

Pirandello e Husserl:
percezione, fantasia, linguaggio
Sechs Personen suchen einen Autor. Film-Novelle
CON TRADUZIONE E NOTE

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
der Ludwig-Maximilians-Universität München
und der Università degli Studi di Perugia

vorgelegt von

Rosa Errico

aus Acquaviva delle Fonti (BA)

2021

Referent: Prof. Florian Mehlretter (Ludwig-Maximilians-Universität München)

Koreferent: Prof. Luigi Cimmino (Università degli Studi di Perugia)

Tag der mündlichen Prüfung: 15 November 2021

EINLEITUNG

Pirandello und Husserl waren praktisch Zeitgenossen. Der eine wurde 1867 in Girgenti, der andere 1859 in Proßnitz, Mähren, geboren. Sie starben innerhalb von zwei Jahren in einer Zeit der radikalen Krise von Werten und Gewissheiten in Europa. Es ist kein Zufall, dass Husserls letztes Werk den Titel *Die Krise der europäischen Wissenschaften* trägt. Hier jedoch enden die biografischen Analogien. Husserls Privatleben kann in der Tat als weitgehend ereignislos bezeichnet werden, ganz einem außerordentlichen Forschungswerk gewidmet, das leider zu einem großen Teil unveröffentlicht blieb: Von den 45.000 Seiten Schriften wurden zu Husserls Lebzeiten nur 2000 veröffentlicht.

Voller privater und öffentlicher Ereignisse ist hingegen Pirandellos Leben, reich an Reisen und Erfahrungen auch im Ausland, reich an Wendungen: zwischen Enttäuschungen und Erfolgen bis hin zur höchsten offiziellen Anerkennung mit der Verleihung des Literaturnobelpreises 1934.

Und doch atmeten beide die gleiche kulturelle Luft, hatten sie gemeinsame Lektüren (sicherlich Lipps' Arbeiten über den Humor), waren sie vertraut mit den Ergebnissen der psychologischen Studien von Freud und Binet sowie mit Simmels Theorie der Form, erlebten sie die Geburt und die Verbreitung des Kinematographen, stellten sie sich Fragen zu jenen Themen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zentrum der Diskussion vieler ihrer intellektuellen Zeitgenossen standen: das Problem des Sinns, die Natur des Bewusstseins, der Ursprung der Träume und der Erinnerungen, das Verhältnis von Realität und Fantasie¹. Daher scheint die Tatsache nicht verwunderlich, dass der Vergleich zwischen einigen Überlegungen der beiden Denker interessante Übereinstimmungen aufzeigen und neue Anregungen zur Interpretation ihres Denkens liefern kann.

¹ Zu Pirandello und den Einflüssen der deutschen Kultur zu Beginn des Jahrhunderts siehe G. Corsinovi, *La formazione di Pirandello*, in *Pirandello e l'espressionismo*, Tilgher-Genova 1979, S. 20-41.

Gegenstand dieser Untersuchung ist die Neuinterpretation eines Werkes von Pirandello, das kaum mehr als ein Entwurf ist, der Canovaccio der *Film-Novelle*, ein komprimiertes Drehbuch in deutscher Sprache für die Inszenierung eines Films über die *Sechs Personen suchen einen Autor* (*Sei personaggi in cerca d'autore*), das der Autor zusammen mit dem österreichischen Regisseur und Drehbuchautor Adolf Lantz 1928 in einem Berliner Hotel geschrieben hat. Der Text, der vor kurzem auch dank der italienischen Übersetzung von Michele Cometa² Aufmerksamkeit erregt hat, hat unserer Ansicht nach noch viel zu sagen. Er wird als wichtiges Dokument betrachtet, um Pirandellos Position zum Kinematographen, der sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts schnell in Europa und im Westen verbreitete, zu verstehen. Aber er wird auch - und nicht immer zu Recht - als eine Schrift von geringem literarischem Wert angesehen, gerade weil er auf Deutsch, einer Sprache, die der Autor nicht ausreichend beherrschte, veröffentlicht wurde.

Es scheint uns aber, dass dieser Text immer noch Denkanstöße zu Pirandellos Poetik und zu seiner ästhetischen Theorie bieten kann, die ein neues und noch nicht da gewesenes Interpretationsschema zu erhalten scheint, wenn man sie zu den von Husserl in denselben Jahren aufgeworfenen Fragen über die Themen der Wahrnehmung, der Sprache und der Phantasie in der Kunst, in Beziehung setzt.

Die von uns verfolgte Hypothese geht im Wesentlichen von drei Punkten aus:

1) Die Betrachtung des Novellentextes als vollendetes Werk unter künstlerischem Gesichtspunkt. Nicht zufällig wollte Pirandello es 1930, zwei Jahre nach seiner Entstehung, als eigenständigen Text veröffentlichen, obwohl er wusste, dass das Projekt eines in Deutschland produzierten Films nicht mehr realisiert werden würde. Ein Text also, der in die Reifezeit des Autors einzuordnen ist, der aber seine Wurzeln in seinem gesamten vorhergehenden Werk hat, besonders im Korpus der Novellen.

2) Die Lektüre der Novelle als paradigmatischer Text des ästhetischen Denkens Pirandellos, als Metapher für den künstlerischen Schaffensprozess, wie er ihn auf dem Höhepunkt seiner Tätigkeit als Schriftsteller und als Theoretiker darstellt, einen Prozess, der in der dialektischen Formel *Materie-Geist-Materie* zusammengefasst werden kann. Der Weg wurde vom Autor selbst in seinen wesentlichen Zügen bereits 1908 vorgezeichnet, während er dies klarstellt:

² Vg. M. Cometa, *Luigi Pirandello. Sei personaggi in cerca d'autore. Novella cinematografica*, Bellinzona 2017.

«Nachdem der Körper zum Geist geworden ist, ist es notwendig, dass der Geist zum Körper wird. Das Bild, in seinem Ursprung Materie, in seinem Innenleben Geist, muss wieder Materie werden, d.h. sich selbst, aber gleichzeitig empfindlich, materiell und geistig geworden sein»³. Hier wird also eine Interpretation der drei Begriffe: Materie, Geist und Rückkehr zur Materie deutlich, in einer Richtung, die alles in allem dem Gedankengang entspricht, dem Pirandello in seinem Werk folgt.

3) Der theoretische Vergleich zwischen dem künstlerischen Schaffensprozess, wie er von Pirandello in seiner problematischen Gegenüberstellung von Kunst und Leben verstanden wird, mit den Überlegungen, die Husserl in einer Zeitspanne, die von den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts bis zu den späten zwanziger Jahren reicht, ausarbeitet⁴. Das Interesse des Philosophen besteht darin, die Begriffe und Modalitäten durch die Phänomenologie, die er ausgehend von den *Logische Untersuchungen* von 1901 entwickelt, zu definieren, durch die wir als in der Lebenswelt verwurzelte Subjekte unsere Erkenntnisakte empfangen; wie wir eine reale Wahrnehmung von einer Wahrnehmung der Phantasie unterscheiden und ein Bild, das von einer erlebten Erfahrung erzeugt wird, von einem Bild, das durch eine ästhetische Erfahrung, die wir als Beobachter oder Zuschauer erleben, erzeugt wird.

Im Zentrum dieser Überlegungen steht der Begriff des *Als-ob*, d.h. die spezifische Art und Weise, in der sich die Gegebenheit der Phantasie oder der künstlerische Ausdruck manifestiert und uns in eine Dimension projiziert, die, da ihr die objektiven Raum-Zeit-Koordinaten der realen Welt fehlen, diese entsprechend dem *Fictum* reproduziert, in eine kontrafaktische Realität, d.h. in eine der möglichen Welten, denen die Kunst Leben verleihen kann. Dies führt zu einer ganzen Reihe von Fragen, die die Beziehungen zwischen den beiden Ebenen im Allgemeinen betreffen, seien es die der Analogie, des Ausschlusses oder der Kontiguität, und im Besonderen die Art und Weise, wie Pirandello diese konstitutiven Beziehungen - auch experimentell - nutzt, um seine fiktionalen Welten zu erschaffen und seine theoretische Handlung in einer zunehmend bestimmteren Weise zu weben.

³ «[d]opo 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 ad un tempo», L. Pirandello, *Arte e scienza* (1908), in *Saggi e interventi*, herausgegeben von F. Taviani, Meridiani-Mondadori, Mailand 2006, S. 602.

⁴ Es handelt sich um eine Reihe von posthum veröffentlichten Schriften auf der Grundlage der Mitschriften der Vorlesungen, die zu diesem Thema ab dem Wintersemester 1904/05 gehalten wurden, bis zu den Jahren 1921/1924 reichen und später in Band XXIII der Husserliana aufgenommen wurden.

Die Gliederung der Kapitel unserer Untersuchung folgt also dem zirkulären Verlauf, der bei dem Wort *Materie* beginnt und endet, und eine Art virtuellen Dialog zwischen dem Denken des Philosophen und dem Werk des Schriftstellers entstehen lässt.

Das erste Kapitel beleuchtet den Kontext und die Umstände der Entstehung der *Film-Novelle*, d.h. die Beziehung zu den Werken, die von Pirandello in denselben Jahren geschrieben wurden, und zu einigen früheren Novellen. Das Thema der Geburt der Figur als qualvoller Prozess der Befreiung vom Willen des Autors war bereits in der Kurzgeschichte *Figuren (Personaggi)* von 1905 aufgetaucht und wurde in den beiden folgenden Erzählungen *Die Tragödie einer Person (La tragedia di un personaggio)* von 1911 und *Gespräche mit Figuren (Colloqui con i personaggi)* von 1915 wieder aufgegriffen. Es handelt sich um drei Erzählungen, die trotz der sehr unterschiedlichen Stimmungen - ironisch-humorvoll in den ersten beiden und melancholisch-nostalgisch in der letzten - die Beschreibung des Phantasiefeldes, in dem sich die Figuren bewegen, und die Beziehung zwischen der Figur und dem fiktiven Selbst des Autors gemeinsam haben.

Die *Film-Novelle*, die nach der Inszenierung von *Sechs Personen suchen einen Autor* geschrieben werden wird, einem Werk, in dem sich die Figuren bereits mit ihrer eigenen konstituierten Form zeigen, stellt in Wirklichkeit ein *Prequel* dar, in dem der Prozess der Figurenkonzeption selbst hätte dargestellt werden sollen, gerade der Übergang vom Geist zur Figur bis zu ihrem dramatischen Aufeinandertreffen mit der Realität. Dass der Zusammenstoß zwischen dem Feld der Fantasie, in dem die Figur lebt, und dem Feld der Realität, das durch den Autor, aber auch durch den Schauspieler oder den Leser/Zuschauer repräsentiert wird, nicht anders als dramatisch sein kann (in dem Sinne, dass jeder Versuch, Berührungspunkte zu schaffen, die Aufhebung oder den Tod zur Folge hat, wie man in anderen Werken feststellt: von der Erzählung *Die Fledermaus (Il pipistrello)* über die Theaterstücke *Sich selber finden (Trovarsi)*, *Heute abend wird aus dem Stegreif gespielt (Questa sera si recita a soggetto)* bis zum letzten unvollendeten Werk *Die Riesen vom Berge (I giganti della montagna)*, um nur einige zu nennen, findet seine begriffliche Grundlage in den Kategorien, mit denen Husserl die beiden Bereiche in Bezug auf das Bewusstsein des Subjekts, das wahrnimmt oder fantasiert, definiert.

Im zweiten Kapitel geht es, nach einem kurzen Exkurs über den Begriff der Imagination bei Aristoteles, um den Kern der Überlegungen zu Husserls Begriffen von Wahrnehmung, Phantasie, Erinnerung und Bild. Anders als Aristoteles unterscheidet Husserl den Akt der

Wahrnehmung vom Akt der Vorstellung in einem *qualitativen* Sinn, und dies ist für die Art und Weise, wie der Gegenstand sich gibt, entscheidend. Etwas Ähnliches geschieht zwischen Phantasie und Erinnerung: Beide sind darauf gerichtet, das, was nicht gegenwärtig ist, zu *vergegenwärtigen*, aber die Phantasie unterscheidet sich von der Erinnerung durch ihre Flucht aus der Raum-Zeit-Dimension. Die fiktive Figur ist also zwar gegenwärtig, aber im Sinne des *Als-ob*, in einem virtuellen räumlichen Kontext und in einer virtuellen zeitlichen Ordnung, die durch das literarische Werk bestimmt werden und dessen Grenzen sie als Figur nicht überschreiten kann (außer möglicherweise durch den Eintritt in ein anderes literarisches Werk). Nun den Fesseln, die einem von der Rolle, die man zu spielen hat, auferlegt sind, zu entkommen und ein eigenes Leben zu erlangen, ist genau das, was die Figuren nicht tun können und wonach sich Pirandellos Figuren in ihrem Drama jedoch sehnen.

Es ist aber auch wahr, dass dieselben Figuren/Personen, obgleich sie mit der fiktiven Welt, in der sie sich bewegen, in Beziehung stehen, wahrnehmen, fühlen, lieben und leiden; und deshalb kann Pirandello sagen, dass sie vielleicht weniger real, aber dafür umso wahrhaftiger sind. Wahrhaftig, da sie durch den Namen, mit dem der Autor sie in die Welt gesetzt hat, ins Dasein gerufen wurden (ein Name, der nicht zufällig in den sechs Personen generisch bleiben wird: die Tochter, der Vater, die Mutter...). Der Name, die sprachliche Form, durch die die Figur oder im Allgemeinen das fiktionale Werk Gestalt annimmt und sich vom Autor befreit, bildet den letzten Übergang der Formel, die Rückkehr zur Materie: «[...] muss wieder Materie werden, d.h. sich selbst, aber gleichzeitig empfindlich, materiell und geistig geworden sein»⁵.

Die Frage, die im Mittelpunkt des dritten Kapitels steht, ist demnach, um welche Art von Materie es sich handelt, was die Natur der Sprache ist, durch die die Figuren eines literarischen Werkes kommunizieren und interagieren, und im vorliegenden Fall, was die Sprache ist, mit der Pirandello seine Figuren sprechen lässt.

Eine Antwort können wir noch einmal in Husserls Überlegungen zur Natur der Sprache im Bereich der Phantasie im Verhältnis zu den Kommunikationsakten der realen Welt finden. Husserl betrachtet die menschliche Kommunikation als Prozess der Sinnerfüllung in einer fortschreitenden intentionalen Richtung, die auf einen Gegenstand zielt, ein potentielles Erkenntnisideal, das mit einem vollendeten Sinn übereinstimmt. Aber es handelt sich eben um eine unendliche Bewegung, oder vielmehr eine unbestimmte, weil die Menschen durch

⁵ Vgl. Anmerkung 4.

fortlaufende Erfahrungen den Sinn eines wahrgenommenen Dinges, einer ins Gedächtnis zurückgerufenen Erinnerung, eines interpretierten Wortes, eines kollektiven Verständnisses einordnen, vervollständigen, erweitern, korrigieren; eine Bewegung also, die keine ideale Lösung finden wird, deren Richtung aber nicht unbestimmt ist, in dem Sinne, dass ihre Bestimmtheit durch die gemeinsame Welt, in der wir leben, und durch die geteilten und kodifizierten Interpretationsregeln gegeben ist. Diese erlauben es uns, mit anderen Wesen zu interagieren, die wir als Lebewesen wie wir anerkennen.

Bei der Sinnfüllung eines Aktes der Phantasie hingegen ist das Ich frei darin, auf eine Unendlichkeit möglicher Welten zuzusteuern und den Sinn nach eigenem Belieben zu vervollständigen. Diese Freiheit und größere Unbestimmtheit des literarischen Sinns ist für Pirandello ein ruhiger Hafen, ein Fluchtweg aus dem unendlichen und fortwährenden Fluss des Lebens, dem er keine Form geben zu können glaubt. Husserls Fortschrittsoptimismus über die intersubjektive Verstehensfähigkeit kollidiert trotz der strukturellen und unüberbrückbaren Diskrepanz zwischen dem gesprochenen und dem gehörten Wort, die sich immer weiter aufbaut, mit Pirandellos Existenzpessimismus. Für Pirandello ist die Sinnerfüllung nicht nur unendlich, sondern auch unbestimmt, weil das Ich ständig wandelbar und nicht in der Lage ist, sich mit dem anderen auf einen gemeinsamen Sinn zu verständigen. Diese Hypothese wird vom Schriftsteller in seinen berühmtesten Theaterstücken dargestellt, und zwar genau mit der Absicht, eine tragische Perspektive der Unkommunizierbarkeit zu inszenieren. Eine Lesart der Wirklichkeit, die, wenn sie real wäre, nicht darstellbar (eben nicht kommunizierbar) wäre, die aber dargestellt werden kann, da die Sprache auf der Bühne, wie die Sprache der Kunst im Allgemeinen, in der Dimension des *Als-ob* operiert.

Das vierte Kapitel hebt besonders Pirandellos Unterscheidung zwischen einem semiotischen Kreislauf innerhalb des Werks und einem nach außen, zum Zuschauer und zum Leser gerichteten semiotischen Kreislauf hervor, wobei die Aufmerksamkeit insbesondere auf dem Text, von dem wir ausgegangen sind, liegt, und unterstreicht die Ziele des Autors, die auf eine ständige Untersuchung und Erprobung von Ausdrucksmitteln und diesmal auf die Kommunikation mit dem Leser oder Zuschauer gerichtet sind.

Dass Pirandello nicht auf den kommunikativen Kontakt mit seinem Publikum verzichtet, wird besonders deutlich in der Arbeit an der *Film-Novelle*, einem Text, durch den er, mit der bereits gereiften theoretischen Erfahrung, aber in seiner nie ruhenden experimentellen Haltung, auf der Suche nach neuen Sprachen, Instrumenten und Kanälen für innovative

Denkinhalte zu sein scheint, deren expressives Potential gerade an die Funktionalität neuer Ausdrucksmittel gebunden zu sein scheint.

