza all'Università "Federico II" di Napoli.

Non occorre certo illustrare, qui, quale perdita sia stata la scomparsa di una vita come quella di Della Terza, interamente spesa negli studi e nell'insegnamento, eccezionalmente feconda, quasi fino alla fine, ed estesa nell'arco produttivo, avendo cominciato giovanissimo a scrivere, e con una maturità impressionante. Per cui, lungi dalla pretesa di un esaustivo bilancio critico, ma anche lungi dalla tentazione di una rievocazione apologetica, cercherò, in questa sede, di identificare alcune linee fondamentali che concorrono a restituirci un'immagine significativa della sua personalità: la personalità di uno studioso di immensa statura, grande protagonista della cultura contemporanea.

Della Terza è stato anche un grande Maestro, un cosmopolita proveniente dal Sud dell'Italia, dall'amata Irpinia, che ha sempre difeso da pregiudizi e luoghi comuni; poteva apparire totalmente diverso per temperamento, per abito scientifico, per metodo, per interessi, in quanto apparteneva a quella rara categoria di studiosi che si identifica per i voli dell'intelligenza e per l'eccezionale capacità di intuizioni, stimolanti verso nuove prospettive di indagine e di riflessione e suggerenti, nel contempo, indicazioni precise, spunti fecondi; portava una ventata di novità con le sue opere, col suo insegnamento, attribuendo, in tal modo, alla cattedra di Letteratura Italiana, la più autentica e indimenticabile misura del suo esemplare magistero e, di poi, un prestigio inconfutabile. Il suo insegnamento aveva una forza magnetica, che si sostanzia in un eloquio limpido e scorrevole che inchiodava all'ascolto, sostenuto, stabilmente, da una forte curiosità intellettuale e dall'intenso desiderio di condividere.

Ha lasciato in numerose generazioni di allievi un ricordo incancellabile e, soprattutto, un importante esempio di onestà intellettuale: le sue lezioni erano una miniera di sollecitazioni, destinate ad essere riprese, utilizzate, sviluppate anche da altri, studenti e

studiosi che hanno avuto il vantaggio di poter godere di un vero Maestro in un'epoca che oramai ne è priva, o meglio, in un'epoca che se ne è disfatta.

Della Terza è stato un docente nel senso più profondo del termine, uno specialista che andava oltre le raffinatissime competenze specifiche, mantenendo un incantevole rapporto con la letteratura, a cui ha dedicato gran parte del proprio lucido impegno ed una costante dedizione a un senso vigilissimo d'anticipazione, che ne fa, per l'appunto, un Maestro tra i pochi, cui tale titolo può ancora attribuirsi con serena obiettività. Per lui, la letteratura, diceva, citando, tra l'altro, anche Hugo Von Hoffmansthal, «custodisce l'eterno presente del passato e uno studioso deve pensare che un testo non è il passato, ma il presente» e aggiungeva che «la tradizione andava sì conservata, ma continuamente messa in discussione, altrimenti si correva il rischio che diventasse uno stereotipo, per cui ricondurre un testo ai suoi antecedenti non ne annullava affatto l'individualità, bensì rintracciava l'individualità attraverso il rapporto con l'antecedente».

Considerando fermamente che Maestro non è chi ti laurea nel pieno della freschezza intellettuale e della creatività, ma chi ti ha portato alla consapevolezza di ciò che di buono c'è in te, desidero evidenziare il legame speciale che, per sempre, mi legherà a Dante Della Terza, sodale sorprendente e sempre prodigo di consigli, del quale sono stata, elettivamente, pure l'allieva e di cui ho goduto, fin dall'inizio, di un'amichevole attenzione, oltre che di una partecipe collaborazione, e, più volte, di un consenso scientifico esplicito, anche scritto, avendo sempre seguito i miei lavori in ogni loro parte, con generosa sollecitudine. Abbiamo insieme diretto anche la collana di Testi teatrali, *Quarta parete*, per l'Editrice «Le Pleiadi», ed, in seguito, la collana di Studi e Testi teatrali, *La Scrittura Teatrale*, assieme a Pasquale Sabbatino, per le Edizioni Scientifiche Italiane.

Tentando di sottrarre, almeno in parte, all'ombra dell'assenza, la figura e l'opera di un Maestro che ha saputo ben circoscrivere gli ambiti di pertinenza, ove incasellare la magmatica mèsse e i complessi tracciati dei propri studi, mi risulta, comunque, difficile fornire, qui, un'immagine esaustiva della forza dialettica e della dinamica tensiva di svariate discussioni convegnistiche, che lo hanno sempre visto brillante protagonista, oltremodo stimolan-

te e vivace, in quanto metteva in luce composite problematiche, arricchendo, così, notevolmente la coscienza critica di coloro che avevano la fortuna di ascoltarlo.

D'altronde, bisogna sottolineare che Dante Della Terza era uno studioso capace di intrecciare linguaggi diversi, di transitare con scioltezza, grazie a un'intelligenza fluente, da Dante Alighieri a Luigi Pirandello, lasciando tracce importanti del proprio lavoro mediante contributi di grande rilievo. Parlava e scriveva come veleggiasse tra una sponda e l'altra dell'ermeneutica critica, trascinato da una felice facoltà della comparazione e dell'associazione, governando altresì, con naturalezza, un vento incessante in un mare senza confini e non smarrendo mai il senso del dettaglio, dell'accertamento puntuale.

Chi ha frequentato Della Terza ha avuto anche il grande privilegio di fruire di una delle conversazioni più intelligenti e spiritose cui può capitare, nel corso di una vita, di accedere ed inoltre l'occasione esclusiva di trovarsi di fronte ad un referente inoppugnabile per chiunque volesse dedicarsi con solerzia allo studio e alla ricerca; un caposcuola che ci ha lasciato monografie fondamentali su momenti e figure della tradizione letteraria, quali *Forma e Memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria italiana da Dante a Vico* (1979) e *Tradizione ed esegesi. Semantica dell'innovazione da Agostino a De Sanctis* (1987).

Studioso di amplissimo spettro, esploratore sagace di biblioteche, scopritore certo non casualmente fortunato di autori; storico acuto, critico penetrante, nonché sempre scrittore (com'era oratore) di rara efficacia, saggista brillante. Dante Alighieri, Niccolò Machiavelli, Torquato Tasso, Giacomo Leopardi, Francesco De Sanctis, Benedetto Croce, Luigi Pirandello, Erich Auerbach, Leonardo Sciascia e Pier Paolo Pasolini sono solo alcuni, tra i molti autori, sui quali si è fermata l'attenzione di Dante Della Terza, che ne ha ricostruito, con grande maestria e dottrina sconfinata, la vicenda intellettuale, salvaguardando il gusto per l'osservazione della commedia umana, che nutriva la creazione delle sue famose memorie folgoranti, ovvero aneddoti riguardanti personaggi derivati dalla vita privata e da quella accademica, che rivelavano pure l'altra faccia di un Maestro, implacabilmente dedito ai suoi studi, al suo lavoro di docente e sempre pronto ad affidarsi ad una intuizione geniale, impareggiabile nel cogliere

eccezionali analogie ideologiche e storiche, sostenendo il filo del discorso sul piano di una continua dialettica tra ricostruzione e interpretazione.