Die stummen Bilder, durch die das Werk hätte dargestellt werden müssen, die, wie der Autor selbst sagt, der diskursiven Logik des Erzählens entzogen sind, hätten einen anderen Weg der Sinnerfüllung eröffnen müssen. Die *Film-Novelle* wurde nie verfilmt, trotz Pirandellos wiederholter Versuche, Regisseure in das Projekt einzubeziehen, und wir können uns nicht vorstellen, wie die Umsetzung auf der Leinwand gewesen wäre. Was uns jedoch bleibt, ist eine Schrift, die Pirandello selbst nach zwei Jahren veröffentlichen lassen wollte und die zwischen ihren Zeilen viele Hinweise auf die ihm bekannten Mechanismen des Kompositionsprozesses enthält, die vielleicht noch alle zu entdecken sind.

Die linguistische Analyse des Textes führt uns dazu, ihn als eine hybride literarische Gattung zwischen Novelle und Drehbuch zu betrachten, entsprechend einem Stil, der sich in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts sehr schnell verbreitete, insbesondere um auf die starken Anregungen, die die aufkommende Filmindustrie hervorrief, zu antworten. Es zeigt sich ein Pirandello, der sich der Mechanismen des neuen Ausdrucksmittels, dem er zunächst skeptisch gegenüberstand, durchaus bewusst war. Die Aufarbeitung des Stummfilms (und erst später auch des Tonfilms) offenbart noch einmal jene außergewöhnliche Fähigkeit des Schriftstellers, die experimentellen Möglichkeiten jeder neuen Ausdrucksform zu erahnen. Die Möglichkeit, durch Bilder und durch Musik zu erzählen (*Kinemelographie*), veranlasst Pirandello dazu, die semiotischen und narrativen Möglichkeiten des Kinos, die sich von denen des Theaters und der Literatur völlig unterscheiden, zu erforschen, einem hypothetischen Weg folgend, der es ihm vielleicht erlaubt hätte, über die ausschließlich semantische, aber seiner Meinung nach bereits abgenutzte Dimension der Worte hinauszugehen.

Die Übersetzung des Textes mit kommentierenden Anmerkungen, die im letzten Teil dieser Arbeit vorgeschlagen wird, zielt genau darauf ab, einen Vergleich mit dem Wortschatz, den Bildern sowie den Ausdrücken, die in der vorausgegangenen novellistischen Produktion des sizilianischen Schriftstellers vorkommen, herzustellen und gleichzeitig, wo es möglich ist, die Neuheiten und die geistige Spannung, die der Autor in dem Projekt seines neuen Werkes einführt, hervorzuheben.

In dem Bewusstsein, dass die Komplexität der aufgeworfenen Probleme zahlreiche Fragen offen lassen musste, hoffen wir, dass es uns zumindest gelungen ist, einige neue Perspektiven für das Studium und die Interpretation von Pirandellos Denken zu eröffnen und gleichzeitig in

Husserls Überlegungen ein weitgehend noch zu erforschendes Feld zu bestimmen, indem wir das nicht immer angemessen hervorgehobene und gewürdigte Verdienst des deutschen Philosophen anerkennen, den Rahmen erschlossen und erweitert zu haben, auf dem ein großer Teil des ästhetischen Denkens des 20. Jahrhunderts aufgebaut wurde.

*Indifferente è per me il punto
da cui devo prendere le mosse;
là infatti nuovamente dovrò fare ritorno.*

Parmenide, *Sulla Natura*, Fr. 5

INDICE

INTRODUZIONE	7
1. DAL FANTASMA AL PERSONAGGIO	15
1.1. Sulla concezione estetica di Pirandello	15
1.2. Persone, personaggi, fantasmi	22
1.3. <i>La Film-Novelle</i> . Storia della composizione	26
1.4. <i>La Film-Novelle</i> e il cinema muto	31
1.5. Il Prologo della <i>Film-Novelle</i>	35
1.6. Husserl e Pirandello	41
2. PERCEZIONE E FANTASIA	45
2.1. Percezione comune e percezione estetica	45
2.2. La “ <i>phantasia</i> ” in Aristotele	49
2.3. La “ <i>Phantasie</i> ” in Husserl	52
2.4. Presentazione e presentificazione	62
2.5. L’io di fantasia.	67
2.6. Vedere “ <i>come se</i> ” (<i>Als-ob</i>)	73
2.7. Rappresentazione e presentazione nel teatro	76
2.8. L’oggettività del mondo di fantasia	81

3. FANTASIA E LINGUAGGIO	87
3.1. <i>Materia, spirito</i> e ritorno alla <i>materia</i>	87
3.2. Lo stile come risoggettivazione dell'esperienza	91
3.3. Husserl: tra segno e significato	96
3.4. Significazione vs comunicazione	101
3.5. La dimensione del linguaggio nel " <i>come se</i> ".	106
3.6. La messa in scena dell'incomunicabilità	110
3.7. Il silenzio come risposta pirandelliana	115
4. SULLA <i>FILM-NOVELLE</i>	121
4.1. La <i>Film-Novelle</i> come racconto	121
4.2. La <i>Film-Novelle</i> come sceneggiatura	127
4.3. Pirandello e la traduzione	130
4.4. Sulla traduzione della parola " <i>personaggio</i> ".	133
CONCLUSIONI	139
TRADUZIONE E NOTE ALLA <i>Film-Novelle</i>	143
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	193

INTRODUZIONE

Pirandello e Husserl furono praticamente contemporanei. Nato a Girgenti nel 1867 l'uno, in Moravia a Proßnitz nel 1859 l'altro, muoiono a distanza di due anni l'uno dall'altro in un periodo di crisi radicale di valori e certezze per l'Europa. Non è un caso se l'ultima opera di Husserl ha come titolo *La crisi delle scienze europee*. Qui però finiscono le analogie biografiche. La vita privata di Husserl può infatti essere definita priva di grandi eventi, tutta dedicata a un immane lavoro alla ricerca, rimasto purtroppo in gran parte inedito: delle 45.000 pagine di scritti solo 2000 furono pubblicate in vita da Husserl.

Piena di eventi privati e pubblici è invece la vita di Pirandello, ricca di viaggi ed esperienze anche all'estero, di colpi di scena: tra delusioni e successi fino al massimo riconoscimento ufficiale con il conferimento del premio Nobel per la letteratura nel 1934.

Eppure entrambi respirarono la stessa aria culturale, ebbero letture comuni (sicuramente i lavori di Lipps sull'umorismo) conoscevano i risultati degli studi di psicologia di Freud e Binet, la teoria della forma di Simmel, vissero la nascita e la diffusione del cinematografo, si interrogarono su quei temi che, nella prima metà del Novecento, erano al centro della discussione di tanti intellettuali a loro contemporanei: il problema del significato, la natura della coscienza, l'origine dei sogni e dei ricordi, il rapporto tra realtà e fantasia⁶. Non pare dunque sorprendente se il confronto fra alcune riflessioni condotte dai due pensatori possa svelare interessanti convergenze, e fornire spunti inediti di interpretazione del loro pensiero.

Oggetto di questa ricerca è la rilettura di un'opera di Pirandello considerata poco più che una bozza, il canovaccio della *Film-Novelle*; una sceneggiatura *in nuce* in lingua tedesca per la messa in scena di un film sui *Sei personaggi in cerca d'autore*, scritta dal suo autore a quattro mani con il regista e sceneggiatore austriaco Adolf Lantz nel 1928 in un albergo di Berlino. Il

⁶ Su Pirandello e le influenze della cultura tedesca di inizio secolo si veda G. Corsinovi, *La formazione di Pirandello*, in *Pirandello e l'espressionismo*, Tilgher-Genova 1979, pp. 20-41.

testo, che di recente ha richiamato l'attenzione grazie anche alla traduzione in lingua italiana di Michele Cometa⁷, ha a nostro avviso ancora molto da dirci. Lo si è considerato documento importante per conoscere la posizione di Pirandello sul cinematografo, che si stava rapidamente diffondendo in Europa e in Occidente a partire dai primi del Novecento, ma lo si è considerato anche, e non sempre a ragione, uno scritto di scarso valore letterario proprio in quanto edito in tedesco, lingua che l'autore non padroneggiava a sufficienza.

Ci pare tuttavia che questo testo possa offrire ancora spunti di riflessione sulla poetica di Pirandello e sulla sua teoria estetica, che sembra acquistare un nuovo e inedito schema interpretativo se messa in relazione con le questioni sollevate da Husserl negli stessi anni sui temi della percezione, del linguaggio e della fantasia nell'arte.

L'ipotesi da noi seguita muove sostanzialmente da tre punti:

1) La considerazione del testo della novella come opera compiuta dal punto di vista artistico. Non a caso Pirandello ne volle la pubblicazione nel 1930, due anni dopo la sua stesura, come testo autonomo, pur sapendo che il progetto per un film prodotto in Germania non si sarebbe più realizzato. Un testo dunque che si colloca nel periodo della maturità dell'autore, ma che affonda le sue radici in tutta la sua opera precedente, in particolar modo nel *corpus* delle novelle.

2) La lettura della novella come testo paradigmatico del pensiero estetico di Pirandello, metafora del processo di creazione artistica, così come egli viene a rappresentarlo al culmine della sua attività di scrittore e di teorico, un processo sintetizzabile nella formula dialettica: *materia-spirito-materia*. Percorso già suggerito dallo stesso autore nelle sue linee essenziali già nel 1908, laddove chiarisce che: «[d]opo 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 ad un tempo»⁸. Qui viene esplicitata dunque un'interpretazione dei tre termini, materia-spirito e ritorno alla materia, secondo una direzione corrispondente sostanzialmente all'itinerario di pensiero seguito da Pirandello nella sua opera.

⁷ Cfr. M. Cometa, *Luigi Pirandello. Sei personaggi in cerca d'autore. Novella cinematografica*, Bellinzona 2017.

⁸ L. Pirandello, *Arte e scienza* (1908), in *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Meridiani-Mondadori, Milano 2006, p. 602. (Corsivo nostro).

3) Il confronto teorico tra il processo di creazione artistica, così come inteso da Pirandello nella sua problematica contrapposizione tra arte-vita, con le riflessioni che Husserl elabora in un arco temporale che va dai primi anni del Novecento alla fine degli anni Venti⁹. Interesse del filosofo è quello di definire, attraverso la fenomenologia che egli va sviluppando a partire dalle *Ricerche logiche* del 1901, i termini e le modalità attraverso cui noi, come soggetti radicati nel mondo della vita, recepiamo i nostri atti di conoscenza; come distinguiamo una percezione reale da una percezione di fantasia, e un'immagine prodotta da un'esperienza vissuta da un'immagine prodotta da un'esperienza estetica che viviamo da osservatori o spettatori.

Al centro di queste riflessioni si configura il concetto del *come se (Als-ob)*, ovvero la modalità specifica attraverso cui il dato di fantasia o l'espressione artistica si manifestano, proiettandoci in una dimensione che, priva delle coordinate spazio-temporali oggettive del mondo reale, le riproduce secondo il *fictum*, in una realtà controfattuale, ovvero in uno dei mondi possibili a cui l'arte può dare vita. Ne conseguono tutta una serie di domande che riguardano in generale i rapporti tra i due piani, siano essi di analogia, di esclusione o di contiguità, e in particolare, il modo in cui Pirandello usa, anche sperimentalmente, questi rapporti costitutivi per creare i suoi mondi di finzione e tessere in modo progressivamente più definito la sua trama teorica.

L'articolazione dei capitoli della nostra ricerca segue dunque l'andamento circolare che inizia e si chiude sulla parola *materia*, stabilendo una sorta di dialogo virtuale tra il pensiero del filosofo e l'opera dello scrittore.

Il primo capitolo fa luce sul contesto e le vicende di composizione della *Film-Novelle*, cioè il rapporto con le opere scritte da Pirandello negli stessi anni e con alcune precedenti novelle. Il tema della nascita del personaggio, come tormentato processo di affrancamento dalla volontà dell'autore, era già apparso nel racconto *Personaggi* del 1905 e ripreso nei due racconti successivi *La tragedia di un personaggio* del 1911 e *Colloqui con i personaggi* del 1915. Tre racconti che, al di là delle atmosfere assai diverse, ironico-umoristica nei primi due e malinconico-nostalgica nell'ultimo, hanno in comune la descrizione del campo di fantasia entro cui i personaggi si muovono e del rapporto tra il personaggio e l'io di fantasia dell'autore.

⁹ Si tratta di una serie di scritti pubblicati postumi sulla base degli appunti delle lezioni tenute sul tema a partire dal semestre invernale del 1904/05 e che si estendono fino agli anni 1921/1924, poi inclusi nel volume XXIII della *Husserliana* con il titolo *Erinnerung, Bildbewusstsein, Phantasie*.

La *Film-Novelle*, che verrà scritta dopo la messa in scena dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, opera in cui i personaggi si presentano già con una loro forma costituita, rappresenta in realtà un *prequel* in cui si sarebbe dovuto rappresentare il processo stesso di ideazione del personaggio, il passaggio appunto dal fantasma al personaggio, fino al suo scontro drammatico con la realtà. Che lo scontro tra il campo di fantasia in cui vive il personaggio e il campo della realtà rappresentato dall'autore, ma anche dall'attore o dal lettore/spettatore, non possa che essere drammatico (nel senso che ogni tentativo di creare punti di contiguità ha come conseguenza la sospensione o la morte, come si riscontra in altre opere: dal racconto *Il pipistrello*, alle opere teatrali *Trovarsi*, *Questa sera si recita a soggetto* fino all'ultima opera incompiuta *I giganti della montagna*, solo per citarne alcune), trova un suo fondamento concettuale nelle categorie impiegate da Husserl per definire i due campi rispetto alla coscienza del soggetto che percepisce o fantastica.

Nel secondo capitolo, a partire da una breve digressione sul concetto di fantasia in Aristotele, si giunge al cuore delle riflessioni sui concetti husserliani di percezione, fantasia, ricordo e immagine. A differenza di Aristotele, Husserl distingue l'atto di *percezione* dall'atto di *immaginazione* in senso *qualitativo* e ciò è determinante nel modo di darsi dell'oggetto. Qualcosa di analogo succede tra la fantasia e il ricordo: entrambi sono diretti a rendere presente ciò che presente non è (*vergegenwärtigen*), ma la fantasia si differenzia dal ricordo per il suo sfuggire alla dimensione spazio-temporale. Il personaggio di fantasia è dunque sì presente, ma nel senso del *come se* (*Als-ob*), in un contesto spaziale e in un ordine temporale virtuali determinati dall'opera letteraria, i cui confini, egli, come personaggio, non può valicare (se non eventualmente entrando in un'altra opera letteraria). Ora sfuggire ai vincoli imposti dal ruolo che si è chiamati a recitare, e acquistare vita propria, è esattamente ciò che i personaggi non possono fare ed a cui anelano invece, nel loro dramma, i personaggi pirandelliani.

È pur vero, però, che gli stessi personaggi, seppur rapportati al mondo di fantasia entro cui si muovono, percepiscono, sentono, amano e soffrono; ed è per questo che Pirandello può dire che sono forse meno reali, ma più veri. Veri in quanto chiamati all'esistenza attraverso il nome con cui l'autore li ha messi al mondo, (nome che non a caso nei sei personaggi resterà generico: la figliastra, il padre, la madre...). Il nome, la forma linguistica, attraverso cui prende

corpo il personaggio o in generale l'opera di fantasia, affrancandosi dall'autore, costituisce il passaggio finale della formula: il ritorno alla materia: «[...] bisogna che ridiventi *materia*, cioè lei stessa, ma divenuta sensibile, materiale e spirituale ad un tempo»¹⁰.

La domanda al centro del terzo capitolo è dunque di che tipo di *materia* si tratti, quale sia la natura del linguaggio attraverso cui i personaggi di un'opera letteraria comunicano e interagiscono, e nel caso specifico quale sia il linguaggio con cui Pirandello fa parlare i suoi personaggi.

Una risposta possiamo trovarla ancora una volta nelle riflessioni husserliane sulla natura del linguaggio nel campo di fantasia in rapporto agli atti di comunicazione del mondo reale. Husserl considera la comunicazione umana come processo di riempimento di senso in una direzione progressiva intenzionale verso un oggetto, un ideale potenziale di *conoscenza* coincidente con un senso compiuto. Ma si tratta appunto di un movimento infinito, o meglio indefinito, perché attraverso esperienze successive gli uomini integrano, completano, ampliano, correggono il senso di una cosa percepita, di un ricordo richiamato alla memoria, di una parola interpretata, di una comprensione collettiva; un movimento dunque che non troverà una soluzione ideale, ma la cui direzione non è indeterminata, nel senso che la sua determinatezza è data dal mondo comune in cui viviamo e dalle regole di interpretazione condivise e codificate, che ci permettono di interagire con altri esseri che riconosciamo come esseri vivi come noi.

Nel riempimento di senso di un atto di fantasia invece, l'io è libero di dirigersi verso una infinità di mondi possibili, e completare il senso come egli stesso vuole. Questa libertà e maggiore vaghezza del senso letterario, è per Pirandello un porto tranquillo, una via di fuga dal flusso infinito e permanente della vita al quale egli crede di non poter dar forma. L'ottimismo *progressivo* husserliano sulla capacità intersoggettiva di comprenderci, nonostante lo scarto strutturale e incolmabile, che permane cumulandosi, tra la parola pronunciata e quella ascoltata, collide con il pessimismo esistenziale pirandelliano. Per Pirandello il riempimento di senso è non solo infinito, ma anche indeterminato, perché l'io è perennemente mutevole e incapace di convergere con l'*altro* su un senso comune. Questa ipotesi viene rappresentata dallo scrittore nelle sue opere teatrali più note, con l'intento

¹⁰ Cfr. nota 4, p. 9.

appunto di mettere in scena una tragica prospettiva di incomunicabilità. Una lettura della realtà che, se fosse reale sarebbe irrepresentabile (incomunicabile appunto), ma che si può rappresentare in quantoché il linguaggio sul palcoscenico, così come il linguaggio dell'arte in generale, opera nella dimensione del *come se*.

Nel quarto capitolo si mette in particolare evidenza la distinzione pirandelliana tra un circuito semiotico interno all'opera e un circuito semiotico rivolto all'esterno, allo spettatore e al lettore, con una particolare attenzione al testo da cui abbiamo preso le mosse, sottolineando le finalità dell'autore volte a una costante ricerca e sperimentazione di mezzi espressivi, questa volta sì, diretti a comunicare con il lettore o lo spettatore.

Che Pirandello non rinunci al contatto comunicativo con il suo pubblico è ben chiaro proprio dal lavoro sulla *Film-Novelle*, un testo attraverso cui egli, con l'esperienza teorica già maturata, ma nella sua mai sopita attitudine sperimentale, appare alla ricerca di nuovi linguaggi, strumenti e canali per contenuti innovativi di pensiero, il cui potenziale espressivo appare legato proprio alla funzionalità di mezzi espressivi inediti.

Le immagini mute attraverso cui si sarebbe dovuta rappresentare l'opera, private, come dice lo stesso autore, della logica discorsiva della narrazione, avrebbero dovuto inaugurare un differente percorso di riempimento di *senso*. La *Film-Novelle* non fu mai trasposta in film, nonostante i ripetuti tentativi di Pirandello di coinvolgere registi sul progetto, e non possiamo immaginarci come sarebbe stata la resa sullo schermo. Quel che ci resta è però uno scritto che Pirandello stesso, dopo due anni, volle fosse pubblicato e che tra le sue righe contiene molti spunti ancora forse tutti da scoprire sui meccanismi a lui noti del processo di composizione.

L'analisi linguistica del testo ci porta a considerarlo un genere ibrido tra novella e sceneggiatura, secondo uno stile che si andava diffondendo assai rapidamente nei primi anni del Novecento, proprio per rispondere alle forti suggestioni suscitate dalla nascente industria cinematografica. Si mostra un Pirandello ben consapevole dei meccanismi del nuovo mezzo espressivo verso il quale si era mostrato in un primo momento scettico. La rivalutazione del cinema muto (e solo più tardi anche del cinema sonoro), rivela ancora una volta quella capacità straordinaria dello scrittore di intuire le potenzialità sperimentali di ogni nuova forma espressiva. La possibilità di narrare per immagini e attraverso la musica (*cinemelografia*), induce Pirandello a esplorare le potenzialità semiotiche e narrative del cinema del tutto

differenti da quelle del teatro e della letteratura, secondo un ipotetico percorso che forse gli avrebbe permesso di andare al di là della dimensione esclusivamente semantica ma ormai logora, a suo avviso, delle parole.

Infine, la traduzione del testo con note di commento, proposta nell'ultima parte di questo lavoro, mira appunto a stabilire un confronto con il lessico, le immagini, le espressioni ricorrenti nella produzione novellistica precedente dello scrittore siciliano, e allo stesso tempo mettere in evidenza le novità e la tensione spirituale che l'autore immette nel progetto di questo suo nuovo lavoro, raffrontandolo, dove possibile, con il quadro teorico-filosofico che Husserl va sviluppando negli stessi anni.

1. DAL FANTASMA AL PERSONAGGIO

*Se quei prigionieri potessero conversare tra loro,
non credi che penserebbero
di chiamare oggetti reali le loro visioni?*

Platone, *Repubblica* VII

1.1 Sulla concezione estetica di Pirandello

Als er sich der Laterne nähert, erblickt er ein junges Mädchen, das an einer Mauer entlang schleicht. Es ist in junger Trauer schwarz gekleidet und sieht ihn scheu in Vorbeigehen an.

Der Blick, der ihn getroffen, hat ihn aufmerksam gemacht: war der Blick dieses noch sehr jungen Mädchens zweideutig?¹¹

Appena avvicinati al fanale, scorge una ragazza che va strisciando lungo un muro. È vestita a lutto, e timidamente lo guarda di sfuggita.

Lo sguardo che lo ha investito ha attirato la sua attenzione: era forse ambiguo lo sguardo di questa ragazza ancora troppo giovane?¹²

È così che viene descritto nella *Film-Novelle* il primo incontro del Poeta (personaggio che Pirandello stesso avrebbe dovuto interpretare) con la protagonista principale di quello che sarebbe dovuto essere un film sui *Sei personaggi in cerca d'autore*.

Siamo a Berlino nel 1928, dove Pirandello si reca per scrivere a quattro mani con Adolf Lantz la bozza di una sceneggiatura in lingua tedesca del film, e nello stesso tempo per sfuggire al clima politico italiano che, ormai, considera soffocante per l'arte¹³. I soggiorni

¹¹ L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor, Film-Novelle*, Verlag von Reimar Hobbing, Berlin 1930, pp. 35-36.

¹² Cfr. traduzione in fondo al testo.

¹³ Pirandello è deluso dal regime fascista che non ha, a suo avviso, sostenuto come lui avrebbe voluto il Teatro d'Arte. Cfr. R. Alonge, *Luigi Pirandello*, Laterza, Bari 1997/2010, pp. 73-76.

all'estero, prima a Berlino poi a Parigi, non gli impediscono tuttavia di alimentare la sua vena creativa, che, anzi, in questi anni si rivela particolarmente feconda. Con il Teatro d'Arte allestisce testi suoi, ma anche di altri autori e scrive, su misura per l'attrice Marta Abba, i nuovi lavori: *Diana e la Tuda*, *L'amica delle mogli*, *Come tu mi vuoi*, iniziando contemporaneamente il cosiddetto ciclo dei "miti": *La nuova colonia*, *Lazzaro*, *I giganti della montagna*. Sempre nel 1928, inizia la stesura dell'ultima opera dedicata al metateatro: *Questa sera si recita a soggetto*, la cui locandina per la rappresentazione in lingua tedesca sarà pubblicata nel 1930, in appendice alla versione per la stampa della *Film-Novelle*¹⁴.

È il periodo più maturo dell'arte pirandelliana, quando ormai i temi fondamentali della sua poetica sono ben delineati: l'umorismo come sentimento del contrario, la teoria del personaggio, la sperimentazione del teatro nel teatro, il rapporto complementare e conflittuale tra arte e vita.

In numerosi interventi e saggi, lo scrittore siciliano ha già definito la propria visione dell'opera d'arte come organismo vivente, indipendente dall'autore, capace di vita propria¹⁵. È già del 1897 la riflessione dello scrittore sul genere di vita che l'arte produce:

Per me il mondo non è solo un'idealità, non è cioè limitato all'idea ch'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 se stesso; vedendolo com'esso si vede, sentendolo com'esso si sente¹⁶.

Pirandello non pone in dubbio l'esistenza di un mondo reale: il mondo fuori esiste «per sé e con me» appunto, ma la rappresentazione della cosa reale nella coscienza dell'autore prende vita prolungando l'opera della natura.

¹⁴ Riportiamo in fondo al testo una copia della locandina in lingua tedesca. Per una dettagliata analisi delle messe in scena delle opere di Pirandello in Germania si rimanda a M. Cometa, *Il teatro di Pirandello in Germania*, Novecento, Palermo 1989.

¹⁵ L'idea dell'opera come organismo vivente Pirandello la trae da Capuana e in misura diversa da Goethe, cfr. C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano 1970, pp. 67-69.

¹⁶ L. Pirandello, *Sincerità e arte*, in «Il Marzocco», 7 marzo 1897.

Alla vita vissuta, “corpo vivo”¹⁷ sentito fisicamente e spiritualmente appartiene il percepire, e la vista è il senso per eccellenza che ricorre in molte delle opere pirandelliane, soprattutto in questo testo, che possiamo definire canovaccio di un film mai realizzato. Il verbo “vedere” è tra le parole più ricorrenti nella scrittura pirandelliana¹⁸. Vedere che si contrappone ad un guardare disattento in cui lo sguardo sorvola sull’oggetto, significando al contrario l’atto di cogliere progressivamente e nel dettaglio le diverse proprietà dell’oggetto intenzionato, al fine di scoprirne l’intima natura, la sua forma essenziale, così come fa la protagonista del romanzo *Suo marito*:

Le avveniva spesso, meditando, di fissare lo sguardo sopra un oggetto qualunque e rilevarne minutamente le varie particolarità, come se quell'oggetto l'interessasse. La sua osservazione, dapprima, era quasi macchinale: gli occhi del corpo si fissavano e si riconcentravano in quel solo oggetto, quasi per allontanare ogn'altra causa di distrazione, e ajutar così quelli de la mente nella meditazione. Ma, a poco a poco, quell'oggetto le s'imponeva stranamente; cominciava a vivere per sé, come se a un tratto esso acquistasse coscienza di tutte le particolarità scoperte da lei, e si staccava da ogni relazione con lei stessa e con gli altri oggetti intorno¹⁹.

Il vedere richiede da parte del soggetto un ruolo attivo, vedo ciò che cerco, ciò che *voglio* vedere, è un atto che collega in modo dialettico il soggetto all’oggetto, l’essere umano al mondo. Ma la fiducia positivista nella capacità di riuscire a cogliere la forma essenziale della realtà si rivela un’illusione, sovrastata da un rapporto tra soggetto e oggetto che non pare avere soluzione. Pirandello vive la crisi del Novecento e se ne fa autentico e originale portavoce. La frammentazione della realtà, che ne impedisce una sua percezione globale, l’impossibilità di costruire una sintesi stabile, l’incapacità della filosofia e del pensiero di dare risposte rassicuranti²⁰ lasciano apparentemente il posto al sogno, la cui logica è distorta, annullata, sospesa.

Nella vita, le immagini e le parole con cui rappresentiamo la realtà non si organizzano in un sistema coerente, perché la vita è un flusso mutevole, e le immagini e il linguaggio

¹⁷ Cfr. L. Pirandello, *Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania*, 2 settembre 1920, in *Saggi e interventi*, cit., pp. 1000-1021, p. 1002.

¹⁸ Cfr. G. Guercio, *Limen e Meta. Luigi Pirandello e la fenomenologia*, Rubettino, 2020, p. 52.

¹⁹ L. Pirandello, *Suo marito*, in *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, p. 641.

²⁰ «Non affannarti troppo nei libri di filosofia. Li ho letti tutti io per te, e ti dirò poi al tuo ritorno cosa essi dicono. Ben poco, ben poco, figliuolo mio!» scrive infatti Pirandello al figlio Stefano. In AA.VV., *Almanacco letterario Bompiani*, Bompiani, Milano 1938, p. 41.

da noi prodotti sono a loro volta mutevoli e in conflitto con quelli prodotti dagli altri. La persona nel mondo reale, priva di un sistema stabile, si disperde confusa nelle infinite realizzazioni provvisorie e unilaterali degli altri soggetti. Dice infatti Pirandello:

La vita è flusso continuo e indistinto e non ha altra forma all'infuori di quella che a volta a volta le diamo noi, infinitamente varia e continuamente mutevole. Ciascuno in realtà crea a se stesso la propria vita: ma questa creazione, purtroppo, non è mai libera, non solo perché soggetta a tutte le necessità naturali e sociali che limitano le cose, gli uomini e le loro azioni e li deformano e li contrariano fino a farli fallire e cadere miseramente [...]»²¹.

La vita è soggetta al flusso continuo dell'esistenza, e quindi essa è irrepresentabile nella forma con cui (e in cui) vorremmo catturarla, poiché questa, impotente a seguire il flusso della vita, si trasformerebbe in una prigioniera. È così che la realtà, con sovrastrutture culturali sedimentate e stratificate, dove le parole hanno perso il loro significato, come ben sa il Padre nei *Sei Personaggi*²², diventa sogno o piuttosto incubo; e il personaggio Enrico IV dell'omonimo dramma, si sveglia un giorno dall'illusione in cui vive e piomba nella lucida consapevolezza dell'incubo dell'esistenza.

Alla realtà giunge in soccorso l'arte, la fantasia che dà forma, che interpreta il sogno e le dà coerenza, che prova a ricomporre l'unità dei significati: «[...] l'arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissare la vita: la fissa in un momento o in vari momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo, immutabile [...]»²³. Il suo ruolo è ben diverso dalla semplice evasione: suo compito è quello di dare unità coerente e organica alle rappresentazioni, costituendosi come l'altra faccia della conoscenza: laddove questa coglie gli individui come appaiono nel mondo, l'arte ne prolunga la natura, sviluppandola. Nella conoscenza interviene l'*epochè*, dice Husserl, ovvero la messa tra parentesi della realtà dell'oggetto per coglierne le manifestazioni nella relazione con il soggetto. Nell'ambito estetico interviene la *neutralizzazione*, ovvero la consapevolezza della *non posizionalità* dell'oggetto (della sua

²¹ L. Pirandello, *Teatro e letteratura*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 987.

²² Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, Mondadori, 1958/1967, p. 65.

²³ L. Pirandello, *L'umorismo - I due libri del 1908*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 945.

non realtà) che lo rende disponibile ad altre posizioni di tipo diverso²⁴. Tra conoscenza intellettuale ed esperienza estetica non c'è però frattura, in quanto si tratta di due atti diversi dello stesso soggetto.

Nella nota polemica con Croce²⁵, Pirandello accusa il filosofo di aver distinto, separandole, le attività dello spirito, quando invece si tratta di ritornare ad una unità originaria. Lo accusa di aver scisso la conoscenza intuitiva dalla conoscenza intellettuale, di aver relegato la prima ad un primo gradino di conoscenza e posto la scienza in un secondo livello che presuppone il primo, separando arbitrariamente arte e scienza, e di aver di fatto operato un taglio netto tra le varie attività e funzioni dello spirito, considerandone solo una parte, la rappresentazione intellettuale astratta.

Nel porre il rapporto intuizione-espressione, Pirandello ritiene che Croce ne abbia cancellato la differenza qualitativa, per lasciarne solo una quantitativa, viene meno in tal modo la differenza tra «l'impressione di un chiaro di luna ritratta da un pittore e il contorno di un paese delineato da un cartografo, un motivo musicale, le parole di una lirica e quelle di una preghiera, d'uno comando, d'un lamento come si rivolgono nella vita ordinaria»²⁶. Non c'è più la possibilità di distinguere ciò che è reale da ciò che non è reale, e dunque nulla è reale.

²⁴ Sulla differenza tra il concetto di *epochè*, che si riferisce al mondo reale, e di *neutralizzazione* che attiene al mondo di fantasia, Husserl stesso si sofferma ripetutamente nelle sue riflessioni. Il problema che gli si pone dinanzi è, infatti, evidenziare come i due concetti siano distinti e abbiano finalità diverse: epistemologica il primo ed estetica il secondo. La messa tra parentesi del mondo, *epochè*, non consiste infatti, come l'autore stesso dichiara, nella negazione del mondo o nella messa in dubbio della sua esistenza, ma nella metodologica sospensione di ogni giudizio relativo alla sua esistenza spazio-temporale, al fine di individuare le condizioni per una scienza rigorosa. (Cfr. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Volume I, a cura di V. Costa, Einaudi, pp. 71-72). La *neutralizzazione* nel campo di fantasia, invece, come vedremo più dettagliatamente nei capitoli successivi, consiste nella modificazione della "presentificazione posizionale". Nella fantasia noi viviamo il vissuto che ci si presenta, consapevoli che la sua presenza e la percezione che ne abbiamo è immaginaria, è presente solo *per così dire*. (Cfr. *Idee, op. cit.*, pp. 272-273).

²⁵ Cfr. L. Pirandello, *Arte e scienza*, in *Saggi e interventi*, cit., pp. 591-592. Il dibattito fra Croce e Pirandello si prolunga per anni, ben oltre il saggio summenzionato. Alla diversità di visioni sulla teoria estetica, si aggiungono fattori ideologici, personali e accademici che, in qualche modo, altereranno la lucidità e neutralità di giudizio da parte di entrambi gli studiosi. Su questo dibattito è stato detto molto, citiamo a titolo d'esempio il saggio di E. G. Caserta che contiene diversi riferimenti bibliografici sull'argomento, E. G. Caserta, *Croce, Pirandello e il problema estetico*, Italice, Vol. 51, Nr. 1, 1974, pp. 20-42.

²⁶ L. Pirandello, *Arte e scienza*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 603.

Per Pirandello, di contro, la differenza è squisitamente qualitativa: noi cogliamo il dato attraverso un'attività cosciente, l'intuizione, restituendone una forma espressiva soggettiva, cioè «distinguiamo tra intuizione e rappresentazione dell'immaginazione»²⁷, guidati nell'espressione artistica dal sentimento, dall'impulso soggettivo. Croce identifica arte e conoscenza individuale (il primo gradino della conoscenza appunto, cui segue la formazione dei concetti universali dell'attività teoretica) e annulla la differenza tra intuizione e espressione, ignorando al tempo stesso la presenza del sentimento soggettivo della coscienza²⁸. Croce ha escluso dalla coscienza, a detta di Pirandello, quegli elementi soggettivi che determinano la differenza qualitativa tra un'espressione e un'altra, di fronte allo stesso dato percepito.

Perché il fatto estetico avvenga, bisogna che si abbia non la *espressione*, la *forma* astratta, meccanica, oggettiva della intuizione, ma la *soggettivazione* di essa; perché il fatto estetico avvenga, bisogna, in altri termini, che l'intuizione non sia l'espressione formata astrattamente, meccanicamente, oggettivamente, ma la forma concreta, libera e soggettiva d'una impressione. [...] Perché sia concreta, libera, soggettiva questa forma dell'individuale bisogna che cessi d'essere semplice conoscenza e ridiventi sentimento e impulso: non forma d'una impressione individuale, ma la forma individuale d'una impressione²⁹.

Per Pirandello il fatto estetico non è uno strumento conoscitivo, (non come accade nella scienza per cui l'intuizione di un contenuto da particolare diviene generale attraverso un processo di astrazione, un processo che permette la formazione di quei concetti che poi la logica compone), ma generativo: è l'atto di creare nuove posizioni, forme singolari, uniche, specifiche. Il rapporto che lo definisce non si esaurisce nella dialettica *materia-forma*, come la intende Croce, ma si costituisce in *materia-forma-materia*, in un ritorno cioè alla *materia*, oggetto di nuova intuizione come egli stesso dice assai chiaramente in un passo del saggio *Arte e scienza*:

²⁷ Ivi, p. 596.

²⁸ In realtà Croce rivedrà la sua posizione nel 1908, ma Pirandello non modificherà la sua critica che resta legata al concetto di estetica formulato da Croce nel 1902.

²⁹ L. Pirandello, *Arte e scienza*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 601.

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 ad un tempo³⁰.

È questo, a nostro avviso, il punto chiave di tutta la poetica pirandelliana e l'espressione sintetica, quasi una formula, della sua concezione artistica.