Della Terza era anche orgogliosamente ancorato alle proprie radici; la sua carriera letteraria e, poi, anche accademica, non era affatto in antitesi con l'ambiente d'origine, in quanto lui sentiva di dare continuità a quel modo di essere, prolungandone il senso profondo della parola, nato in un contesto culturalmente modesto, ma capace d'innescare la curiosità intellettuale, il desiderio di condividere e capire sempre le ragioni degli altri, che lo portavano ad essere spesso testimone viscerale, immediato e diretto, del disagio di giovani ricercatori, ai quali non veniva certo risparmiata l'amarrezza di opposizioni e di contrasti ingenerosi. Dante Della Terza con equilibrio, buon senso e buon gusto, qualità che non sempre posseggono illustri studiosi di grossa levatura scientifica, cercava sempre di contribuire a placare gli animi e a rasserenare momenti di grave turbamento e profonda prostrazione.

Al Maestro illuminante si univa la capacità di impegnarsi generosamente in idealità accademiche, avvertite con irrinunciabile urgenza nel difendere le esigenze di gruppi, pur minoritari. Tutto ciò a testimoniare come l'amore per lo studio, per la ricerca e per l'insegnamento, non lo rendesse arido rispetto alle problematiche del vivere associato e alle sue intemperanze, cui anzi portava il contributo pieno del vigore della mente e della nobiltà del carattere.

Ecco perché finezza, eleganza, misura, ironia, sono le prime peculiarità che mi vengono in mente, appena penso a Dante Della Terza, oltre che grande conversatore dalla cultura vasta e vivace, educatore impegnato, attento e generoso. Non a caso, appena arrivato alla «Federico II», pregò i suoi più giovani colleghi di rivolgersi a lui chiamandolo per nome e utilizzando un 'tu' empatico, non certo politico. Inoltre, l'impegno della sua critica letteraria è da intendersi nel senso desantisianiano della civile missione, nel senso, cioè, che Della Terza a sé ha sempre rivendicato un autonomo spazio ed una dignità etica di alta qualità, non con il solo incanto della parola, ma con la testimonianza di una duttile pertinenza intellettuale, perseguendo la capacità straordinaria di illuminare il dialogo complesso che un'epoca, una civiltà, intrattiene con la propria letteratura, per cui, credo, che ben gli s'attagli questo aforisma di Luigi Pirandello, tratto dalla novella *I pensionati della*

*memoria*, del 1914: «Nessuno muore veramente finché vive nel ricordo di chi resta, muore davvero solo chi viene dimenticato!».

Mi piace concludere questa mia testimonianza *in memoriam*, con parole ispirate dalle stesse con le quali Dante Della Terza, chiudendo la prefazione a *Forma e Memoria*, suo paradigmatico volume, ringrazia il proprio Maestro, Luigi Russo: quanto io debba ad un indimenticabile Maestro, che mi ha sempre incoraggiata e seguita, con la sua cordiale amicizia, è cosa che non saprò mai ripetere con parole che rispecchino a pieno la mia riconoscenza.

## CAPITOLO PRIMO

### Il bagliore effimero ma intenso di una felicità *exeunte* nella narrativa pirandelliana

Io esco ogni mattina, all'alba, perché ora voglio serbare lo spirito così, fresco d'alba, con tutte le cose come appena si scoprono, che sanno ancora del crudo della notte, prima che il sole ne secchi il respiro umido e le abbagli<sup>1</sup>.

È una condizione, quella a cui giunge Vitangelo Moscarda, il protagonista del romanzo pirandelliano *Uno, nessuno e centomila*, di piena disponibilità allo scoprirsi, all'apparire immediato delle cose. L'alba è lo sfondo privilegiato di una rinascita degli aspetti naturali del mondo; è un'alba della coscienza, in cui nulla è ancora formato, ma tutto sta per disvelarsi in forme e colori completamente diversi rispetto al passato. La *tabula rasa* delle maschere sociali e di quella personalitaria ha reso la coscienza nitida come uno specchio e libera di accogliere dentro di sé l'immagine totale del mondo rinnovato. Più che di una trasformazione del mondo, si tratta comunque di una trasformazione o purificazione della coscienza, specialmente di quella che potremmo chiamare coscienza sensitiva, più direttamente pronta a cogliere l'infinita varietà del mondo e del suo scorrere nel tempo.

Quella di Moscarda è una condizione di innocente meraviglia, di incantato e quasi infantile stupore felice, come se attimo per

<sup>1</sup> L. PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila* (che, d'ora in poi, citerò con la sigla: *U.n.e.c.*), in *Opere, Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia e M. Costanzo, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1973, vol. II, p. 901. Per la storia editoriale di tale romanzo, si veda almeno M. GUGLIELMINETTI, *Le vicende e i significati di «Uno, nessuno e centomila»*, in AA.VV., *Il romanzo di Pirandello*, Palermo, Palumbo, 1976 e N. BORSELLINO, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Bari, Laterza, 2000<sup>2</sup>, p. 55: «Il romanzo fu concepito, ancor prima di *Si gira...* e lungamente covato, forse per oltre un quindicennio, fino alla pubblicazione a puntate nella «Fiera letteraria» tra il dicembre 1925 e il giugno 1926, col sottotitolo *Considerazioni di Vitangelo Moscarda, generali sulla vita degli uomini e particolari sulla propria in otto libri*, tolto dalla I edizione in volume (Firenze, Bemporad, 1926) e dalle successive».

attimo gli si rivelassero, ad un solo moto degli occhi, scenari insoliti, sconosciuti, sorprendenti<sup>2</sup>.

Lo spirito di Vitangelo giunge, quindi, ad uno stato apertamente epifanico, cioè dischiuso all'apparire degli essenti nel momento stesso in cui essi si disvelano. Ciò vuol dire non solo capacità della coscienza di seguire lo svilupparsi, anzi il disvilupparsi delle cose dalla notte del non essere nell'alba luminosa della presenza, lo sbocciare delle forme rinnovantisi nel tempo (coscienza sensitiva), ma anche una condizione epifanica che permetta di penetrare in un estemporaneo balenio di luce la sostanza eterna del mondo, le leggi perenni della vicenda cosmica al di là delle forme e del tempo, il significato stesso di un divenire sostanzialmente omogeneo nella sua mutevolezza (coscienza metafisica)<sup>3</sup>.

Ecco perché la condizione epifanica appare, nel romanzo e soprattutto nelle ultime novelle<sup>4</sup>, ambigua, oscillante fra un'immersione panica, che coinvolge essenzialmente il corpo, la pelle, gli organi sensoriali portati all'acme delle loro possibilità ricettive, ed

<sup>2</sup> Cfr. E. VILLA, *Dinamica narrativa di Luigi Pirandello*, Padova, Liviana, 1976, pp. 142 e sgg.

<sup>3</sup> Sulle epifanie pirandelliane cfr. M.L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena: dalle novelle agli atti unici*, in AA.Vv., *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, a cura di S. Milioto, Agrigento, Edizione del Centro nazionale di Studi pirandelliani, 1978, p. 279: «Le 'epifanie' pirandelliane non avvengono mai per sollecitazione di oggetti particolari o rari; sono le cose che tutti hanno sotto gli occhi che – sottoposte ad una appercezione 'empatica' – si estraggono dalle relazioni abituali e acquistano particolari significati»; G. PETRONIO, *Le novelle surrealistiche di Pirandello*, in AA.Vv., *Le novelle di Pirandello*, Atti del VI Convegno internazionale di Studi pirandelliani, 1980, pp. 217-218; F. ZANGRILLI, *L'arte novellistica di Pirandello*, Ravenna, Longo, 1983, p. 167; N. BORSELLINO, *op. cit.*, p. 135: «[Pirandello] era incerto sulle modalità della 'rivelazione', il misterioso fenomeno di simultanea percezione estetica e conoscitiva che altri, più autorevolmente a quel tempo, chiamava 'intuizione' e altri ancora, oggi, chiamerebbe 'epifania', dopo che Joyce ne ha descritto il visibile manifestarsi: tutti comunque ricorrendo al vocabolario del soprannaturale» e p. 190: «[l'epifania è] l'improvvisa manifestazione di un contenuto spirituale o affettivo nascosto in un oggetto consueto».

<sup>4</sup> Cfr. almeno R. BARILLI, *Le novelle di Pirandello*, in ID., *La barriera del naturalismo: studi sulla narrativa contemporanea*, Milano, Mursia, 1970, pp. 27-43; D. DELLA TERZA, *Luigi Pirandello e la ricerca della distanza umoristica*, in *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 405-422, poi nel suo *Letteratura e critica tra Otto e Novecento: itinerari di ricezione*, Cosenza, Edizioni Periferia, 1989, pp. 89-94; F. ZANGRILLI, *op. cit.*; J. MOESTRUP, *L'elemento metafisico in Pirandello*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. Milioto e E. Scrivano, Milano, Mursia, 1984, pp. 327-338 e R. BARILLI, *Pirandello, una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986.

un tipo di lucidità o metacomprendione quasi essenzialmente visivo-mentale, capace di staccarsi dai sensi per attingere direttamente il noumeno dell'essente, l'oltre ontologico al di là dello spazio e del tempo. Spesso, queste due dimensioni si fondono o almeno non appaiono facilmente distinguibili: immersione fisico-panica e lucidità metafisica si sorreggono l'un l'altra in un'unità di corpo e mente che non può essere scissa<sup>5</sup>.

L'ambiguità è, quindi, già evidente in *Uno, nessuno e centomila*, ove, mentre, nel famoso paragrafo intitolato *Nuvole e vento*<sup>6</sup>, l'immersione cosmica è vissuta quasi interamente in una pienezza sensoriale, che investe lo sguardo con «le bianche nuvole abbarbaglianti che veleggiano gonfie di sole» e l'udito con «il vento che fa lassù, tra i castagni del bosco, come un fragor di mare»<sup>7</sup>, nell'epilogo, non a caso, si rimane al puro livello visivo-contemplativo, per cui la freschezza dell'alba assume un valore mentale-metafisico più che fisico-panico, anche in relazione alle intenzioni programmatiche di Moscarda. Il vivere, senza saper di vivere è, in fondo, più trasparente e innocente in *Nuvole e vento*, dove il piacere di vivere è di tipo quasi vegetativo, che non nell'epilogo, in cui la consapevolezza di un progetto esistenziale appare estremamente lucida. In entrambi i casi, ad ogni modo, la dimensione epifanica si presenta come una finestra sull'oltre<sup>8</sup>, che si tratti di pienezza fisico-panica o di sospensione contemplativo-metafisica<sup>9</sup>:

A chi dire *io*? Che voleva dire *io*, se per gli altri aveva un senso e un valore che non potevano mai essere i miei; e, per me, così fuori

<sup>5</sup> Si veda, a tale proposito, M. ARGENZIANO MAGGI, *Vitangelo ovvero la liberazione: un viaggio interiore di scoperta*, in ID., *Il motivo del viaggio nella narrativa pirandelliana*, Napoli, Liguori, 1977, pp. 59-66; BORSELLINO, *op. cit.*, p. 128 e J. MOESTRUP, *op. cit.*, pp. 327-337.

<sup>6</sup> *U.n.e.c.*, p. 774.

<sup>7</sup> Ivi, p. 778.

<sup>8</sup> Cfr. almeno E. VILLA, *op. cit.*, p. 117 e p. 160; M. ARGENZIANO MAGGI, *Il viaggio come possibilità di epifanizzazione*, in *op. cit.*, p. 35 e P. PUPPA, *Pirandello e l'oltre*, in AA.VV., *Pirandello e la cultura del suo tempo*, in *op. cit.*, pp. 63-86.

<sup>9</sup> Cfr. R. BARILLI, *op. cit.*, p. 40: «È il lampo interno, alla luce dei fatti e cose acquistano un nuovo significato o ne ritrovano uno vecchio su cui si erano sedimentati significati successivi, fino a ricoprirlo» e D. DELLA TERZA, *Luigi Pirandello e la ricerca della distanza umoristica*, cit., pp. 405-422, p. 84.

degli altri, l'assumerne uno diventava subito l'orrore di questo vuoto e di questa solitudine?<sup>10</sup>

È questo il punto di estremo nichilismo raggiunto da Moscarda prima della rigenerazione epifanica: la constatazione di un'abissale assenza d'identità, dell'impossibilità di ritrovare dentro la propria coscienza il radicamento ontologico, di consistere sulla base fatiscente e disgregata di un io-nessuno. Se da una parte la condizione fluida ed informe dell'io è necessaria al manifestarsi del momento epifanico, dall'altra essa immerge l'io in una sospensione e in uno sradicamento difficilmente sostenibili al di là di un'immane angoscia metafisica. Non è soltanto la solitudine di chi si è sganciato dagli sguardi e dalle coscienze degli altri, ma anche e soprattutto quella di chi non riconosce più se stesso, non riesce più a chiudere il cerchio che unisce l'io al mondo nell'autocoscienza, essendo il primo elemento del tutto disperso e disciolto nel secondo.

Indubbiamente, più che alle soglie di una felicità transeunte, ci troviamo già nel suo momento dissolvente: l'orrore e il vuoto della solitudine cosmica non sono che il rovescio indissolubile dello stupore epifanico, la sua ombra; l'oscillazione fra i due termini, quello nichilistico e quello rigenerativo, è costante. Moscarda sembra superare e riscattare l'angoscia della solitudine cosmica attraverso un rinnovato contatto con le cose, mute e ignare, che costituiscono la nuova cornice poliedrica e mutevole della sua esistenza.