Si tratta dunque di un ciclo che parrebbe ritornare sullo stesso punto, quello della materia da vedere, da percepire, da intuire, ma si tratta di un livello diverso, il livello dell'arte, dove la posizionalità, l'esistenza, la materialità degli oggetti di fantasia, prende forma, si incarna, per così dire, secondo una modalità diversa, quella che Husserl chiamerà il *modus* del *come se*. L'opera viene alla luce dunque costituendosi come mondo, come vita, come "corpo". Dice ancora Pirandello in un altro punto delle sue riflessioni:

[...] finché non si considererà l'opera della fantasia come opera di natura, come creazione organica e vivente, 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 essenziale³¹.

I personaggi³² che fanno parte di questi mondi possibili, si costituiscono dunque nell'opera come vivi, «forse meno reali, ma più veri», come ricorda il personaggio del dottor Fileno, nella novella *La tragedia di un personaggio*³³, con la loro storia, le loro passioni, i loro sogni e desideri, che vivono indipendentemente ormai dall'autore che li ha generati: «[i personaggi] ciascuno ha la sua storia, un suo proprio corpo, di carne e d'ossa: e sono rappresentati con evidenza così trasparente, con tale efficacia di tocchi, che voi li vedete vivi e spiranti innanzi a voi [...]»³⁴.

³⁰ Ivi, p. 602. (Corsivo nostro).

³¹ L. Pirandello, *Un critico fantastico*, in *Saggi e interventi*, cit., pp. 611-612, saggio che Pirandello scrisse per la morte dello scrittore e critico letterario Alberto Cantoni.

³² La parola "personaggi" è tradotta in tedesco *Personen*, mostrando un aspetto del senso della parola che può solo completarsi attraverso il confronto linguistico-traduttivo. Cfr. quarto capitolo e note alla traduzione in fondo al testo.

³³ L. Pirandello, *La tragedia di un personaggio*, in *Novelle per un anno*, II, Mondadori, 2011, p. 154.

³⁴ L. Pirandello, *Un critico fantastico*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 615.

Il fruitore dell'opera (sia esso critico letterario, lettore o traduttore) si apre a cogliere le impressioni che la materia dell'opera gli pone davanti, si trova a percepire, vivere, esperire l'opera, a un livello diverso dalla percezione, vita, esperienza del mondo reale. Si tratta di un livello che si configura appunto nel *modus* del *come se*, in una dimensione che Husserl definirà *modificata*.

Ed è appunto sulla relazione tra percezione reale e percezione estetica, sul rapporto tra percezione e fantasia, e di come tale rapporto si manifesti nel linguaggio dell'opera letteraria, che rifletteremo nelle pagine seguenti.

1.2 *Persone, personaggi, fantasmi*

Cruciale a questo punto sembra proprio la definizione, che progressivamente va delineandosi, della figura del personaggio. Che il personaggio fosse il centro della creazione artistica, è chiaramente espresso ne *L'azione parlata*, nel momento in cui Pirandello identifica i personaggi con il soggetto dell'opera:

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 rami³⁵.

Se nella vita reale la persona, come singolo individuo, rappresenta una prospettiva sulla realtà, coglie cioè, con i suoi atti intenzionali, un lato della realtà, entrando inevitabilmente in relazione con le intenzionalità ed esigenze poste dagli altri individui, nel mondo dell'arte il personaggio è svincolato da ogni necessità derivante dal mondo reale (con la percezione che egli ha di questo mondo e con quella che ne hanno gli altri), e quindi può, affrancatosi dall'atto creativo dell'autore, vivere nell'opera per conto proprio e in alcuni casi trascendere l'opera stessa.

Nel 1928, anno della composizione della *Film-Novelle*, Pirandello aveva già definito nei suoi numerosi scritti critico-teorici, in diverse interviste e all'interno delle sue stesse opere, la sua teoria del personaggio³⁶, ed aveva anche composto tre brevi racconti che

³⁵ L. Pirandello, *L'azione parlata*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 982.

³⁶ Cfr. C. Vicentini, *L'Estetica di Pirandello*, cit., pp. 163 e ss.

rappresentano in forma artistica le sue riflessioni sul tema. Si tratta del racconto *Personaggi* apparso sul periodico genovese «Il Ventesimo» nel 1906, *La tragedia di un personaggio* del 1911, pubblicato sul «Corriere della sera» e *Colloqui con i personaggi* del 1915, uscito sul «Giornale di Sicilia», (oltre naturalmente alla ben più nota prefazione ai *Sei personaggi* pubblicata nel 1925 sulla rivista «Comoedia», con il titolo *Come e perché ho scritto i «Sei personaggi»*).

Se nei primi due racconti il confronto tra arte e vita, tra personaggio e autore viene presentato con sottile ironia, nella seconda parte dell'ultimo, la vena umoristica cede progressivamente il passo all'infinita nostalgia e struggente tristezza del dialogo con il fantasma della madre, nel quale anche il ricordo viene assorbito nella dimensione dell'io di fantasia dell'autore: «L'ombra s'è fatta tenebra nella stanza. Non mi vedo non mi sento più. Ma sento come da lontano lontano un fruscio lungo, continuo, di fronde, che per poco m'illude e mi fa pensare al sordo fragorio del mare, di quel mare presso al quale vedo ancora mia madre». Lo stesso ripiegamento su se stesso riecheggerà nell'atmosfera malinconica dell'ultima produzione teatrale di Pirandello, quella denominata del mito, e in particolare ne *I giganti della montagna*, ultima sua opera iniziata proprio negli anni '30 e rimasta incompiuta.

La *Film-Novelle* rientra pienamente nel ciclo sul personaggio, con caratteristiche sue proprie dettate appunto dall'essere un testo *sui generis*, a metà tra il canovaccio di un'altra opera non compiuta, e un saggio teorico-estetico sul processo di creazione.

Ma partiamo da una breve analisi dei tre racconti precedenti. Il tema che accomuna tutti e tre è il confronto-scontro fra il personaggio, che pretende di avere una sua vita autonoma, che chiede di vivere la sua vita di personaggio fino in fondo, e l'autore che l'ha ideato e che questa vita gli nega, o meglio, nei limiti del gioco narrativo, gli dà una forma che non è quella che il personaggio pretende di avere.

Nei racconti si sviluppa dunque una doppia narrazione: da un lato quella che riflette il contrasto tra il personaggio e il suo autore; dove il primo ha già una sua identità, e che quasi in "carne ed ossa" si presenta all'autore rivendicando un suo ruolo nell'arte (e di questa rivendicazione di identità il dottor Fileno della *Tragedia di un personaggio* sembra essere l'incarnazione, assieme alle figure del Padre e della Figliastro nei *Sei personaggi*

in cerca d'autore), dall'altro viene descritto il progressivo processo di materializzazione dei personaggi, che ha inizio dalla percezione da parte dell'autore di un elemento apparentemente di poca importanza, uno sguardo, un gesto, un atteggiamento, un dettaglio fuori posto, che in un primo momento si insinua nella mente dell'autore come qualcosa di indefinito: un'ombra, un fantasma, quasi un'ossessione ma che progressivamente acquista forma, definisce i propri contorni, fino a trasformarsi in personaggio vero e proprio, non appena l'autore gli dà la parola.

È nel primo racconto, *Personaggi*, che fa la sua apparizione «la servetta Fantasia un po' pazzarella»³⁷ vestita di nero e intenta a leggere libri di filosofia, che va a scovare i «malcontenti della vita, i traditi dalla sorte, i gabbati e delusi» per introdurli nell'ufficio dell'autore. Essi sono ancora “ombre vane”, non ancora personaggi in carne ed ossa, forme che si materializzano dai pensieri dell'autore: «Perdio, non mi sento io guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri incongruenti, inconfessabili, quasi sorti da un'anima diversa da quella che normalmente mi riconosco?»³⁸.

Lo stesso protagonista della novella *Personaggi*, il dottor Leandro Scoto, spiega nella novella come avviene il processo di creazione del personaggio:

Il pensiero assume essenza plastica, si tuffa per così dire in essa e vi si modella 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'hanno generato: dura, infatti, a seconda della forza del pensiero che ne tiene aggruppate le parti³⁹.

Sfugge al controllo dell'autore, ma la sua intensità e forza dipendono dalla intensità di pensiero e dalla volontà che l'hanno creato. Si pone qui dunque il problema del rapporto tra la volontà dell'autore e la volontà del personaggio, più volte sollevato da Pirandello. Da dove il personaggio può trarre questa volontà indipendente (dal subconscio dell'autore? dal linguaggio che lo esprime? dalla lettura che lo spettatore

³⁷ L. Pirandello, *Personaggi*, (1906), in *Una novella da recuperare*, di Antonio Illiano, «Italice», Vol. 56, Nr. 2, 1979.

³⁸ *Ivi*, p. 232.

³⁹ *Ibidem*.

può darne?). È dunque l'arte che prende dentro di sé la vita, o è alla fine la vita che ingloba l'arte?

Questo dilemma resta senza una risposta conclusiva, così come appare nell'opera *I giganti della montagna* (il cui titolo peraltro era in un primo momento *Fantasmì*), opera che sempre meno appare come lavoro teatrale e sempre più come racconto mitico⁴⁰.

Il dilemma resta irrisolto: Ilse vorrà portare l'arte nella vita, Cotrone le suggerirà di vivere l'arte per l'arte senza alcun ulteriore scopo, in un mondo parallelo di fantasia e di miracolo, dove i personaggi diventano vivi semplicemente grazie ad un atto di volontà, al pensiero dell'autore⁴¹. I due mondi per Cotrone sono separati, ed è così che deve essere, pena la distruzione e il fallimento. Il mondo della fantasia e quello della realtà seguono regole diverse, hanno confini diversi, fanno parte di campi sensoriali distinti, che sono in un rapporto di analogia e non di contiguità.

Cotrone: [...] Se lei, Contessa, vede ancora la vita entro i limiti del naturale e del possibile, l'avverto che lei qua non comprenderà mai nulla. Noi siamo fuori di questi limiti, per grazia di Dio. A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. È il libero avvento d'ogni nascita necessaria. Al più, noi agevoliamo con qualche mezzo la nascita. Questi fantocci là, per esempio. Se lo spirito dei personaggi ch'essi rappresentano s'incorpora in loro, lei vedrà quei fantocci muoversi e parlare. E il miracolo vero non sarà mai la rappresentazione, creda, sarà sempre la fantasia del poeta in cui quei personaggi sono nati, vivi, così vivi che lei può vederli anche senza che ci siano corporalmente. Tradurli in realtà fittizia sulla scena è ciò che si fa comunemente sui teatri. Il vostro ufficio⁴².

Il mondo che Cotrone prospetta a Ilse è uno dei mondi possibili della fantasia, un mondo di cui «possiamo aver percezione», ma non con i nostri cinque limitatissimi sensi, come vedremo confrontando questa posizione con le domande che Husserl si pone riguardo al rapporto tra percezione reale e percezione di fantasia. Il teatro è il luogo dove i due campi, il campo di fantasia e il campo della percezione reale, entrano in contatto

⁴⁰ La descrizione dettagliatissima dei protagonisti e dello spazio scenico si confà sicuramente più alla lettura che alla messa in scena per un teatro. Lo stesso Pirandello era consapevole delle difficoltà di rappresentazione dell'opera, lamentando in un'intervista a Eligio Possenti del 28 ottobre 1930 apparsa sul «Corriere della sera», in *Saggi e interventi*, cit., p. 1386, i limiti dettati dalle dimensioni ristrette dei palcoscenici dei teatri tradizionali, dalla necessità di impiegare un numero contenuto di attori, di arredi e di effetti scenici.

⁴¹ Straordinaria anticipazione del tema e delle atmosfere del film *Solaris* di Tarkovskij.

⁴² L. Pirandello, *I giganti della montagna*, in *Maschere nude*, II, cit., p. 1362.

attraverso le regole convenute, dettate dal gioco scenico, gioco che Pirandello stravolge e ci stravolge cambiando appunto le regole e lasciandoci lì, in mezzo ai due campi, senza bussola.

La *Film-Novelle* si colloca nel solco di questo denso filone tematico, e questo spiegherebbe, probabilmente, anche la scelta del titolo: *Film-Novelle*, che indica appunto una più stretta parentela con i racconti che con il dramma teatrale, una ipotesi che verrà sviluppata nel quarto capitolo anche attraverso l'analisi della struttura linguistico-sintattica del testo.

Visto da tale prospettiva, il testo ci appare assolutamente centrale per comprendere lo sviluppo della poetica pirandelliana. Lo si potrebbe considerare infatti documento paradigmatico, ovvero espressione attraverso l'arte del processo di creazione artistica, una sorta di testo metalinguistico in cui viene svelata (o si sarebbe dovuta svelare nella versione cinematografica) la nascita dell'opera letteraria.

La presenza di fantasmi, ombre, spiriti evanescenti ed incalzanti di cui il racconto è pieno, più che essere messa in relazione con le suggestioni, pur sicuramente presenti, dell'espressionismo tedesco e ancor prima con la fascinazione verso lo spiritismo con cui Pirandello viene presto a contatto attraverso i racconti sugli "Spiddi", narratigli dalla vecchia serva Maria Stella⁴³, ci pare possa essere interpretata con il concetto di fantasma come prodotto della facoltà dell'atto di fantasticare.

1.3 *La Film-Novelle. Storia della composizione*

La sceneggiatura per un film sui *Sei personaggi in cerca d'autore* fu scritta in lingua tedesca dallo stesso Pirandello, insieme allo sceneggiatore austriaco Adolf Lantz⁴⁴. Si

⁴³ Sono tante le opere di Pirandello in cui la presenza di spiriti dell'aldilà fa la sua irruzione per corrodere le certezze, apparentemente indiscutibili, della ragione. Tra i tanti esempi: *La casa del Granella* del 1905 (in *Novelle per un anno*, I, cit., pp. 252-273) o *Effetti d'un sogno interrotto* del 1936 (in *Novelle per un anno*, IV, cit., pp. 573- 577), a testimonianza di come lo scrittore torni sul tema in tutti i momenti della sua produzione artistica, dai primi racconti fino agli ultimi anni di vita.

⁴⁴ Su Adolf Lantz si rimanda a W. Sahlfeld, *L'immagine riflessa, Pirandello e la cultura tedesca*, Rubettino, 2004, p. 73.

tratta di un'opera che solo nel 1982 ha visto la prima traduzione in lingua italiana⁴⁵, e che, di recente, ha ricevuto maggiore attenzione da parte della critica⁴⁶ grazie anche alla recente traduzione di Michele Cometa.

Del testo esistono due versioni: una in lingua tedesca, pubblicata nel 1930 dall'editore berlinese Heimar Hobbing, e una versione successiva del 1935 in lingua inglese, più sintetica e con la trama leggermente modificata, scritta in collaborazione con Saul Colin e destinata al regista austriaco Max Reinhardt, regista che Pirandello conosceva assai bene dalla messa in scena delle sue opere teatrali in Germania nella prima metà degli anni Venti⁴⁷. La messa in scena teatrale dei *Sei Personaggi* aveva avuto, infatti, grande successo in Germania già nel 1925, proprio grazie al lavoro di Max Reinhardt⁴⁸, ed è noto anche l'interesse che Pirandello, dopo una prima dura critica, andava via via mostrando per il cinematografo.

La critica di Pirandello, in realtà, era diretta contro il cinema sonoro come innaturale deformazione della messa in scena teatrale, nella quale la scissione tra le immagini in movimento e il sonoro (che sarebbe risuonato nella sala da qualche altoparlante nascosto), avrebbe creato uno sgradevole effetto artificiale, rompendo di fatto la magia, il gioco scenico dell'illusione della realtà offerto dai corpi reali degli attori.

⁴⁵ Il testo appare per la prima volta in italiano nel 1982 per la rivista «Forum Italicum», tradotto da G. R. Bussino e A. Illiano e successivamente viene pubblicato a cura di R. Vittori nel volume *Il trattamento cinematografico dei Sei Personaggi. Testo inedito di Luigi Pirandello*, Libero scambio, Roma 1984. Nel 1991 il testo tradotto da Ingeborg Endlicher è inserito all'interno del volume di Francesco Cállari, *Pirandello e il cinema*, Marsilio Editori, Venezia. Ne esiste ancora una versione a cura di Saponaro-Torsello in *In cerca d'autore. Da Pirandello a Ronconi* pubblicato sulla rivista «Ariel», n. 3, Bulzoni, 2012. La traduzione di Michele Cometa è del 2017 e viene pubblicata con il titolo, *Luigi Pirandello. Sei personaggi in cerca d'autore. Novella cinematografica*, preceduta da una introduzione di Umberto Cantone, Edizioni Casagrande, Bellinzona.

⁴⁶ Cfr. R. Ubbidente, «*La vision de la pensée*»: *Pirandello soggettista cinematografico e la Film-Novelle dei Sei Personaggi*, in C. Klettke (a cura di), *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà*, «Atti del Convegno internazionale per il 150° anniversario della nascita di Luigi Pirandello», Berlino-Potsdam 26-27 ottobre 2017, Frank & Timme Verlag, Berlino 2019.

⁴⁷ A causa del precipitare della situazione politica in Germania, Max Reinhardt si era già di fatto trasferito negli Stati Uniti nei primi anni Trenta.

⁴⁸ Per maggiori approfondimenti sulla messa in scena e le traduzioni dell'opera teatrale in lingua tedesca si vedano i lavori di: Iris Plank, *Die deutschsprachige Rezeption von Luigi Pirandellos Bühnenwerk*, Peter Lang, Frankfurt 2002; M. Rössner, *La fortuna di Pirandello in Germania e le messe in scena di Max Reinhard*, in «Quaderni del teatro», Vol. 9, pp. 40-53, 1986; M. Rössner, *La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca*, in «Problemi», Vol. 77, Nr. 4, pp. 298-305, 1986.