Egli non è solo, in quanto vive nell'abbraccio largo degli alberi, del vento, dell'erba, delle nuvole. Tuttavia, ed è un momento fondamentale nell'evoluzione di un tale percorso esistenziale, Moscarda vive senza specchi, cioè non riconosciuto agli occhi di chicchessia (la natura non ha occhi). Ma il non essere riconosciuto dal mondo (ed è lo sviluppo ideale di *Uno, nessuno e centomila* attuato, poi, nelle ultime novelle) è l'ultimo passo che immediatamente conduce al non essere riconosciuto da se stessi, cioè alla dissoluzione ontologica dell'io cosciente di se medesimo, che diviene così un nessuno ed una assenza tra le presenze del mondo.

Ora, l'incarnazione di un nessuno e di una assenza non può più essere un individuo, una persona, un uomo normale, così come non

<sup>10</sup> *U.n.e.c.*, p. 862.

può più essere un corpo definito e visibile, ma un qualcuno privo di determinazione, di nome e di connotati psichici e fisici, per cui quel minimo di rapporto, che rimane fra il personaggio-nessuno e gli altri (ma anche gli oggetti), non può che assumere i tratti di un rapporto conflittuale di difesa che si trasforma in offesa, in aggressività e in istinto di morte contro il mondo delle presenze, degli io compiuti, dei corpi e degli oggetti. È la reazione del vuoto contro il pieno, dell'assenza che cerca di inghiottire la presenza e assimilarla a sé nel nulla. L'istinto di morte scaturisce, dunque, dall'assenza di vita dell'io volatilizzato, ma ancora capace di un'ultima azione-reazione.

Con queste considerazioni, siamo già entrati nel pieno del clima surreale di una delle novelle più famose dell'ultima narrativa pirandelliana: *Soffio*<sup>11</sup>. Il tema dell'io-nessuno e dell'assenza si presta di per se stesso a sviluppi surreali, onirici, quasi fantascientifici e, perfino, tinti di un giallo che dona incisività a tutta la vicenda. Il protagonista della novella scopre in sé il potere di uccidere chiunque con un semplice soffio emanato tra pollice ed indice; gesto eseguito in principio per illustrare la banale considerazione che la vita è un soffio e basta un nulla per portarla via.

Dapprima involontario e fortuito, il potere di morte viene man mano esercitato dal protagonista con una folle determinazione, un demoniaco compiacimento felice che quasi sfugge alla sua coscienza. Nella folla multicolore del passeggio cittadino, egli compie, suo malgrado, una strage, col semplice micidiale soffio ripetuto centinaia di volte:

Ero io, ero io; la morte ero io, la avevo lì, nelle due dita e nel fiato; potevo far morire tutti<sup>12</sup>.

Incarnazione dell'epidemia e della morte stessa, il protagonista esercita, volta per volta, il segreto potere di morte per fini filantropici (uccide un bambino straziato da un male inguaribile) e sadico-vendicativi (contro i medici dell'ospedale che lo avevano schernito). La dinamica dell'incubo<sup>13</sup> sembra snodare inesorabile

<sup>11</sup> L. PIRANDELLO, *Soffio*, in «Pegaso», luglio 1931, poi in *Berecche e la guerra*, XIV vol. delle *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1931-1937.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 786-787.

<sup>13</sup> Ivi, p. 780: «[...] come nell'incubo d'un sogno, vedevo il tappeto scivolargli

i fili dell'azione e l'impressione onirica è accresciuta dal fatto che il potere omicida sfugge ad un certo punto alla volontà del protagonista, agendo come una forza cieca e bestiale indipendente<sup>14</sup>; ma, a prescindere dalla logica onirica, il potere di annientare gli altri ha, nello sviluppo del discorso pirandelliano, un significato simbolico preciso: è la reazione surreale dell'assenza di forma (non-io) sulla presenza delle forme compiute e sicure di se stesse (i centomila io atomizzati). Basti ricordare il movente che spinge il protagonista ad uccidere i medici: il contrasto fra la propria patologica incertezza e la loro boria scientifica; oppure, per sottolineare l'inconscia ostilità io-altri, il rifiuto violento dei moribondi di farsi aiutare da lui nei contorcimenti bestiali del dolore.

Ancora più decisiva, ai fini della comprensione di questa novella, è il rapporto che il protagonista manifesta con se stesso. Qui il demoniaco dell'assenza e del vuoto d'io appare evidente:

Già mentre parlava, m'ero scorto per caso allo specchio dell'armadio e m'ero sorpreso con uno sguardo storto e freddo che subito m'era rientrato negli occhi strisciando come una serpe<sup>15</sup>.

Ritorna lo specchio e questa volta il tentativo moscardiano di guardare l'estraneo in sé riesce, perché la scissione fra corpo visibile e coscienza è già avvenuta<sup>16</sup>. Ma cos'è frattanto diventato il corpo? Un fantoccio distaccato, un nulla. La nullificazione estrema del corpo come residuo ormai inutile della coscienza avviene alla fine della novella, quando il protagonista soffia sulla sua stessa immagine allo specchio e scompare:

sotto, arricciandosi». Cfr. N. BONIFAZI, *L. Pirandello, dall'umorismo alla realtà del sogno*, in *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna, Longo, 1985<sup>2</sup>, pp. 109-139.

<sup>14</sup> L. PIRANDELLO, *Soffio*, cit., p. 787: «Come impedirmelo? Come vincere la tentazione? Una mano sulla bocca? Potevo condannarmi a star sempre con una mano sulla bocca?».

<sup>15</sup> Ivi, p. 782.

<sup>16</sup> Riguardo alla tematica dello specchio, cfr. A. TILGHER, *Pirandello e lo specchio*, «Corriere della sera», 28 febbraio 1920; G.P. BIASIN, *Lo specchio di Moscarda*, in *Malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 125-155; L. LUGNANI, *L'infanzia felice e altri saggi su Pirandello*, Napoli, Liguori, 1986, p. 125 e L. MARTINELLI, *Lo specchio magico*, Bari, Dedalo, 1922, p. 17.

M'intravidi per un attimo appena in quello specchio, con occhi che io stesso non sapevo più come guardarmeli, così cavati dentro com'erano nella faccia da morto; poi, come se il vuoto m'avesse inghiottito, o colto una vertigine, non mi vidi più; toccai lo specchio, era lì, davanti a me, lo vedevo e io non c'ero; mi toccai, la testa, il busto, le braccia; mi sentivo sotto le mani il corpo, ma non me lo vedevo più e neanche le mani con cui me lo toccavo; eppure non ero cieco; vedevo tutto, la strada, la gente, le case, lo specchio; ecco, lo ritoccavo, m'appressavo a cercarmi in esso; non c'ero, non c'era nemmeno la mano che pur sentiva sotto le dita il freddo della lastra; un impeto mi prese, frenetico, di cacciarmi in quello specchio in cerca della mia immagine soffiata via, sparita...<sup>17</sup>

A questo punto è chiaro che lo spunto trainante della novella è l'equazione assenza di io = morte; il potere di morte si identifica con il potere di non essere, anzi di continuare ad esistere, ma non più come io, corpo, persona. La libertà della coscienza relegata ai margini della società è divenuta una libertà fuori-legge, omicida, incompatibile con il mondo costituito delle forme sociali. L'intera novella è in questo senso una metafora del conflitto solitudine cosmica-società:

...e mentre stavo così contro la lastra, uno, uscendo dalla bottega, m'investì e subito lo vidi balzare indietro inorridito e con la bocca aperta a un grido da pazzo che non gli usciva dalla gola: s'era imbattuto in qualcuno che doveva esser lì, e non c'era, non c'era nessuno; insorse in me allora prepotente il bisogno d'affermare che c'ero; parlai come nell'aria; gli soffiai sul volto: 'L'epidemia!' e con una manata in petto lo abbattei<sup>18</sup>.

Ancora una volta, di fronte alla constatazione di essere nessuno, sorge nel personaggio la volontà reattiva di riabilitarsi come corpo e come persona, di ritrovarsi nella forma perduta: è il momento dell'angoscia nichilistica, che comunque viene assunta e accettata. Con un rovesciamento improvviso che ci riporta dall'angoscia surreale dell'identità perduta alla rigenerazione epifanica di Vitangelo Moscarda, la novella si conclude in un rasserenato e felice clima di immedesimazione panica con i colori della campagna, qui

<sup>17</sup> L. PIRANDELLO, *Soffio*, cit., p. 789.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 789-790.

genialmente giustificato dall'affinità simbolica fra il soffio mortale e l'aria trasparente e primaverile:

Tutto era dorato dal sole; non avevo corpo, non avevo ombra; il verde era così fresco e nuovo che pareva spuntato or ora dal mio estremo bisogno d'un refrigerio, ed era così mio, che mi sentivo toccare in ogni filo d'erba mosso dall'urto d'un insetto che veniva a posarsi; mi provavo a volare col volo quasi di carta, distaccato, di due farfalle bianche in amore; e come se veramente ora fosse uno scherzo, ecco, un soffio e via, e le ali distaccate di quelle farfalle cadevano lievi nell'aria come pezzi di carta; più là, su un sedile guardato da oleandri, sedeva una giovinetta vestita d'un abito di velo celeste, con un gran cappello di paglia guarnito di roselline; batteva le ciglia; pensava, sorridendo d'un sorriso che me la rendeva lontana come un'immagine della mia giovinezza; forse non era altro veramente che un'immagine rimasta lì della vita, sola ormai sulla terra. Un soffio e via! Intenerito fino all'angoscia da tanta dolcezza, rimanevo lì invisibile, con le mani afferrate e trattenendo il respiro, a mirarla da lontano; e il mio sguardo era l'aria stessa che la carezzava senza che lei se ne sentisse toccare<sup>19</sup>.

La leggerezza solare dell'epilogo stempera il clima cupo della novella. Il soffio con cui il protagonista volatilizza man mano le cose che lo circondano sembra, paradossalmente, il fiato della creazione. L'aria dolce, in cui tutte le apparenze si dissolvono ad una ad una, è l'elemento dominante della novella<sup>20</sup>.

La solitudine cosmica, protagonista di *Soffio*, considerata in un'ottica non più ontologica, ma sociale-esistenziale (l'ottica delle grandi città), si definisce anonimato. Essere nessuno equivale, nella società, ad essere un qualsiasi qualcuno.

Nelle novelle successive a *Uno, nessuno e centomila*, il punto d'arrivo del percorso di Moscarda è sviluppato fino alle estreme conseguenze ed i momenti epifanici si ritrovano un po' dapper-

<sup>19</sup> Ivi, p. 790.

<sup>20</sup> Cfr. A. JANNER, *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1948, p. 275: «E il racconto finisce dopo questo trapasso nel surreale e metafisico, in una dolcezza svagata, tipica di una nuova concezione della morte: cos'è il morire se non un effondersi e vanire nella smemorata dolcezza della natura circostante, anch'essa ancora noi, perché noi non abbiamo altra realtà che in quanto ci identifichiamo e ci fissiamo negli aspetti esteriori che ci circondano».

tutto nelle vite dei protagonisti<sup>21</sup>. Sono istanti di arresto improvviso nel rumore della vita e nel flusso del tempo-coscienza, oasi di silenzio che si dischiudono in circostanze impensabili e avvolgono il protagonista in una specie di sonno catalettico rigonfio di una verità immobile e abbagliante.

È una condizione di grazia, che nella gravidanza della sua lampeggiante verità vale una vita, anzi proprio alla cecità abituale della vita quotidiana si contrappone.

Strappati, improvvisamente, all'ipnosi del quotidiano, i protagonisti vedono, ritrovano, moltiplicate le proprie facoltà sensitive, restando impassibili ad attendere che la finestra aperta sulla verità della vita dolorosamente si richiuda per, poi, precipitare nella monotona oscurità di sempre<sup>22</sup>. È da notare, inoltre, che l'itinerario narrativo di Pirandello, dopo *Uno, nessuno e centomila*, svilupperà la sua dimensione epifanica sempre più nella forma contemplativo-metafisica e sempre meno in quella fisico-panica, man mano che il distacco della coscienza dal corpo si farà più netto e paradossale.

Ma, per illustrare, nel miglior modo possibile, questo percorso epifanico, importantissimo nella narrativa pirandelliana, è bene fare un passo indietro nel tempo rispetto alla pubblicazione di *Uno, nessuno e centomila*, ricordando una novella di grande respiro, *Il viaggio*<sup>23</sup>, storia di una passione che matura alle soglie della morte, nel cuore, fino ad allora inaridito di una vedova siciliana, Adriana Braggi. L'ebbrezza del viaggio<sup>24</sup> rappresenta l'elemento catalizzatore di questa passione, contribuendo a dare alla protagonista il senso di una vita mai vissuta. L'amore per il cognato, che l'accompagna in un itinerario disperato per arrecarle un ultimo conforto, prima che il cancro la consumi, acquista gradatamente e segretamente di intensità parallelamente all'ampliarsi di una visione felice della coscienza di fronte agli impensati scenari che le si aprono dinanzi. La grande poesia della novella sta tutta in

<sup>21</sup> Cfr. E. VILLA, *op. cit.*, p. 143: «I più dei personaggi pirandelliani portano il peso quasi ancestrale di una incombente scoperta».

<sup>22</sup> Cfr. C. VICENTINI, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985<sup>2</sup>, pp. 172-174.

<sup>23</sup> L. PIRANDELLO, *Il viaggio*, in «La lettura», ottobre 1910, poi in *Terzetti*, Milano, Treves, 1912, infine nel vol. XII delle *Novelle per un anno*, dal titolo omonimo, cit.