Il cinema muto, invece, accompagnato da qualche breve indicazione scritta, costituiva per lo scrittore un genere artistico a sé (e non una mal riuscita imitazione della letteratura) in cui l'espressività sarebbe stata data dall'immagine e dalla musica: due forme artistiche che non si servono della parola e che, come tali, possono dunque essere comprese pienamente da tutti. Nel saggio *Se il film parlante abolirà il teatro* dice lo scrittore siciliano:

Ecco: pura musica e pura visione. I due sensi estetici per eccellenza, l'occhio e l'udito, uniti in un godimento unico: gli occhi che vedono, l'orecchio che ascolta, e il cuore che sente tutta la bellezza e la varietà dei sentimenti, che i suoni esprimono, rappresentate nelle immagini che questi sentimenti suscitano ed evocano, sommovendo il subcosciente che è in tutti, immagini impensate, che possono esser terribili come negli incubi, misteriose e mutevoli come nei sogni, in vertiginosa successione o blande e riposanti, col movimento stesso del ritmo musicale. Cinemelografia, ecco il nome della vera rivoluzione: linguaggio visivo della musica⁴⁹.

Da questo passo emerge in tutta evidenza l'importanza che Pirandello conferisce alle percezioni visive e sonore, distinte ma integrate, viste, cioè, come forme complementari unitariamente veicolate da un unico canale espressivo, alternative alla forma espressiva linguistica che, per Pirandello, comporta, in questo periodo di internazionalizzazione delle sue opere, l'insidioso dilemma, di difficile soluzione, della traduzione dell'opera letteraria in un'altra lingua, un tema su cui si era già confrontato nel saggio *Illustratori, attori e traduttori* del 1908.

La rappresentazione cinematografica avrebbe ovviato, a suo avviso, al problema, divenendo mezzo di espressione universale. È del 13 luglio 1928 la lettera di Pirandello a Marta Abba in cui fa esplicito riferimento alla ideazione di una versione cinematografica muta dell'opera teatrale: «Non credere che non abbia pensato a lungo, assiduamente e con profitto sempre maggiore alla sceneggiatura cinematografica dei *Sei personaggi*. L'ho quasi tutta in mente ormai [...]»⁵⁰.

In realtà Francesco Càllari, nella sua dettagliata ricerca sulle origini di questo documento, trova traccia di un *Prologo*, scritto in lingua italiana, e pubblicato in calce ad

⁴⁹ L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, pubblicato su «Corriere della sera» del 16 giugno 1929, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1373.

⁵⁰ L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Mondadori, Milano 1995, lettera 280713, p. 45.

un articolo di Giancarlo Beria dal titolo *Pirandello e i surrealisti*⁵¹. In una nota del redattore si ipotizza che tale *Prologo* fosse stato composto circa 15 anni prima, ovvero nel 1926⁵².

In ogni caso, nell'autunno del 1928, Pirandello si reca a Berlino e in soli cinque giorni, come già ricordato, assieme ad Adolf Lantz, scrive la sceneggiatura della *Film-Novelle*. Pirandello pensava a Friedrich Wilhelm Murnau come al regista che avrebbe potuto realizzare al meglio questo progetto: nell'intervista a Enrico Rocca nel 1928, dichiara infatti: «Ho una fiducia grandissima in Murnau. Solo lui potrà capirmi, solo con lui io potrei accingermi a comporre e a girare il lavoro»⁵³. Murnau, però, nel 1929 si sarebbe trasferito negli Stati Uniti e, causa la crisi dell'industria cinematografica tedesca, del film non se ne fece più nulla.

L'elemento comunque rilevante resta il fatto che nel 1930 Pirandello approvi la pubblicazione del testo, affidandola alla casa editrice berlinese Reimar Hobbing, integrando al racconto la *Prefazione ai Sei personaggi* del 1927⁵⁴, tradotta in tedesco, e la locandina del dramma *Questa sera si recita a soggetto*, che verrà appunto messo in scena a Berlino nel maggio del 1930⁵⁵. Il fatto che Pirandello stesso, che prestava grande

⁵¹ Cfr. F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, cit., p. 35.

⁵² In realtà questa data viene messa in dubbio da Maria Laura Simone la quale osserva che, tra i personaggi menzionati nel *Prologo*, figura la Contessa rappresentata come una statua nella mano di uno dei giganti della montagna, opera che nel 1926 non esisteva ancora, e che se anche fosse già stata presente nella mente dell'autore, difficilmente sarebbe stata citata in quel contesto, insieme ad altri personaggi tutti già assai noti al pubblico. (Cfr. M. L. Simone, *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello: una trilogia metateatrale per il cinema*, Franco Cesati Editore, Firenze 2016, p. 105-107).

L'ipotesi è sicuramente interessante, ma non del tutto convincente: accanto ai personaggi noti, Pirandello avrebbe potuto infatti introdurre figure di personaggi privi ancora della loro forma definitiva, non a caso ne parla come di fantasmi che ossessionano la sua mente.

⁵³ Cfr. Intervista a Enrico Rocca, «Il Popolo d'Italia», 4 ottobre 1928, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1352.

⁵⁴ Pirandello sceglie di ritradurre la *Prefazione* sebbene ne esistesse già una versione in tedesco edita da Hans Feist sulla base della versione italiana del 1925. Il motivo probabilmente di non prendere in considerazione questa versione già pronta, risiedeva nella rottura dei rapporti tra i due, Pirandello aveva accusato Feist di «pessime traduzioni». E tuttavia, proprio nel testo che analizzeremo Pirandello sarà debitore al suo primo traduttore di alcune scelte lessicali, tra le quali proprio quella di denominare «poeta» e non «autore» il protagonista principale del racconto. Cfr. W. Sahlfeld, *L'immagine riflessa*, cit., p. 77.

⁵⁵ La commedia, in realtà, era apparsa già a Königsberg nel gennaio del 1930 ed aveva avuto un discreto successo, la replica approntata da un'altra compagnia per il Lessing-Theater di Berlino fu invece un fiasco clamoroso. Pirandello ne fu amareggiato a tal punto da decidere, poco dopo, di lasciare la Germania e trasferirsi a Parigi. (Cfr. G. Giudice, *Pirandello*, Utet, Torino 1963, pp. 501-502).

cura alla corretta interpretazione e diffusione delle sue opere, ne avesse deciso la pubblicazione, ci dà buoni motivi per pensare che non ritenesse il testo semplicemente una bozza non compiuta, ma che gli attribuisse un effettivo valore, se non artistico probabilmente critico-teorico.

La stesura a quattro mani aveva visto il contributo linguistico diretto di Pirandello, come lui stesso ammette in una lettera a Marta Abba «[...] è stato un bene per me che egli [Adolf Lantz] non sapesse una parola d'italiano, una parola di francese, perché così mi ha obbligato a parlare in tedesco e a farmi riprendere la pratica di questa lingua [...]»⁵⁶. Il frutto finale dunque, data la velocità di composizione e le vicende che lo hanno visto protagonista, è un testo che risente di alcune incertezze linguistiche e di incoerenze stilistico-formali, che giustificano almeno in parte la relativa indifferenza della critica letteraria al suo apparire.

Il critico Maurizio Scaparro nota infatti che «Letterariamente, il soggetto non aggiunge a mio avviso molto ai testi teatrali, ma certo documenta l'ansia di Pirandello del voler mettere in discussione la natura del Teatro nello stesso momento in cui lo rappresenta»⁵⁷. A questa affermazione Sahlfeld obietta che il testo, invece, merita una lettura approfondita, non solo in quanto testimonianza dell'interesse di Pirandello per il cinema, ma anche come opera da integrare nell'intera produzione artistica dell'autore e in continuità con essa⁵⁸; e cita una riflessione dello stesso Max Reinhardt, il quale scrive, a proposito di un altro soggetto pirandelliano per un film tratto dai *Sei personaggi in cerca d'autore*: «il film è soltanto un ramo - sebbene imponente - del vecchio tronco»⁵⁹.

Nel condividere *in toto* tale obiezione, osserviamo anche che essa debba essere accompagnata da ulteriori e più significative argomentazioni. L'ipotesi da noi avanzata è che il testo non vada letto inserendolo meramente nel filone dell'opera cinematografica (un ramo appunto rispetto al tronco, rappresentato dal teatro), o collegandolo

⁵⁶ Cfr. W. Sahlfeld, *L'immagine riflessa*, cit., p. 73, citazione da una lettera a Marta Abba.

⁵⁷ Ivi, p. 70.

⁵⁸ Cfr. Ivi, p. 69.

⁵⁹ Lettera a Saul S. Collin, riprodotta in M. Reinhardt, *Leben für das Theater (Breife, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern)*, Hrsg. von H. Fetting, Argon Verlag, Berlin 1989, p. 329.

strettamente all'opera teatrale di cui porta il nome, ma che possa essere interpretato come spunto di riflessione teorico-filosofica del processo di composizione, come momento di realizzazione metaforica di quel processo estetico-creativo, teorizzato in molte pagine dei suoi saggi, in alcuni racconti precedenti, primo fra tutti *Personaggi*, e nell'ultima produzione teatrale che arriva fino alla composizione de *I giganti della montagna*. Il racconto evocherebbe cioè quel passaggio dalla *materia* allo *spirito* e da questo al ritorno alla *materia*, così come sintetizzato nel saggio *Arte e scienza*, in quella che abbiamo definito quasi una formula che rivela, al di là della finzione narrativa, un processo di riflessione profonda sugli aspetti della percezione, sui rapporti tra percezione reale e percezione di fantasia, sul rapporto tra fantasia e linguaggio.

1.4 *La Film-Novelle e il cinema muto*

Che il testo non possa essere inserito in un genere letterario definito, lo si rileva immediatamente già dal titolo della composizione: *Film-Novelle*, si tratta cioè di una sceneggiatura per un film che ha forma di novella. Da non dimenticare tuttavia che si tratta di una sceneggiatura destinata alla composizione di un film muto, ragion per cui l'aspetto descrittivo-evocativo è dominante rispetto alla dimensione dialogica, di fatto inesistente.

Pirandello, nel suo crescente interesse verso il cinema, riteneva il film sonoro (e si rivelerà a torto) uno svilimento delle potenzialità espressive dell'arte, diretto a una rappresentazione della realtà puramente tecnico-illusoria, deformante e manipolatoria, che avrebbe costituito una pessima imitazione del teatro, nonché una sua velleitaria e volgare forma di concorrenza⁶⁰. Ben diverso è invece il suo giudizio sul cinema muto, da lui esaltato come risorsa espressiva, in considerazione dell'uso, quanto mai creativo, dell'immagine e della musica. Attraverso il coinvolgimento fisico e diretto dei sensi della vista e dell'udito, nel cinema muto lo spettatore coglie, in maniera intuitiva, l'oggetto rappresentato, operando su un piano estetico extra-linguistico e meta-logico.

⁶⁰ Cfr. L. Pirandello, *Se il film parlante abolirà il teatro*, in *Saggi e interventi*, cit., pp. 1366-1373.

Cosa occorre al cinematografo? Occorre levargli la parola. E forse non come lei intende: sull'eliminazione graduale o totale delle didascalie tutti sono infatti d'accordo. Quando dico "levargli la parola" intendo strappargli il tessuto, il contesto logico. Fargli esprimere l'incosciente o, se meglio le piace, il suo cosciente: tutto ciò che alla parola si ribella, la materia del sogno. Si può raccontare un sogno a parole? Avremo così un genere nuovo: non romanzo, non teatro; mentre teatro e romanzo continueranno a vivere indisturbati la vita loro e a svilupparsi secondo le loro leggi senza venir minimamente danneggiati o sostituiti dal cinematografato che non sarà né l'uno né l'altro, ma un'altra cosa che sola appieno soddisferà quel bisogno di vedere espresso adeguatamente l'indeterminato che è così vivo in tutti noi⁶¹.

La capacità espressiva del cinema può contare allora, per Pirandello, su mezzi ed elementi costitutivi che la differenziano radicalmente dalla rappresentazione teatrale e a maggior ragione dalla narrazione scritta. Il cinema dunque va orientato su una produzione culturale differente, alternativa al teatro o al romanzo.

A teatro, la storia messa in scena passa attraverso la parola detta (la parola recitata), e trova come suo mezzo di risonanza (non a caso la parola "persona" deriva nel mondo classico da *per-sonare*, risuonare) il corpo fisico degli attori e della scena. Nella novella, nel romanzo, invece, la storia passa attraverso la parola scritta ed evoca una percezione di tipo puramente virtuale. Il cinema, a differenza di entrambi, e soprattutto il cinema muto, è contiguo al sogno, in cui opera la fantasia pura⁶², attraverso appunto: «immagini impensate, che possono esser terribili come negli incubi, misteriose e mutevoli come nei sogni, in vertiginosa successione o blande e riposanti, col movimento stesso del ritmo musicale»⁶³. La narrazione cinematografica non segue la struttura logica del discorso, ma opera per associazioni, salti spaziali e temporali, secondo una modalità che è più vicina ad un pensare metaforico, un pensare per immagini, una rappresentazione del subconscio in cui si fondono i confini tra realtà e immaginazione.

Io credo che il cinema, più facilmente, più completamente di qualsiasi altro mezzo d'espressione artistica, possa darci la visione del pensiero. Perché tenerci lontani da questo nuovo modo d'espressione che ci permette di rendere sensibili fatti appartenenti ad un ambito che è quasi del tutto interdetto al Teatro e al Romanzo?

⁶¹ L. Pirandello, *Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1356.

⁶² Husserl, invece, parla di "*reine Phantasie*" riferendosi alle fantasie slegate da ogni supporto materiale, contrapposte, appunto, ai *ficta* conformi alla *perceptio* che si producono in presenza di un oggetto materiale (un quadro, una statua, una foto), o durante una rappresentazione teatrale.

⁶³ Cfr. nota 44, p. 28.

Conosco male il Cinema... È un film russo, *Padre Sergio*, che, durante la guerra, mi ha fatto intravedere la possibilità di questa giovane arte: il Sogno, il Ricordo, l'Allucinazione, la Follia, lo Sdoppiamento della personalità⁶⁴.

Si tratta però di un pensiero non privo di logica:

[...] già come pensiamo? Per parola, per *logos* o non invece per immagini? E indubbiamente il sogno è così difficile a rendere perché è tutto immagini e ha la logica, la particolarissima logica delle immagini, un legame, un tessuto non slegato anche se inconseguentemente: logico a suo modo»⁶⁵.

Il cinematografo per Pirandello possiede potenzialità che non sono state ancora, fino a quel momento, espresse appieno o comprese: «Il cinematografo, in altri termini, è stato finora commedia, dramma: *teatro*, o novella, romanzo: *narrazione*; è stato drammatico o narrativo nel senso letterario della parola. Quasi mai cinematografo. E cioè una cosa a parte, che non è teatro, che è... Ma su questo punto ho delle idee mie che non voglio ancora dire...»⁶⁶.

L'errore del cinema è dunque quello di aver cercato di imitare la letteratura, inconsapevole delle differenze specifiche di carattere semiotico che distinguono, in generale, i vari linguaggi dell'arte, ma in modo particolare, appunto, il cinema dal teatro. Il cinema muto ci offre una percezione diretta, e non mediata dall'interpretazione degli attori nell'atto di riprodurre il dialogo tra i personaggi, e, appunto per questo, gli sembra il mezzo che più di ogni altro «può darci la visione del pensiero»⁶⁷. Lo spettatore di fronte alla sequenza delle immagini proiettate è chiamato a riempire di senso il loro susseguirsi, ricostruendo direttamente la narrazione senza passare dall'articolazione linguaggio, pur muovendosi all'interno dei confini del linguaggio stesso.

Il fine con cui Pirandello scrive la *Film-Novelle* è proprio quello di mostrarci il pensiero nel processo compositivo, e lo strutturarsi di tre piani diversi: il piano della realtà, il piano della fantasia, il piano della rappresentazione della fantasia⁶⁸. Il mezzo cinematografico,

⁶⁴ Intervista pubblicata in «Nouvelles Littéraires» del 15 novembre 1924, in F. Càllari, *Pirandello e il cinema*, cit., p. 10.

⁶⁵ L. Pirandello, *Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1356.

⁶⁶ Ivi, p. 1355.

⁶⁷ Cfr. nota 59, p. 32.

⁶⁸ Nell'intervista del 1928 a E. Rocca, Pirandello dice: «Ora lei comprende come tutto ciò possa esser reso nel film in simultaneità e interazione, sì che i diversi piani - il mondo dell'autore e delle creature che gli forniscono lo spunto (piano della realtà); quello dei personaggi, pallidi dapprima come

gli avrebbe messo a disposizione tutti gli strumenti scenici necessari a mostrare visivamente l'interazione tra questi diversi piani, e ad evidenziare gli effetti che si producono nel momento in cui si opera il tentativo di eliminarne i confini e creare dei punti di contiguità.

Il suo genere dunque è in divenire, in movimento, teso tra la narrazione e la proiezione. È una storia raccontata per immagini o meglio è «la forma letteraria della storia che verrà raccontata attraverso le immagini in un film da farsi, di cui costituisce il progetto»⁶⁹.

Essendo la traduzione in parole delle immagini che appariranno sullo schermo, e nel caso del cinema muto anche di quelle che le accompagneranno, ha al suo interno strutture discorsive diverse: dalla forma narrativa-descrittiva a quella drammatica, (oltre che indicazioni tecniche per il regista e per gli operatori, ed elementi ipertestuali come marcatori grafici che segnalano il ritmo della scena). È questa fusione che rende la sceneggiatura in generale, e l'opera di cui ci occupiamo in particolare, di grande interesse per i rapporti che possono emergere tra la parola e l'immagine e per riflettere sulla "corporeità" della parola. La parola nella sceneggiatura deve, non solo rendere l'*immaginità* nel senso ejzenštejniano⁷⁰, ovvero l'immagine quasi fisica del messaggio, ma piegarsi alle diverse funzioni che il testo della sceneggiatura deve assolvere.

Nel caso del testo di Pirandello queste funzioni divengono assai più complicate già per il fatto stesso di essere stato composto dall'autore in una lingua non sua, di aver scritto

fantasmi, poi sempre più distinti e alla fine surreali e dal corpo potente, statuario, incombente (piano fantastico); e il mondo degli attori (piano teatrale) - si incrocino senza disturbarsi ed anzi ottenendo un'evidenza pari e una ricchezza anche maggiore di quella del lavoro teatrale». L. Pirandello, *Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1354.

⁶⁹ L. Aimeri, *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, UTET, Torino 1998, p. 9, in G. Nuvoli, *La sceneggiatura come genere letterario*, «Studi Novecenteschi», giugno-dicembre 2004, Vol. 31, Nr. 67/68, Accademia Editoriale, pp. 23-39.