<sup>24</sup> Si veda M. ARGENZIANO MAGGI, *op. cit.*, pp. 32-33.

quel particolare senso della fine che rende ancora più prezioso e smisurato il momento epifanico:

Ma poco dopo, quando la vettura finalmente si fermò in fondo ad un viale remoto, ed ella, sorretta da lui, ne scese per vedere da vicino la fontana d'Ercole; lì, davanti a quella fontana, sotto il cobalto del cielo così intenso che quasi pareva nero attorno alla fulgida statua marmorea del semidio su l'alta colonna sorgente in mezzo all'ampia conca, chinandosi a guardare l'acqua vitrea, su cui natava qualche foglia, qualche cuora verdastra che riflettevano l'ombra sul fondo; e poi, a ogni lieve ondolio di quell'acqua, vedendo vaporare come una nebbiolina sul volto impassibile delle sfingi che guardano la conca, quasi un'ombra di pensiero si sentì anche lei passare sul volto che come un alito fresco veniva da quell'acqua; e subito a quel soffio un gran silenzio di stupore le allargò smisuratamente lo spirito; e, come se un lume d'altri cieli le si accendesse improvviso in quel vuoto incommensurabile, ella sentì d'attingere quasi in quel punto l'eternità, d'acquistare una lucida, sconfinata coscienza di tutto, dell'infinito che si nasconde nella profondità dell'anima misteriosa, e d'aver vissuto, e che le poteva bastare, perché era stata in un attimo, in quell'attimo, eterna<sup>25</sup>.

L'epifania nasce dalla contemplazione disincantata di un oggetto comune (la fontana, con le foglie sull'acqua e le sfingi) immerso in un'atmosfera e in un tempo speciali, unici e irripetibili, dove avviene l'incrociarsi, in uno stesso punto spazio-temporale, di condizioni sconosciute e non previste, che creano la scintilla dell'eternità sul flusso del tempo vissuto. Anche qui il momento epifanico è accompagnato da sensazioni ormai così vaporose ed indistinte da sfiorare la superficie della pelle<sup>26</sup>. Altra famosa novella, dalla quale non si può prescindere, è *Canta l'Epistola*<sup>27</sup>, da

<sup>25</sup> L. PIRANDELLO, *Il viaggio*, cit., p. 449.

<sup>26</sup> Cfr. B. TERRACINI, *Considerazioni sullo stile delle novelle di Pirandello*, in AA.VV., *Le novelle di Pirandello*, Congresso internazionale di Studi pirandelliani, (Venezia 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 729-734; ID., *Le 'Novelle per un anno' di Luigi Pirandello*, in *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Milano, Feltrinelli, 1966, pp. 283-395.

<sup>27</sup> L. PIRANDELLO, *Canta l'Epistola*, «Corriere della Sera», 31 dicembre 1911, poi in ID. *La trappola*, Milano, Treves, 1915, infine in *La rallegrata*, vol. III delle *Novelle per un anno*, cit.

cui l'Autore avrebbe, poi, interamente ripreso il brano di *Nuvole e vento* nel suo romanzo *Uno, nessuno e centomila*. La storia di Tommasino Unzio, uscito suddiacono dal seminario per mancanza di fede, è un esempio clamoroso del compiacimento pirandelliano di illustrare una tesi con una trama paradossale. Infatti, l'amore coltivato da Tommasino per un semplice filo d'erba lo conduce alla morte in duello, per aver egli offeso la donna di un tenente nel momento in cui ella lo strappava, distrattamente, per metterlo in bocca. Ma, a parte l'artificiosità dello sviluppo tematico, ciò che importa sottolineare è il momento epifanico di Tommasino, lontano dalla città e dagli uomini, ricco di una fede nella natura divinizzata che soppianta quella nel Dio trascendente. L'immersione mistico-panica sfiora qui l'edonismo felice dei sensi, non intaccato dalla considerazione leopardiana sulla *vanitas vanitatum* e sul tedio esistenziale:

Non aver più coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta; non ricordarsi più neanche del proprio nome; vivere per vivere, senza saper di vivere, come le bestie, come le piante; senza più affetti, né desiderii, né memorie, né pensieri; senza più nulla che desse senso e valore alla propria vita. Ecco: sdrajato lì sull'erba, con le mani intrecciate dietro la nuca, guardare nel cielo azzurro le bianche nuvole abbarbaglianti, gonfie di sole; udire il vento che faceva nei castagni del bosco come un fragor di mare, e nella voce di quel vento e in quel fragore sentire, come da un'infinita lontananza, la vanità d'ogni cosa e il tedio angoscioso della vita. Nuvole e vento<sup>28</sup>.

Tra le ultime novelle in cui l'epifania si inserisce con meravigliosa puntualità nello sviluppo narrativo, una delle più perfette è senza dubbio *Di sera, un geranio*<sup>29</sup>, dove la grande poesia sta tutta in quel particolare bagliore effimero ma intenso, che si accende nell'istante antecedente la morte, riempiendo l'animo di uno stupore immensamente felice, che è al tempo stesso visione lucidissima dello stesso destino.

La problematicità di un rapporto con il mondo, sostanzial-

<sup>28</sup> Ivi, p. 446.

<sup>29</sup> L. PIRANDELLO, *Di sera, un geranio*, «Corriere della Sera», 6 maggio 1934, poi in *Berecche e la guerra*, cit.

mente speculare, passivo, camaleontico, così riempito dalla presenza delle cose da invadere lo spazio ultimo dell'io cosciente (unitario o meno) e ridurlo al lumicino di una fumigante e agonizzante presenza, trova un'emblematica conferma in questa breve novella, esempio estremo di surrealismo stilistico e tematico in Pirandello.

Tra veglia e sonno, tra morte e vita, la coscienza di un moribondo, a cui il corpo già appare lontano e staccato, si libra nell'aria della stanza alla ricerca di un oggetto, una pietra, un fiore, che le permetta di consistere in qualche modo, di farla sentire in fondo (al di là del corpo inerte) ancora viva<sup>30</sup>:

Una cosa, consistere ancora in una cosa, che sia pur quasi niente, una pietra. O anche un fiore che duri poco: ecco, questo geranio...<sup>31</sup>

Il depotenziamento dell'unità egemonica della coscienza e la sua disgregazione hanno raggiunto un punto tale da sospendere la sopravvivenza dell'io al sottilissimo filo che lo lega alle cose, un filo fatto di sensazioni ovattate, nebulose, oniriche. Siamo sull'altro versante del percorso esistenziale dell'io, rispetto a quello di Moscarda, esattamente lungo la china opposta che discende dalla soluzione-vertice a cui egli era approdato. Se il dramma iniziale di Vitangelo era stato quello di liberare il mondo dal carcere delle forme in cui la propria coscienza (gli altri in noi) lo catturava dominandolo e svuotandolo del suo senso primigenio, qui, al contrario, è la coscienza ad essere svuotata della presenza delle cose e del mondo esterno; una presenza tanto più invadente quanto più fantomatica resta l'unità dell'io e drammatico diventa, quindi, lo sforzo di riequilibrare il rapporto io-mondo, recuperando al primo il potere di interpretare, dare senso, e ricostruire il secondo. Laddove per Moscarda l'aderenza alle cose risultava un programma positivo di rigenerazione e di autenticità, qui il «diffondersi in ogni cosa» diventa per la coscienza una «pena» ed un pericolo di annichilimento ontologico.

Da una parte resta, quindi, il moscardiano disprezzo del corpo

<sup>30</sup> Cfr. A. LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Bari, Laterza, 1962, p. 203: «È il lamento dell'anima, che ormai libera dalla prigione delle apparenze pure, nel suo vibrare con l'indistinto della natura, sospira un ritorno alla consistenza, un richiamo che la salvi dal fluire perpetuo».