⁷⁰ Per *immaginità (obraznost')* S. M. Ėjzenštejn intende la configurazione di un messaggio in immagine globale intesa come unità di forma e contenuto, distinta dal simbolismo figurativo, secondo il quale la forma rimanda convenzionalmente al contenuto. (Cfr. S. M. Ėjzenštejn, *Organicità e "immaginità"*, 1934, in «Bianco e Nero. Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo», luglio-agosto, 1971, pp. 74-89, p. 86). Nell'agosto del 1929, Ėjzenštejn si recò a Berlino per la prima del suo film *Il vecchio e il nuovo*, e Pirandello era nella capitale tedesca, dove ci rimase fino alla primavera del 1930. Non è improbabile dunque, che ci possa essere stato un incontro tra i due, o che, comunque, le teorie sul cinema, che andava formulando in quegli anni il noto regista russo, abbiano destato l'interesse dello scrittore siciliano.

il testo pensando ad un regista straniero, Murnau, con cui non aveva ancora concluso l'accordo, di aver pensato a se stesso come interprete principale di un film che non vedrà mai la luce, e di cui non sappiamo o possiamo immaginare la forma che avrebbe avuto se fosse stato prodotto.

Per questi motivi, ma non soltanto, il linguaggio del testo si presenta apparentemente incerto. È evidente una riduzione drastica di forme e tempi verbali (l'uso prevalente è il presente), la paratassi sostituisce quasi ovunque l'uso di costrutti complessi, i dialoghi sono quasi del tutto inesistenti, sostituiti da poche e brevissime battute, il lessico è apparentemente semplice e scarno, con ripetizioni frequenti, quasi ossessive, di determinate espressioni.

Dal punto di vista stilistico-letterario dunque, lo si potrebbe a buon ragione considerare un testo privo di interesse, appunto una bozza, una sorta di canovaccio approntato per il regista. Come si è visto però, la decisione di Pirandello di pubblicare comunque il lavoro, ben due anni dopo la composizione, ci fa pensare che l'autore stesso lo considerasse parte importante della sua produzione artistica.

1.5 *Il Prologo della Film-Novelle*

Nel *Prologo* del 1926, Pirandello aveva sottolineato che la traduzione cinematografica non sarebbe stata semplicemente una riproduzione del testo teatrale della sua opera più nota, ma che il film avrebbe dovuto rappresentare metaforicamente il processo di creazione dei personaggi, la loro progressiva formazione nella mente dell'autore e il finale affrancamento, quasi fisico, dal loro ideatore. Attraverso i mezzi offerti dal cinema, gli sarebbe stato possibile mettere davanti agli occhi dello spettatore quello che con il teatro non sarebbe stato possibile, l'intreccio tra sensazioni visive, uditive, tattili. Il cinematografo avrebbe potuto svelare i meccanismi dell'arte, vederla all'opera nel suo processo di creazione della realtà: «[L]’arte [...] crea una realtà, non copia mai una

realtà»⁷¹, e lo fa in modo molto più coerente e consistente che attraverso il mezzo teatrale:

Per forza di cose, la mia concezione teatrale è sintetica. Sullo schermo, la favola concitatamente espressa nell'opera scenica, prenderà consistenza. Si assisterà veramente alla creazione dell'opera d'arte. Le idee appariranno in un primo momento imprecise, confuse, poi via via concretizzate, così come avviene nella mia mente d'autore⁷².

Il progetto programmatico che Pirandello si pone con la *Film-Novelle* è dunque quello di svelare la nascita del sentimento estetico, seguendone il percorso che, dalla osservazione della realtà, porta il poeta a trasformare la sua percezione "in carne ed ossa", in fantasmi che dapprima albergano in modo indefinito nella sua mente, fino a quando, compiuti nella loro forma artistica e incarnati nel linguaggio che li definisce in modo unico, se ne separano per diventare realtà d'arte, forme di vita.

Sto parlando, ad esempio con la *Figliastr* [...] creatura reale, in carne ed ossa, ed ecco che, accanto a me sorge l'immagine del personaggio quale io artisticamente lo vedo, lo compongo⁷³.

Ma che tipo di realtà è quella dell'arte? E in che rapporto si pone con la realtà vera?

Nelle opere appartenenti al ciclo del metateatro, *Sei Personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, e *Questa sera si recita a soggetto*, Pirandello, anticipando tutto il teatro moderno sperimentale, aveva messo in scena il conflitto tra il piano della realtà, rappresentato dagli attori, e il piano dell'arte, rappresentato dai personaggi. L'identificazione tra attore e personaggio, che costituisce una delle regole implicite del gioco scenico, regola essenziale perché il gioco scenico stesso possa svolgersi, viene messa in discussione⁷⁴. Ora l'attore e il personaggio appaiono sdoppiati, agiscono sul palcoscenico, o addirittura tra il pubblico, entrambi "in carne ed ossa", ma "in carne ed

⁷¹ Enrico Roma, *Pirandello poeta del «cine»*, in «Comoedia» 1, 1929, p. 9, in *Saggi e interventi*, cit., pp. 1357-1365, p. 1360.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Nel suo saggio Bianca Baruscotto Fergola parla di ontologizzazione del personaggio. Nel momento in cui Pirandello non attribuisce più all'attore la funzione di segno che rimanda al significato, e affida al personaggio stesso il compito di autorappresentarsi, viene meno la concezione teatrale del rappresentazionismo: il personaggio diviene puro senso ideale e l'attore rappresentante vuoto. Cfr. B.B. Fergola, *La teatralità dal senso alla rappresentazione. "Sei personaggi in cerca d'autore"*, Franco Angeli, Milano 1996, pp. 79-85.

ossa” in modo diverso, la realtà a cui rimandano appartiene a due campi distinti: quello della realtà l’uno e quello della fantasia l’altro. Il dramma si dispiega proprio in seguito all’accostamento tra questi due campi, e alle conseguenze che derivano dal tentativo di sovrapporli e confonderli.

La novità nella *Film-Novelle* è l’introduzione, rispetto alle opere teatrali, di un terzo livello, il piano della *phantasia* pura (della visione), dell’immaginazione intesa come atto creativo. Un livello che non è intermedio tra i due piani prima menzionati: non si tratta cioè di un’immagine mentale, di una copia puramente riproduttiva, ma di un piano che prelude e tende verso altro; un piano che, nella finzione narrativa, non ha ancora ricevuto una sua forma attraverso l’espressione linguistica, e che non può dunque ancora essere rappresentato da personaggi con una loro voce, una loro volontà. Si tratta di “fantasmi”, ombre sensoriali, che aleggiano dinanzi alla mente dell’autore, impegnato ad inserirle in un contesto di senso. La *Film-Novelle* può dunque essere letta come esemplificazione della tensione creativa dell’artista che prosegue il lavoro della natura, attraverso un atto generativo che si compie seguendo la formula che abbiamo già ricordato di *materia-spirito* e ritorno alla *materia*.

Nel *Prologo* al racconto cinematografico è Pirandello stesso che sintetizza il tema del film da farsi e ne anticipa finalità e struttura. Lo riportiamo qui di seguito commentandone alcune parti essenziali:

A tarda notte, un vicolo deserto, stenebrato appena da un fioco fanale.

Io vi passo. È la via più corta per ritornare alla mia villa.

A un certo punto, quando sono vicino al fanale, mi vedo strisciare accanto, lungo il muro, una Giovinetta sui sedici anni, vestita di nero come per lutto recente, ma in una maniera equivoca.

Passando mi guarda obliquamente.

Io la seguo.

Poco più in là, davanti al lercio portoncino d’una vecchia casa di quel vicolo, discerno nell’ombra una povera Madre in gramaglie, che aspetta nella notte.

Ed ecco la Giovinetta correrle incontro; buttarle le braccia al collo, piangendo convulsa; e tutte e due, madre e figlia, abbracciate disperatamente, rientrare e sparire in quel lercio portoncino...

Profondamente turbato da quanto ho visto, mi fermo un momento davanti a quel portoncino; alzo il capo a guardar le finestre della vecchia casa.

Una di quelle finestre si illumina. Il lume si intravede attraverso le stecche della persiana chiusa.

Uno sgabuzzino, capace appena d’un letticciuolo che si vede per lungo e una vecchia seggiola impagliata accanto.

Lo sgabuzzino si rischiarò del riverbero del lume acceso nella stanza attigua, attraverso l'uscio semiaperto.

Un Giovinetto pallido, tutto occhi e tutti capelli, a questo riverbero che entra improvvisamente nello sgabuzzino, balza a sedere su quel letticciuolo; sta un po' in orecchi e chiama; - Mamma!

La Madre, nella stanza accanto, alla voce, si stacca dall'abbraccio della figlia e sta in ascolto. La stanza è povera: c'è una macchina da cucire, ricche stoffe in lavorazione, due lettini.

In uno dei quali dorme una bella Bambina bionda di quattro anni.

La Madre va all'uscio semiaperto dello sgabuzzino, sporge il capo e dice al Giovinetto messo a sedere sul letticciuolo: - Zitto, dormi!

E richiude l'uscio.

Nel vicolo, io, che sono stato a guardare quella finestra illuminata, abbasso il capo e mi riavvio verso la mia villa ancora lontana⁷⁵.

La prima persona dell'io narrante costituisce fin da subito un elemento di ambiguità: l'io è il Pirandello reale, autore dell'opera, è l'attore che reciterà nel film da lui stesso sceneggiato, è il narratore interno al racconto, o in generale è metafora del Poeta nell'atto di cogliere attraverso la percezione della realtà elementi cui darà forma nella sua opera? Lo sdoppiamento tra io reale e io di fantasia costituirà, come vedremo, uno dei punti principali dell'analisi sui processi dell'attività di fantasia, essenziale per distinguere la percezione reale dalla percezione in un mondo di immaginazione.

Altro elemento fondamentale è il tempo. La scena che vive il Poeta è descritta al presente, ma di che presente si tratta? Un presente senza tempo che pare escludere la sfera del ricordo, e collocarsi piuttosto sul piano del sogno. La narrazione è frammentata in quadri, in immagini che si succedono una all'altra entrando nel campo visivo dell'io narrante e di conseguenza nel campo di immaginazione del lettore/spettatore.

La rilevanza data all'aspetto visivo è evidente (ma questo non è una sorpresa dato che la sceneggiatura era destinata alla produzione di un film) e si manifesta sia attraverso la descrizione della luce sulla scena (luce che appare talora fioca, talora vivida) sia attraverso l'azione dell'io narrante che indirizza il suo sguardo attorno a sé definendo progressivamente gli oggetti che emergono dalla realtà circostante: osservo, vedo, guardo, ecc.

⁷⁵ In M. Cometa, *Luigi Pirandello. Sei personaggi in cerca d'autore. Novella cinematografica*, cit., pp. 67-69.

Le persone che incontra e su cui posa la sua attenzione sono la Giovinetta, la Madre, il Giovinetto, la Bambina: persone comuni, eppure non più comuni. I loro nomi sono scritti con la lettera maiuscola, già trasfigurazione di persone predestinate a entrare in una dimensione che sarà quella dell'opera d'arte.

L'esperienza vissuta, fin qui descritta, pare possa essere letta come metafora di un'esperienza percettiva che anticipa il processo creativo di composizione artistica, dato dalla trasfigurazione del sentimento della percezione reale, in percezione di fantasia⁷⁶.

Il piano della realtà (o meglio della realtà *come se* in quanto si sviluppa sempre all'interno del gioco della finzione) si dipana indipendentemente dall'occhio del poeta:

La Madre si riappressa alla figlia che s'è buttata sull'altro lettino col volto affondato nei guanciali; la scuote.

La figlia si rizza sul busto, mostra alla madre gli occhi pieni di pianto, ma accesi nella disperazione di un'ira atroce; apre con le mani convulse la borsetta che le sta accanto, ne cava tre carte da cento; le brancica e le butta con schifo sul lettino; poi riaffonda il volto sui guanciali.

La Madre guarda allibita quelle tre sudice carte brancicate e si nasconde il volto con le mani⁷⁷.

Si tratta anche in questo caso di una realtà densa di ambiguità interpretative: è la "realtà" vista dall'occhio dello spettatore seduto nella sala cinematografica o del lettore che legge il racconto, oppure può essere intesa come metafora della "realtà reale", quella che come Pirandello sostiene è in formazione continua, perché la vita muta continuamente, mentre l'arte è forma immutabile.

Il racconto prosegue dal punto di vista dell'io narrante:

Io sbocco intanto da quel vicolo in un vasto viale illuminato dalla luna, con grandi alberi e una lunga fila di lampade elettriche nel mezzo. Ma ho ancora la visione di quel vicolo; ed è come se quel vicolo stesso coi suoi lerci muri proseguisse con me: ed ecco il fanale che lo stenebra appena, e di nuovo quella Giovinetta che mi striscia accanto, vestita di nero,

⁷⁶ «Nulla s'inventa, è vero, che non abbia una qualche radice, più o meno profonda nella realtà; e anche le cose più strane possono esser vere, anzi nessuna fantasia arriva a concepire certe follie, certe inverosimili avventure che si scatenano e scoppiano nel seno tumultuoso della vita; ma 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 da cui fu tratta, di quante fila che la riallaccino nel complicatissimo intrico della vita, fila che noi abbiamo recise per farla diventare una cosa a sé!». *Il fu Mattia Pascal*, in *Tutti i Romanzi*, Mondadori, Milano 1973, p. 341.

⁷⁷ M. Cometa, *Luigi Pirandello*, cit., p. 69.

guardandomi obliquamente, e più in là la Madre in gramaglie davanti al portoncino, e la Giovinetta che corre a buttarle le braccia al collo, tutte e due che spariscono abbracciate in quel portoncino.

La visione svanisce. Io seguito a camminare, turbato, per il viale [...] ⁷⁸.

Da questa “realtà reale” prende corpo, gradualmente, una dimensione parallela, di spazio immaginativo. Si crea un campo di fantasia, separato dal campo visivo: gli elementi rilevanti sono filtrati, selezionati: alcuni acquistano rilevanza, altri vengono omessi e dimenticati (i lerci muri, il vestito nero, lo sguardo obliquo, il gesto di buttare alla madre le braccia al collo, sono dettagli che il Poeta ha fissato come pennellate essenziali nel ricordo dell’esperienza vissuta). Questi dettagli tendono ora ad una inedita ricomposizione, che possa, tra le tante possibili, prenderne una, formalmente compiuta. Sono i fantasmi che aleggiavano nella mente dell’autore, ma che privi di parola non hanno ancora una loro esistenza.

[...] Come apro la porta, questa nebbia di fantasmi, vaporando, entra con me.

Nel buio, prima ch’io faccia lume nell’interno, i fantasmi si precisano un poco, quasi per una loro fievole luce sostanziale: sono Enrico IV, Donn’Anna Luna della *Vita che ti diedi*, il Signor Ponza e la Signora Frola del *Così è (se vi pare)*, un signore dignitosissimo ma con occhi da pazzo che fa la carriola con una cagnolina reggendola per le zampine di dietro e facendola andare con quelle davanti, la squallida Contessa come una statuina sulla mano d’uno dei *Giganti della montagna*: personaggi che ho in mente e che ora, appena faccio lume, fuggono per l’hall della villa e varcano la soglia del mio vastissimo scrittoio ⁷⁹.

Pirandello torna qui nel suo io reale, per spiegare come sono nati i personaggi delle sue opere. E ritorna all’immagine che aveva già descritto nelle tre novelle da cui siamo partiti, scrutandosi nel suo scrittoio, assediato dalla folla dei fantasmi che gli chiedono di diventare personaggi:

Eccomi ora nello scrittoio, appoggiato alla mia grande tavola da scrivere, assediato con petulanza da quei fantasmi che vogliono vita da me [...].

[...] Ma appena mi levo la mano dagli occhi e guardo assorto davanti a me, ecco sorgermi in un angolo dello scrittoio ma ancora evanescente il fantasma della Giovinetta incontrata poc’anzi nel vicolo. Non è quella stessa della realtà; appare già come infusa in un alone di poesia, per divenire fantasma d’arte; come io ora, insomma, la vedo, possibile personaggio a cui dar vita, per quanto non sappia per il momento suggerirmi altro gesto

⁷⁸ Ivi, pp. 69 -70.

⁷⁹ Ivi, pp. 71-72.

che quello di buttar le braccia al collo della Madre, che subito le nasce accanto, anche lei sfigurata, sebbene non ancora definita.

Torno a scuotermi, scrollando la testa come per levarmi la tentazione d'accogliere in me questi altri fantasmi d'arte⁸⁰.

Tuttavia la situazione è ora capovolta: non sono più i personaggi che cercano l'autore perché dia loro vita, come nelle novelle citate e nella più celebre opera teatrale; sono fantasmi che nella sua mente urgono, e lui li evoca, giacché non riesce a liberarsene: ne è ossessionato; "li vede" nella dimensione della immaginazione, pronti per essere definiti, attraverso la parola, come personaggi d'arte.

Il mondo di fantasia che prende corpo in un'opera è una tra le tante dimensioni possibili generabili a partire dalla stessa esperienza percettiva dell'autore, e, secondo Pirandello, tale mondo, il mondo dell'arte, si costituisce come forma, compiuta, stabile, eterna. Ma è veramente stabile la forma che emerge dal linguaggio e nel linguaggio?

1.6 Husserl e Pirandello

All'incirca negli stessi anni in cui Pirandello componeva le sue opere teatrali di maggior successo e definiva, attraverso saggi e interviste, la sua idea di creazione artistica, Husserl dedicava una serie di riflessioni alla percezione, alla fantasia e all'immagine. Si tratta di più testi rielaborati principalmente dalle lezioni tenute a Göttingen tra il 1904 e il 1905, e di una serie di manoscritti, appunti, fogli scritti in un arco di tempo che va dal 1904 al 1924, e oggi raccolti nel volume XXIII della *Husserliana*⁸¹.

Husserl si interroga sul rapporto tra percezione reale e percezione di fantasia e, più in particolare, sulle condizioni attraverso cui possiamo cogliere la differenza essenziale tra la rappresentazione prodotta dalla percezione di un'immagine raffigurata (come può essere quella che vediamo in un quadro, in una fotografia, in una statua) e la rappresentazione derivata dalla fantasia pura, come può essere quella che richiamo alla

⁸⁰ Ivi, p. 73.