<sup>31</sup> L. PIRANDELLO, *Di sera, un geranio*, cit., p. 815.

quale trappola dell'io e base della falsa unità personalitaria, con il conseguente programma di una vita al di fuori di se stesso, diluita nel mondo esterno:

Lui non era quel suo corpo; c'era anzi così poco; era nella vita lui, nelle cose che pensava, che gli s'agitavano dentro, in tutto ciò che vedeva fuori senza più vedere se stesso. Case strade cielo. Tutto il mondo<sup>32</sup>.

Dall'altra parte, però, ed è la nota nuova rispetto al messaggio positivo di Moscarda, nasce il rischio, senza più il corpo, di aderire tanto alle cose da svanire in esse e non essere né per se stesso né per loro più niente, più nessuno. Evidentemente, risorge dalle ceneri l'istanza della coesione unitaria della coscienza già abbattuta da Moscarda, perché gli oggetti non sono più il referente ontologico della nostra identità autentica, ma gli inerti protagonisti di una muta e compatta realtà, che ha invaso ogni spazio dell'io riflettente:

Già, ma ora, senza più il corpo, è questa pena ora, è questo sgo-mento del suo disgregarsi e diffondersi in ogni cosa, a cui, per tenersi, torna ad aderire, ma, aderendovi, la paura di nuovo, non d'addormentarsi, ma del suo svanire nella cosa che resta là per sé, senza più lui: oggetto, orologio sul comodino, quadretto alla parete, lampada rosea sospesa in mezzo alla camera<sup>33</sup>.

Si noti con quale freddo distacco vengono elencati, come in un inventario, gli oggetti della camera del moribondo (per essi manca l'articolo) per rendere meglio l'estraneità della coscienza rispetto ad essi ed un allucinato senso di assenza, di impersonalità, di vuoto. Gli oggetti circostanti risucchiano talmente l'io del protagonista da impossessarsi delle uniche facoltà rimastegli (quelle a cui si era in fondo ridotto Moscarda), le facoltà sensitive, quasi diventate modi di essere delle cose più che dell'io:

...là l'udito, dov'è un rumore anche minimo nella notte; qua la vista, dov'è appena un barlume...<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Ivi, p. 813.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

Nell'immagine del moribondo, che dal capezzale vede svanire intorno a sé qualunque punto di riferimento capace di fargli recuperare il proprio germe di autocoscienza, Pirandello proietta una situazione emblematica, da leggersi al di là di ogni schema naturalistico.

«Morire» non vuol dire, nella novella, vedere spento e inerte il proprio corpo, ma, più profondamente, non ritrovare più nulla di se stesso nelle cose, non riconoscersi più<sup>35</sup>. Fin quando l'identificazione con le cose era compatibile con la presenza in esse di un senso per noi, l'abbandono panico era motivato. Ora che le cose appaiono capaci di conservare se stesse a prescindere dal loro essere guardate, toccate, conosciute e motivate, esse sanzionano, brutalmente, l'inutilità della coscienza nel suo estremo potere riflettente e quindi la sua scomparsa:

Lui è ora quelle cose; non più com'erano, quando avevano ancora un senso per lui; quelle cose che per se stesse non hanno alcun senso e che ora dunque non sono più niente per lui. E questo è morire<sup>36</sup>.

È una morte colta al di là del suo significato naturale, identificata con l'esaurimento della capacità dell'io di intervenire, anche come specchio passivo, sulle cose. Viene, qui, esplorato lo spazio-tempo intermedio, fra vita e morte, veglia e sonno, il limbo sospeso in cui, al di là della dissoluzione del corpo, la coscienza chiede a se stessa se c'è ancora posto per lei nel mondo: c'è posto, forse, ma a prezzo di non riconoscersi più, di estinguersi nelle cose.

La novella oscilla fra due termini contraddittori carichi di significato: «sparire» e «consistere». Protagoniste, in entrambi i casi, sono le cose (sparire nelle cose, consistere nelle cose), arbitre dell'identità reale o ideale del protagonista. L'occhio scorre sulle cose in superficie, accarezzandole con indugi più o meno lenti, oppure attendendo, da un momento all'altro, un loro scatto improvviso.

Nel mutismo freddo degli oggetti, c'è ancora qualcosa che può, miracolosamente, «accendersi» sotto gli occhi del moribondo, for-

<sup>35</sup> Cfr. G. DEBENEDETTI, 'Una giornata' di Pirandello, «Meridiano di Roma», II, 5 e 15 agosto 1937, poi in *Saggi critici*, seconda serie, Milano, Il Saggiatore, 1971<sup>2</sup>, pp. 292-293.

<sup>36</sup> L. PIRANDELLO, *Di sera, un geranio*, cit., p. 814.

se nell'ultimo balenio di quegli occhi stessi. Ed è un geranio (non a caso l'oggetto è una pianta) che, come tutti i fiori,

di sera, qualche volta, nei giardini s'accende così, improvvisamente; e nessuno sa spiegarsene la ragione<sup>37</sup>.

Nell'emblematica situazione di una morte non definitivamente compiuta, viene, qui, espresso, con alta poesia, l'istante di suprema lucidità che ogni moribondo vive prima di spirare, riflessa nelle cose che lo circondano e che si illuminano un'ultima volta di senso. L'assenza viene per un attimo riempita, anche se ciò a cui la coscienza morente si aggrappa per «consistere» è uno sprazzo di luce nel buio<sup>38</sup>. Comincia a prevalere la lenta analiticità dello sguardo che segue passo passo le cose nelle loro più sottili sfumature, attento com'è a cogliere, in un tale microcosmo, le fratture e gli squarci della superficie attraverso i quali lampeggia il mondo dell'oltre, la sostanza eterna e metafisica delle cose<sup>39</sup>.

Tale analiticità progressiva della visione delle cose rallenta, in molte novelle, il ritmo narrativo, rendendolo estremamente duttile, sottile e attento a sorprendere la realtà nei suoi più nascosti movimenti.

Alla fine della propria esistenza, in quella stupenda parabola metafisica che è la novella intitolata *Una giornata*<sup>40</sup>, Pirandello indica a se stesso una nuova strada che riuscirà appena ad imboccare ma non a percorrere, in cui la perspicuità di uno stile fermo, preciso, inesorabile, si fonde mirabilmente con l'atmosfera onirica e allucinata di una situazione surreale, ricca di elementi simbolici<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Ivi, p. 815.

<sup>38</sup> Cfr. A. JANNER, *op. cit.*, pp. 276-277 e L. LUGNANI, *Pirandello. Letteratura e teatro*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, p. 185: «[...] anche in 'Di sera, un geranio' avviene questa rarefazione d'una personalità psicologica e di una coscienza umana, questo svanire come un'aria, come un'essenza. La morte è sentita così: alienazione dal corpo e dai sensi che come foglie vizzate si staccano spargendosi, sfarsi lento, sparire nelle cose intorno».