⁸¹ Il testo cui facciamo riferimento è un estratto del volume XXIII della *Husserliana* (*Erinnerung, Bildbewusstsein, Phantasie*) a cura di E. Marbach, pubblicato con il titolo *Phantasie und Bildbewusstsein* dalla casa editrice von Meiner, Hamburg 2006. L'edizione italiana è a cura di C. Rozzoni, *Fantasia e immagine*, Rubettino, Catanzaro 2017.

mente attraverso il ricordo o attraverso la semplice immaginazione nell'atto di generare mondi e situazioni non reali.

L'indagine lo porta a elaborare teorie che subiscono, nel corso di diversi anni, numerosi ripensamenti e ridefinizioni⁸². Il risultato è dunque un *corpus* di testi non omogeneo, difficile da ricomporre unitariamente, spesso contraddittorio, con numerose ambiguità terminologiche, ma ricco di spunti sul rapporto tra percezione reale e percezione di fantasia, tra conoscenza e estetica, ancora inespressi e tutti da cogliere.

La parte di questo *corpus*, che ci sembra poter offrire importanti elementi di riflessione per un confronto con l'opera pirandelliana, è quella relativa alla definizione di un campo di fantasia, alternativo al campo della percezione reale, e ad una filosofia dell'immaginazione del *come se*. *Come se (Als-ob)* è l'espressione che Husserl usa per indicare la creazione di un piano immaginativo, che potrebbe essere posto tra virgolette, un piano cioè che segue delle regole di un gioco, che valgono solo nel campo virgolettato. Il punto allora è indagare quali siano queste regole del gioco e chiedersi in che rapporto siano con le regole del mondo reale: rapporto analogico, di contiguità o di opposizione?

Il nostro obiettivo non è ipotizzare un improbabile rapporto diretto⁸³ tra le teorie di Husserl e la poetica di Pirandello, ma, attraverso la ricerca di tangenze di pensiero tra i due autori, quello di osservare da un punto di vista differente le clausole costruttive dell'impianto formale e del senso delle opere pirandelliane, e inserire dunque la *Film-Novelle* in una più ampia riflessione critico-letteraria.

In realtà non mancano di certo punti di intersezione tra i due pensatori. Entrambi respiravano la stessa atmosfera intellettuale degli anni del primo Novecento, ed è questo probabilmente il motivo per cui ritroviamo una coincidenza di interessi generati di certo da matrici assai diverse: quella filosofico-epistemologica di Husserl e quello estetico-

⁸² Troviamo riflessioni su questo tema già a partire dalle *Ricerche logiche* e negli anni successivi in tutti i suoi scritti ufficialmente pubblicati o rimasti inediti.

⁸³ Pirandello è stato di recente messo in relazione con il pensiero fenomenologico e da sempre considerato esponente di quell'espressionismo che trae alimento proprio dalle teorie filosofiche del primo Novecento. Non vi sono tuttavia evidenze, per quanto a noi noto, che Pirandello avesse seguito i corsi di Husserl in Germania, seppur avesse stretti rapporti con il mondo tedesco, né che ne avesse letto le opere.

esistenziale di Pirandello, sul problema del rapporto fra percezione e fantasia e fra pensiero e linguaggio.

Entrambi avevano avuto contatti diretti e importanti per l'elaborazione delle loro opere con Theodor Lipps, filosofo e psicologo tedesco, cui Husserl, in opposizione critica, deve la svolta decisiva anti-psicologista delle sue opere e la definizione del concetto di *Einfühlung*⁸⁴. Anche Pirandello deve molto al lavoro di Lipps, di cui riporta ampie citazioni in lingua tedesca nel suo saggio *l'Umorismo*. Proprio analizzando e discostandosi dal concetto di comico e umoristico, che Lipps aveva formulato nel suo volume *Komik und Humor -Psychologische-Ästhetische Untersuchung*, lo scrittore siciliano elabora quello che definirà "il sentimento del contrario"⁸⁵.

Sono d'altronde gli anni in cui si definiscono e si alimentano due grandi aree tematiche di discussione: da un lato il problema della natura dei ricordi, dei sogni e dell'inconscio, temi cui anche Husserl e Pirandello dedicano alcune loro riflessioni⁸⁶, dall'altro sono questi gli anni in cui avrà luogo, quella che verrà successivamente definita come la "svolta linguistica", ovvero il riconoscimento della centralità del linguaggio nel rapporto tra pensiero e realtà. Una centralità che apre una serie ulteriore di problematiche legate alla natura dei significati, e alla loro potenziale trasmissibilità e quindi al bisogno di ridefinire le basi del linguaggio scientifico da un lato, e di fornire una spiegazione convincente sulla possibilità stessa della comunicazione, per quanto riguarda il linguaggio ordinario.

⁸⁴ Il concetto di *Einfühlung*, Husserl lo riprende appunto da Lipps, attribuendogli tuttavia un significato nuovo, e facendone uno dei punti centrali della sua riflessione più matura. Sul concetto di *Einfühlung* in Lipps, Husserl e Stein, si vedano tra i numerosi contributi: C. Ferencz-Flatz, *Zur „Anschaulichkeit“ der Einfühlung bei Husserl*, «Tijdschrift voor Filosofie», 2014, 76ste Jaarg., Nr. 1, pp. 87-118; A. Fidalgo, *Edith Stein, Theodor Lipps und die Einfühlungsproblematik, Phänomenologische Forschungen*, «Studien zur Philosophie von Edith Stein: Internationales Edith-Stein-Symposium Eichstätt 1991», Vol. 26/27, 1993, pp. 90-106.

⁸⁵ Per un confronto fra Lipps e Pirandello si veda M. Cometa, *Pirandello e Lipps: due letture psicologiche dell'umorismo*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. Milioto e E. Scrivano, C.N.S.P., Mursia, 1984, pp. 303-316.

⁸⁶ Husserl affronta il tema dell'inconscio collegandolo appunto al tema del ricordo e della fantasia, a questo proposito si rimanda allo studio di R. Bernet, *Phantasieren und Phantasma bei Husserl und Freud*, in C. Sternad und G. Pöltner, *Phänomenologie und philosophische Anthropologie*, Königshausen & Neumann «Orbis Phaenomenologicus», Würzburg 2011, pp. 15-38. Per quanto riguarda Pirandello è indubbio che alcune sue opere, come ad esempio il dramma *Non si sa come* o *Sogno (ma forse no)*, si confrontino con il tema dell'inconscio.

Il linguaggio dell'arte non è esente da questa rimessa in discussione dei rapporti e diventa anzi esso stesso materia di elaborazione artistica, si pensi alle sperimentazioni linguistiche dei futuristi, al teatro d'avanguardia, includendo tanta parte anche dell'opera di Pirandello in cui l'autore giunge a teorizzare una parola ormai svuotata: nomi come etichette che non hanno più alcun valore esistenziale.

Ovviamente le finalità dei due pensatori sono assai diverse, filosofiche quelle dell'uno ed estetiche quelle dell'altro. E pur tuttavia attraverso un ideale dialogo è interessante notare come non sia possibile scindere i due campi, e come l'uno tragga fondamento dall'altro.

Su questi due temi si concentrerà quindi l'attenzione nei prossimi due capitoli, partendo appunto dal rapporto tra percezione e fantasia, con un breve paragrafo digressivo sul concetto classico di fantasia elaborato da Aristotele, concetto che fu ripreso e modificato da Husserl attraverso il lungo lavoro di interrogazione e di discussione cui abbiamo fatto cenno. Le risposte avanzate dal filosofo saranno messe in relazione con le posizioni teoriche che emergeranno dalla lettura del testo di Pirandello.

2. PERCEZIONE E FANTASIA

Denke nicht, schau.

Wittgenstein, *Ricerche filosofiche* § 66

2.1 Percezione comune e percezione estetica

Che tra la percezione e l'estetica ci sia un rapporto diretto, è implicito nell'etimo della parola *aisthetis*, *aisthanomai* (*αἴσθησις*, *αἰσθάνομαι*, percepire attraverso i sensi), un significato che, nell'accezione moderna inaugurata alla fine del Settecento, copre un duplice piano semantico: da un lato un'accezione della percezione intesa come facoltà intuitiva, non logica, di cogliere il mondo dell'esperienza, e dall'altro quella di un'estetica intesa come facoltà di riflessione del soggetto sulla realtà percepita mediata dal sentimento e dei successivi distinti processi cognitivi.

Abbiamo visto come per Pirandello il percorso di creazione artistica segua la linea che va dalla materia allo spirito e ritorna alla materia. Se tra il primo significato del termine materia, inteso come percezione, e il secondo inteso come arte, c'è un passaggio intermedio che indica una nuova soggettivazione del contenuto della percezione attraverso lo spirito, non è però casuale che venga usato lo stesso termine all'inizio e alla fine del percorso, disegnando di fatto un movimento a spirale.

Sul rapporto tra percezione e intelletto si era già interrogato Aristotele, dando risposte che nel tempo sono state spesso utilizzate per sostenere le posizioni più svariate¹. Nel trattato che Aristotele dedica all'anima (*psyche*) nella declinazione delle

¹ La rilettura del trattato aristotelico *De Anima* ha trovato di recente nuovo vigore all'interno delle teorie della mente estesa e del linguaggio incarnato. Un dibattito critico su cui non entreremo in questo lavoro, rimandando ad altri studi. Solo come parziale indicazione si ricordano oltre alla raccolta fondamentale di contributi curata da M. C. Nussbaum e A.O. Rorty, *Essays on Aristotle's De Anima*, Clarendon Press, Oxford 1992, il testo di R. Grasso, M. Zanatta, *La forma del corpo vivente*, Unicopli, Milano 2005, e il più recente volume di G. Minguzzi, *La fisiologia del pensiero in Aristotele*, Il Mulino, Bologna 2015, che offre, tra l'altro, una ricchissima bibliografia a riguardo.

sue facoltà, ovvero il conoscere, il percepire, l'aver opinioni, il desiderare, il volere, e in generale le tendenze che muovono l'animale a spostarsi a crescere o decrescere², egli descrive la percezione come un subire: «l'agente rende simile a ciò che esso stesso è in atto, quello che è tale in potenza»³.

Nota è la metafora dell'anello che imprime nella cera la sua forma senza consegnare ad essa la materia di cui è costituito: il ferro o il bronzo⁴. La possibilità di accogliere la forma dal mondo esterno, dunque, è già presente nell'individuo allo stato potenziale anzitutto nella sensibilità. Una volta che sugli organi di senso si imprima la forma sensibile, l'intelletto astrae dalla forma sensibile, la forma universale (*katholou*), assumendola come concetto. Questa attività dell'intelletto è dunque la causa del passaggio dalla forma sensibile alla forma logica.

La stabilità della percezione, ovvero la sua verità, (stabilità che contempla anche la possibilità dell'errore dovuto al malfunzionamento degli organi sensoriali) è, per Aristotele, tutta nel concetto di forma, forma che può anche essere, se vogliamo, mutevole e instabile come la vita dimostra, ma che ha un suo fondamento ontologico. Ed è su questa certezza che, al pari, si fonda la stabilità del rapporto semantico tra il soggetto e il mondo (il *logos* è appunto la struttura organizzata delle forme che l'intelletto rispecchia).

Husserl, che accoglie la rivoluzione copernicana di Kant attraverso la quale viene messa in discussione questa certezza, ripensa il ruolo del soggetto nel processo conoscitivo. A differenza di Kant, però, ripartendo dalla relazione tra l'esperienza antepredicativa e l'esperienza predicativa, fonda quest'ultima sulla prima. La genesi della logica, del giudizio e del discorso, linguisticamente e logicamente strutturati, va ricercata nel mondo della percezione sensibile, che costituisce il primo grado della conoscenza. Non sarebbe però possibile cogliere alcuna struttura logica se tale mondo non presentasse già di per sé una sua struttura e un'articolazione che in qualche modo si manifesta, è l'oggetto stesso che si dà al soggetto nell'esperienza. E le categorie non

² Aristotele, *De Anima*, 411a, 25-30. Edizione a cura di G. Movia, Bompiani, Milano 2001.

³ Ivi, 424a, 1-5.

⁴ Cfr. Ivi, 424a, 19-20.

vanno dedotte ma esplicitate, mostrando le strutture passivamente contenute nella esperienza⁵.

Al grado “infimo”, ovvero al primo livello di affezione, la coscienza percettiva del soggetto recepisce in maniera passiva ciò che è dato nell’esperienza. All’interno di una molteplicità di dati (suoni, colori, rumori), ad esempio, uno di intensità maggiore emerge e ci colpisce in misura più o meno forte⁶. Tale dato appare alla coscienza dell’io in maniera vaga, indefinita fino a quando qualcosa di nuovo succede e “l’io segue lo stimolo”, l’oggetto che in realtà non è ancora propriamente un oggetto, emerge dallo sfondo e si contrappone ad esso, stagliandosi in primo piano. Dice Husserl: «l’oggetto intenzionale tende a passare dallo stato di sfondo dell’io a quello di contrapposizione ad esso. Un cambiamento correlativo a questo ha luogo dal vissuto nello sfondo, che è pienamente intenzionale, al vissuto in primo piano; l’io si volge così all’oggetto»⁷. A questo punto appare una nuova tendenza che va dall’io verso l’oggetto. Il processo si è dunque invertito: dalla direzione indicata da Aristotele che va dal mondo all’io, per Husserl la direzione va dall’io al mondo, o meglio si tratta di un’interazione tra l’io e il mondo. «Il compiersi del volgimento è ciò che noi indichiamo come *essere sveglio dell’io*»⁸.

⁵ Cfr. R. Raggiunti, *Introduzione a Husserl*, Laterza, Bari 1981, pp. 75 e ss. Sono queste in effetti le conclusioni cui Husserl giunge durante le sue riflessioni sulla sintesi passiva che lo occupano negli anni tra il 1920 e il 1926, e che sono raccolte nel volume XI della *Husserliana* con il titolo di *Analysen zur passiven Synthesis*.

⁶ «Kommt es zur Erfassung eines sinnlichen Datums im Felde, so geschieht das immer auf Grund solcher Abgehobenheit. Es hebt sich durch seine Intensität heraus aus einer Mehrheit von Affizierendem. Z.B. ist in der sinnlichen Sphäre ein Ton, ein Geräusch, eine Farbe mehr oder minder aufdringlich. Sie liegen im Wahrnehmungsfelde und heben sich aus ihm heraus, üben, noch nicht erfaßt, auf da Ich einen stärkeren oder schwächeren Reiz». E. Husserl, *Erfahrung und Urteil*, Hrsg. L. Landgrebe, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1972, p. 80. «Il dato emerge per la sua intensità da una pluralità di dati che affettano l’io. Per esempio, nella sfera sensoriale un suono, un rumore, un colore ci colpiscono in misura maggiore o minore. Essi stanno nel campo percettivo e si elevano al di sopra di esso, esercitando sull’io, prima ancora che siano colti, uno stimolo maggiore o minore». Trad.it. a cura di V. Costa, *Esperienza e giudizio*, Silva Editore, Milano 1965, p. 77.

⁷ «[...] eine Tendenz des Überganges des intentionale Objektes aus dem Status des Ichhintergrundes in den des Ichgegenüber; eine Wandlung, die korrelativ eine solche des ganzen intentionalen Hintergrunderlebnisses in ein Vordergrunderlebnis ist: das Ich wendet sich dem Objekt zu». E. Husserl, *op. cit.*, p. 81; trad. it., p. 79.

⁸ «Das Vollziehen der Zuwendung ist es, das wir als Wachsein des Ich bezeichnen». E. Husserl, *op. cit.*, p. 83; trad. it., p. 80.

Ciò che dapprima si era manifestato in modo indistinto e vago acquista ora determinatezza, dell'oggetto viene tenuta ferma l'identità attraverso e grazie all'attività della coscienza interna che opera una sintesi del tempo e dello spazio, e dell'oggetto vengono così da un lato trattenute e dall'altro anticipate determinazioni via via successive. Il processo conoscitivo si sviluppa, infatti, attraverso ciò che Husserl chiama l'attività di ritenzione e protenzione, ovvero la capacità di trattenere nel campo di coscienza gli elementi percepiti e anticipare, cercandone poi una verifica, gli elementi che non hanno ancora prodotto (e potrebbero non produrre, deludendo l'aspettativa) alcuno stimolo sensoriale. È ciò che succede quando ascoltiamo una melodia: tratteniamo nella memoria le note precedenti (memoria ritenzionale), e anticipiamo quelle successive cogliendo l'insieme e non le note, l'una separata dall'altra⁹. Le proprietà non ancora colte dai sensi vengono anticipate sulla base di ipotesi derivate da esperienze pregresse e sedimentate, e progressivamente verificate: l'aspettazione protenzionale. In questo processo l'oggetto è inserito in una rete di relazioni con altri oggetti che ne condividono lo stesso orizzonte spazio-temporale, e l'esperienza percettiva si configura come campo stabile. Il contatto con l'oggetto percepito porta alla coscienza tutta una serie di associazioni e rimandi, determina la scoperta di relazioni di uguaglianza, divergenza e similitudine, relazioni che sono alla base di tutti i processi metaforici di tipo prelinguistico ai cui parla anche Cassirer¹⁰.

⁹ Ma se così è, come è possibile parlare di una fase intuitiva pre-categoriale, se non c'è ancora un linguaggio come riconosco e mantengo l'identità dell'oggetto? Sarà questa domanda che allontanerà progressivamente il pensiero analitico dalla fenomenologia husserliana, pur riconoscendo nel filosofo austriaco il loro maestro. Cfr. M. Dummett, *Origins of Analytical Philosophy*, 1993; trad. it. a cura di E. Picardi, *Origini della filosofia analitica*, Einaudi, Torino 2001, p. 55 e ss.