<sup>39</sup> Cfr. B. TERRACINI, *Le 'Novelle per un anno' di Luigi Pirandello*, in *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, cit., p. 349; vedi *supra*, n°8 e J. MOESTRUP, *op. cit.*, pp. 327-338.

<sup>40</sup> L. PIRANDELLO, *Una giornata*, in «Corriere della Sera», 24 settembre 1936, poi in *Una giornata*, vol. XV delle *Novelle per un anno*, cit.

<sup>41</sup> Cfr. M. ARGENZIANO MAGGI, *Il viaggio nelle novelle surreali*, in *op. cit.*, pp.

Il protagonista ha alle spalle un passato che non ricorda, ma l'oblio non è inteso qui come sfasatura abnorme della memoria, in quanto il non ricordarsi del tempo e del luogo in cui il destino ci ha gettati, o della propria identità, diventa la proiezione surreale dello stupore epifanico che l'uomo prova in istanti privilegiati per la realtà esistenziale e per lo stesso io. Il momento più alto e struggente della novella ha il tono di un forte grido:

Da quale remota lontananza i miei occhi, quelli che mi par d'avere avuti da bambino, guardano ora, sbarrati dal terrore, senza potersene persuadere, questo viso di vecchio<sup>42</sup>?

In questa domanda senza risposta, fatta dinanzi allo specchio, si concentra il significato più profondo della novella e forse dell'intera ultima fase della narrativa pirandelliana. Si è ormai spalancata una voragine incolmabile fra la vita possibile sognata dalla innocenza felice del bambino, risognata, poi, in momenti epifanici, e la vita reale dell'adulto.

L'amara sintesi esistenziale espressa in *Una giornata* non solo conduce il cammino narrativo di Pirandello in una dimensione epifanica ben diversa da quella delle «nuvole e il vento» di Vitangelo Moscarda, ma fa anche affiorare, a poco a poco, da una situazione onirico-surreale, continuamente oscillante fra sogno e veglia, illusione e realtà, tempo fantastico e tempo vissuto, l'ultimo impulso di reattività al mistero indecifrabile dell'origine e della destinazione, efficacemente permeato da uno stupore metafisico che non verrà mai cancellato, neppure dallo scorrere di quel lungo ma rapidissimo sogno chiamato tempo<sup>43</sup>.

67-75; G. PETRONIO, *op. cit.*, p. 215 e *passim*, F. ZANGRILLI, *op. cit.*, pp. 273-283; N. BONIFAZI, *Introduzione*, in *Luigi Pirandello. La realtà del sogno*, a cura di N. Bonifazi e M. Verdenelli, Firenze, La Ginestra, 1982, pp. 6-7, ed infine M. TROPEA, *L'ultimo «soggiorno» di Pirandello sulla terra: Una giornata e le novelle «surrealistiche»*, in *op. cit.*, pp. 155-173.

<sup>42</sup> L. PIRANDELLO, *Una giornata*, cit., p. 107. Cfr. R. ALONGE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1977, p. 282: «[...] la novella *Una giornata* vale per quell'angoscia finale, per quella presa di coscienza del fluire del tempo».

<sup>43</sup> Il tempo è il vero protagonista della novella: domina un presente narrativo carico di passato, che dà l'impressione di una sospensione onirica fuori del tempo. Si vedano E. MAZZALI, *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 157: «[...] le situazioni sono sempre incentrate sul presente assoluto, la dimensione onirica del

Si potrebbe dire, senza timore di esagerare, che un po' tutti i personaggi delle ultime novelle diventano a un certo punto, non si sa come, visionari, veggenti (*voyants*, nel senso di Rimbaud), riuscendo a scoprire, in un abbandono totale delle proprie facoltà coscienti, l'*oultre* che si nasconde al di là delle apparenze sensibili, anzi partendo proprio da queste ultime<sup>44</sup>.

Se Moscarda, alla fine del suo cammino, rifiuta di posare gli occhi sulla realtà circostante più a lungo di un attimo, questi ultimi personaggi ritrovano la loro dimensione metafisica proprio attraverso la fissità dello sguardo, calamitato da oggetti-cifra inseriti in atmosfere privilegiate.

Il vedere ricopre un ruolo sempre più importante nell'epifania delle ultime novelle. Il contatto con le cose resta sempre più esclusivamente affidato alla disponibilità contemplativa e più precisamente visiva.

Ma non è più un vedere semplicemente sensoriale, anzi proprio la connotazione sensitiva viene man mano a smarrirsi, per cui il personaggio non vede più l'oggetto come oggetto, ma come qualcosa che rimanda ad altro da sé, in trasparenza.

La fontana, fissata da Adriana Braggi, sprofonda in dimensioni surreali; non è più una semplice fontana, ma una cifra che rimanda

passato prende il posto del presente, si prolunga orizzontalmente all'infinito fuori del tempo»; J.M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio* (con *Introduzione* di G. Ferroni e *Presentazione* di G. Macchia), Roma, Abete, 1977, pp. 73 e sgg. (trad. ital. di *Pirandello. Fantasmies et logique du doublé*, Paris, Larousse, 1972) e L. MARTINELLI, *op. cit.*, p. 96: «Ricondotta sotto il segno del processo proiettivo, la dinamica dello sdoppiamento in Pirandello [...] si rivela diversa da quella ereditata dalla tradizione – da Goethe a Stevenson, da Dostoevskij a Poe, da Maupassant a Chamisso a Conrad-. Il doppio nell'opera dello scrittore è [...] una funzione di rottura, di trasformazione, istituita solo dal sintagma interrogativo 'chi sono?'. È un luogo psichico simbolico, un 'altrove', che si struttura nella forma eversiva e trasgressiva di un linguaggio circolare, ossimorico». Per quanto riguarda la configurazione del tempo in letteratura, cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979 e P. RICOEUR, *Tempo e racconto. La configurazione del tempo nel racconto di finzione*, II, Milano, Jaca Book, 1987.

<sup>44</sup> Vd. *supra*, n. 8 e A. RIMBAUD, che, nel 1871, scrisse le famose due *Lettere del veggente* in *Opere*, trad. ital. di I. Margoni, Milano, Feltrinelli, 1964, pp. 140 e sgg., breviario della sua poesia, in cui afferma che «il poeta si fa veggente mediante un lungo, immenso e ragionato disordine di tutti i sensi», che, sviati dai binari della normalità abitudinaria, attraversano tutte «le forme d'amore, di sofferenza, di pazzia», per, poi, giungere alle verità più profonde ed ignote sedimentate nell'oltranza dell'inconscio e dell'onirico.

ad un oltre metafisico. È come se l'ultimo velo cadesse dagli occhi della protagonista e nel bagliore epifanico della rivelazione non restasse più posto neanche per l'oggetto, nella sua presenzialità fisica e delimitata.

Tale capacità di vedere al di là delle cose, anzi attraverso le cose, crea un'oasi metafisica in cui quel mondo, che invade lo spazio interiore di vari personaggi pirandelliani, si carica di una forte potenzialità semantica, da cogliere nella fuggevole intensità dell'attimo di una felicità sempre *exeunte*.