¹⁰ Il concetto di metafora definito da Aristotele, opera, secondo Cassirer, sulla base dello stesso schema del pensiero logico: individua e confronta cioè concetti che sono lì, già dati. Per poter cioè vedere le somiglianze tra oggetti diversi devono già esser stati definiti i limiti dell'oggetto, se ne devono conoscere i confini di significato. Ma, a suo avviso, il linguaggio logico che riflette il pensiero teoretico non è il solo modo, né il modo originario di esprimere il mondo, esso compare tardi nella mente umana, appunto con la nascita del pensiero filosofico greco. L'ipotesi da lui seguita è quella di andare alla radice del linguaggio e delle sue forme, mettendolo in relazione con la nascita del pensiero mitico. In entrambi, nel pensiero mitico e nel linguaggio delle origini opera una medesima forma che Cassirer definisce in breve "il pensare metaforico", una modalità di rapportarsi al mondo che è in contrapposizione (sebbene non in contraddizione) con il pensiero teoretico. Se l'espressione concettuale è caratterizzata dal collegamento, dall'allargamento, quella mitica tende invece alla «densità, alla concentrazione, al rilievo che isola». Cfr. Cassirer E., *Sprache und Mythos, Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin 1925; trad. it. a cura di G. Alberti, *Linguaggio e mito*, SE, Milano 2006, p. 72.

È così allora che del percepito, in un primo momento vago, emergono e si colgono quei tratti pertinenti per il soggetto che vive l'esperienza: poche pennellate (come quelle che nella *Film-Novelle* Pirandello, riproducendo nel mondo di fantasia l'atto di percepire, traccia per descrivere il primo incontro con la ragazza: il muro lungo cui scivola la ragazza, il vestito a lutto, lo sguardo ambiguo; elementi che nel gioco letterario costituiscono appunto la finzione dello stimolo percettivo reale), pochi tratti che dischiudono la possibilità di tracciare contorni definiti da linee espresse o più spesso omesse.

Ed ecco il punto cruciale: rispetto al campo delle esperienze percettive, dove si collocano le esperienze di fantasia? Si può parlare anche per questo tipo di esperienze di un campo stabile? Quali sono le differenze essenziali tra un'esperienza percettiva reale e un'esperienza di fantasia, ovvero come faccio a riconoscere una percezione reale da una percezione di fantasia? Sono queste le domande che si porrà Husserl nel corso delle sue lezioni dedicate a questo tema. Ma prima di affrontare i contenuti delle sue ricerche, che, come si è anticipato, saranno piene di continui ripensamenti e riformulazioni, torniamo brevemente indietro al concetto di *phantasia* aristotelico.

2.2 La *phantasia* in Aristotele

L'oggetto, l'immagine, il fantasma che "aleggia" nella mente (singolare coincidenza del verbo aleggiare in Husserl e in Pirandello) è per Aristotele il residuo percettivo che permane nel ricordo dopo che il contatto sensoriale si è interrotto. La *phantasia* è dunque quella facoltà intermedia che ci mette a disposizione i *phantasmata* in assenza del dato sensoriale in atto, entrando in gioco proprio nella costruzione di immagini dell'attività poetica.

Della *phantasia* leggiamo appunto nel *De Anima*: «è infatti diversa sia dalla sensazione sia dal pensiero, però non esiste senza la sensazione, e senza di essa non c'è apprensione intellettuale»¹¹. Essa si collocherebbe dunque a metà strada tra la sensazione

¹¹ Aristotele, *De anima*, cit., 427b, 15-16.

e il pensiero, e ne costituirebbe il raccordo¹². Essa, sintetizza Mingucci, è: «ciò in virtù di cui x appare a y come z»; se x è l'oggetto di una percezione in atto, si connota dunque come "apparenza percettiva", nel caso in cui x sia l'oggetto di una percezione già avvenuta, la *phantasia* si connota invece come "immaginazione"¹³.

Nel primo caso, l'"apparenza percettiva", interviene quando i dati sensoriali sono incompleti o indistinti, e costituirebbe il meccanismo mentale attraverso cui tali dati vengono integrati e coordinati per fornirci un'immagine che abbia per noi un senso¹⁴, è per questo che, in questo caso, la traduzione più vicina al termine *phantasia* sarebbe *apparenza, apparire*¹⁵. È come quando vediamo una sagoma indistinta e attribuiamo ad essa una forma conosciuta, per questo dice Aristotele «non è quando esercitiamo con precisione la percezione su un sensibile che diciamo che questo ci appare come un uomo, ma piuttosto quando non lo percepiamo chiaramente»¹⁶. In questo modo viene a profilarsi la differenza tra la facoltà di percepire e la *phantasia*, che altrimenti verrebbe con questa confusa e non avrebbe ragione d'essere.

L'immagine in tal modo si stacca dall'esperienza percettiva immediata e offre il materiale per la formazione di concetti che subiscono, poi, tutti i condizionamenti legati ad altre esperienze individuali, sociali e culturali. Infatti come nota Mignucci¹⁷, tale immagine non diciamo di ricordarla, ma di averla presente in atto o di pensarla. Le immagini prodotte dalla fantasia vengono richiamate alla mente, messe davanti agli occhi, con un atto volontario.

¹² Ponendosi a metà strada la questione è come fare a distinguerla effettivamente dalla percezione, di cui parrebbe costituire un doppio, e come metterla in relazione con l'intelletto. Per approfondimenti sulla complessa questione cfr. R. Grasso, M. Zanatta, *La forma del corpo vivente*, Unicopli, Milano 2005, pp. 159-188.

¹³ Cfr. G. Mingucci, *La fisiologia del pensiero in Aristotele*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 205 e ss.

¹⁴ Se intendiamo la *phantasia* in questa accezione, si pone però il problema di distinguerla dal "senso comune", che per Aristotele ha appunto la funzione di associare e coordinare gli stimoli che i vari organi sensoriali percepiscono separatamente, in opposizione al "senso proprio" che invece costituisce la percezione specie specifica di ogni organo sensoriale. Cfr. R. Grasso, M. Zanatta, *La forma del corpo vivente*, cit., p. 178.

¹⁵ M. Zanatta offre nell'*Introduzione* una sintesi delle varie accezioni del termine *phantasia* e delle diverse possibilità di traduzione del termine. Cfr. R. Grasso, M. Zanatta, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁶ Aristotele, *De anima*, cit., 428a, 12-15.

¹⁷ Cfr. G. Mingucci, *La fisiologia del pensiero in Aristotele*, cit., p. 210.

«Quest'affezione (prodotta dalla *phantasia*) dipende infatti da noi, quando lo vogliamo (è possibile raffigurarsi qualcosa davanti agli occhi, come fanno coloro che dispongono le cose nei luoghi mnemonici e si costruiscono delle immagini), ma avere un'opinione non dipende da noi, poiché necessariamente con essa o si è nel falso o nel vero»¹⁸. Infatti quando esprimiamo un'opinione, che costituisce un'operazione di sintesi, essa può corrispondere o meno a come stanno le cose nel mondo (secondo i principi della logica classica), mentre, quando richiamiamo alla mente un'immagine, essa semplicemente c'è o non c'è.

I prodotti della *phantasia*, i *phantasmata*, sono, per analogia, come delle immagini iconiche¹⁹, delle tracce che restano nella memoria o possono riemergere dalla memoria per associazione²⁰. La loro "fisicità", l'essere appunto davanti agli occhi, l'essere analoghe a prodotti della sensibilità di natura particolare, le rende diverse dai concetti che hanno natura universale²¹. Questo chiarisce quanto sostiene Aristotele: «E per questa ragione che se non si percepisse nulla non si imparerebbe né si comprenderebbe nulla, e quando si pensa <qualcosa> si pensa necessariamente al contempo una qualche immagine»²².

Il pensiero non è dunque prodotto dalla *phantasia*, ma non potrebbe esserci senza questa facoltà, se vogliamo forse più primitiva. E così quando pensiamo i concetti matematici li pensiamo attraverso una forma, una quantità, anche se non hanno forma o quantità. Quando pensiamo a un triangolo lo pensiamo in un certo modo, con una certa forma e una certa misura, lo abbiamo visivamente di fronte²³. Le immagini non coincidono con i concetti, ma ne costituiscono il presupposto necessario.

Sarebbe appunto questa la facoltà che ci permette di immaginare enti che non hanno un referente reale, come l'ircocervo e come tutti i mondi immaginari originati dalla

¹⁸ Aristotele, *De anima*, cit., 427b, 17-20.

¹⁹ Cfr. G. Mingucci, *La fisiologia del pensiero in Aristotele*, cit., p. 212.

²⁰ Sono queste tracce che permettono a colui che è dotato di talento o "ingegno" di produrre metafore efficaci.

²¹ Cfr. G. Mingucci, *op. cit.*, 214.

²² Aristotele, *De anima*, cit., 432a, 3-9.

²³ Cfr. R. Grasso, M. Zanatta, *La forma del corpo vivente*, cit., p.181.

poesia e dall'arte²⁴. Mondi che però non sarebbero possibili senza una qualche esperienza sensoriale che permane come traccia anche in assenza dell'oggetto.

I criteri di verità dei prodotti della *phantasia* sono quindi ben diversi da quelli del giudizio e dell'opinione (*δόξα*): un ragionamento può essere vero o falso a seconda che corrisponda o no allo stato di cose del mondo, le immagini prodotte dalla *phantasia* intrattengono invece un qualche rapporto con il mondo, si rapportano al mondo per approssimazione.

2.3 La Phantasie in Husserl

Se per Aristotele i *phantasmata* sono raffigurazioni, immagini di dati sensoriali che permangono nella mente e restano a disposizione di questa per attività più complesse (dalla formazione di immagini oniriche, a quella dei ricordi, alla formazione di concetti), una sorta di traccia, di impressione, della natura, per Husserl i *phantasmata* non possono essere intesi come "immagini mentali" dotate di gradi di pienezza intuitiva (*Fülle*) e di vivacità (*Lebhaftigkeit*) inferiore. La differenza fra *phantasmata* e dati sensoriali, tra percezione e fantasia, non può limitarsi cioè, come aveva sostenuto anche Brentano, a una mera differenza di intensità, ovvero ad un maggiore o minore vivacità della rappresentazione percettiva, ad una sorta di percezione sbiadita²⁵. E questo perché, innanzi tutto, anche un'immagine di fantasia può apparire con gradi elevati di chiarezza e stabilità, e inoltre la differenza di intensità si riferisce all'immagine mentale dell'oggetto, piuttosto che all'oggetto fantasticato²⁶.

La distinzione non può essere basata semplicemente su un criterio di quantità, ma in una relazione che investe qualitativamente sia il piano del contenuto sia quello dell'apprensione, una differenza cioè che riguarda l'atto stesso: quello del percepire da

²⁴ Questa facoltà è alla base del *mythos*, della capacità universale di entrare in qualche contatto con il mondo attraverso un discorso di tipo pre-categoriale.

²⁵ Cfr. E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein, Texte aus dem Nachlaß*, Hrsg. von E. Marbach, Meiner, Hamburg 2006, pp. 15-17. Trad. it. a cura di C. Rozzoni, *Fantasia e immagine*, Rubettino, Catanzaro 2017, pp. 16-18.

²⁶ C. Cali, *Husserl e l'immagine*, «Centro Internazionale Studi di Estetica», Università degli Studi di Palermo, 2002, p. 99.

un lato e del fantasticare dall'altro, atti che vengono appunto considerati da Husserl distinti, pur avendo, in alcuni casi, lo stesso contenuto.

Ai vissuti percettivi in cui vediamo cose e persone "in carne ed ossa" ponendole come esistenti, corrispondono altri vissuti a loro volta intuitivi, in cui vediamo le persone e le cose nella fantasia. Dice Husserl:

[...] die Erlebnisse, in denen der Künstler seine Phantasiegestalten schaut, und zwar jenes eigentümliche innere Schauen selbst oder sich zur Anschauung Bringen von Zentauren, von heroischen Heldengestalten, von Landschaften usw., die wir dem äußeren Schauen, dem der Wahrnehmung, entgegensetzen. Dem äußeren als gegenwärtig Erscheinen steht da gegenüber das sich innerlich Vergegenwärtigen, das „*Vorschweben in der Phantasie*“.

[...] i vissuti nei quali l'artista vede le sue figure fantastiche e, per la precisione, quello stesso peculiare vedere interno oppure il portarsi all'intuizione centauri, figure eroiche, paesaggi, etc., che noi contrapponiamo al vedere esterno, quello della percezione. Al manifestarsi esterno, in quanto manifestarsi presente, si contrappone qui il presentificarsi (*rendere presente*) internamente, l'"*aleggiare nella fantasia*"²⁷.

L'immagine che appare alla mente non è il referente dell'attività intenzionale del fantasticare, non si tratta cioè di un'immagine che appare davanti agli occhi della mente, in analogia con un quadro che osservo con gli occhi del corpo. Husserl non vuole indagare i fenomeni soggettivi interni alla mente, cadendo in quello psicologismo da cui aveva preso le distanze già ai tempi della *Filosofia dell'Aritmetica* pubblicata nel 1891²⁸.

Ciò che viene portato a manifestazione nel fantasticare però, ciò che viene eventualmente intenzionato e creduto, il vissuto di fantasia, l'oggetto fantasticato, è un dato fenomenologico così come il vissuto percettivo. Tale vissuto porta a manifestazione proprio questo oggetto qua che si manifesta in questo e quel modo (*gerade dieses so und so erscheinende Objekt*)²⁹, esattamente come avviene nella manifestazione della cosa percepita, senza presupporre l'esistenza di immagini intermedie³⁰.

²⁷ E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., pp. 4-5; trad. it., p. 5. (Corsivo nostro). Nella traduzione italiana del termine *Vergegenwärtigen*, Rozzoni usa l'espressione "presentificare". Più chiaro sarebbe forse tradurre con "rendere presente", come suggerito tra parentesi.

²⁸ Husserl era ancora memore delle accuse di psicologismo che anche Frege, tra gli altri, gli aveva rivolto in occasione della pubblicazione della *Philosophie der Arithmetik* nel 1891.

²⁹ E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 5; trad. it., p. 5.

³⁰ Nelle lezioni del 1904-05, Husserl ritiene che ci sia un'analogia tra come intuisco una fantasia e come percepisco un'immagine, ad esempio un dipinto, una statua, una foto. In tutti questi casi, a suo avviso, possiamo individuare un'immagine mentale che funge da tramite. La presentificazione si

Di che tipo di oggetto si tratta allora? E in cosa si differenzia la fantasia dall'oggetto della percezione, dal percepito "in carne ed ossa"? La questione non è la distinzione tra parvenza e realtà, e quindi una distinzione di tipo quantitativo, bensì quella della diversa natura di percezione e fantasia³¹.

Il vissuto di fantasia, nel quale l'artista vede le sue figure fantastiche, è un dato fenomenologico così come lo sono gli oggetti della percezione, del ricordo e della speranza. Tuttavia a differenza del percepire in cui si manifesta una realtà presente in quanto presente e dell'intuitivo "porre-in-quanto-vero" (*Für-wahr-Ansetzen*)³² ciò che è passato nel caso del ricordo, e ciò che è futuro nel caso del desiderio o della speranza, nel caso della fantasia invece: «manca la coscienza di realtà riferita al fantasticato»³³.

Il fantasticato ci appare irreali, mera parvenza. Tale differenza si colloca dunque anche sul piano del contenuto, così come aveva rilevato Brentano, ma non è abbastanza per spiegarne la vera natura. La differenza va cercata sul piano dell'essenza tra l'apprensione di un oggetto reale e l'apprensione di un oggetto di fantasia, investe cioè l'atto stesso del percepire o fantasticare. Nella fantasia l'oggetto appare sì in se stesso, questo oggetto qui, che si manifesta ora, ma non si manifesta in quanto presente, è come se fosse presente, è presente "per così dire". I vissuti di fantasia non li intuisco in quanto presenti (*Gegenwärtigt*), ma in quanto presentificati (*Vergegenwärtigt*), resi presenti, messi davanti agli occhi in un tempo presente "per così dire", coesistente al tempo presente reale all'interno del quale la percezione continua ad essere in atto.

manifesta nell'immagine mentale, significa condursi dinanzi agli occhi un oggetto, farselo aleggiare dinanzi come quando il castello di Berlino ci aleggia dinanzi nell'immagine di fantasia che non è una cosa reale e non è a Berlino. L'immagine rappresenta la cosa, ma non è la cosa stessa. Husserl stabilisce qui dunque un rapporto a tre livelli: la cosa fisica ad esempio la tela, la carta; l'oggetto-immagine [*Bildobjekt*] che si presenta con una determinata forma e colorazione, come può essere la forma di una Madonna dipinta da questo o quell'artista e che corrisponde all'immagine di fantasia, e il *Sujet*-immagine [*Bildsujet*] ovvero il rappresentato. Cfr. E. Husserl, *op. cit.*, pp. 20-22; trad. it., p. 23-25. Tale analogia sarà messa in discussione nelle lezioni successive, a partire dal 1909, in cui ammette il fallimento di queste conclusioni e si impegna in un ripensamento del rapporto fantasia-percezione su base diretta, senza l'intermediazione del concetto di immagine. Cfr. Ivi, p. 135; trad. it., p. 155.

³¹ Cfr. E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 17; trad. it., p. 18.

³² Ivi, p. 6; trad. it., pp. 6-7.

³³ «Der Phantasie hingegen fehlt das auf das Phantasierte bezogene Wirklichkeitsbewusstsein». *Ibidem*.

La cosa di fantasia occupa, si manifesta in un campo visivo diverso, parallelo o alternativo rispetto al campo visivo della percezione, del tutto separato da quello attuale, un campo che non è presente, eppure è come se lo fosse.

[...] das Phantasieding nicht im Blickfeld der Wahrnehmung erscheint, sondern sozusagen in einer ganz anderen Welt, die von der Welt der aktuellen Gegenwart gänzlich getrennt ist; vielmehr auch in sich selbst besteht normalerweise ein Unterschied: Das Phantasieding erscheint als ein Gestaltetes, Farbigen usw., und doch können wir es nicht erwarten, genau ein ebensolches inmitten der Wahrnehmungsobjekte zu finden.

[...] la cosa di fantasia non si manifesta nel campo visivo della percezione, ma, per così dire, in un mondo completamente diverso che è del tutto separato dal mondo presente attuale. Piuttosto, normalmente, sussiste una differenza anche nella cosa di fantasia stessa: essa si manifesta come un qualcosa di formato, di colorato, e così via, eppure non possiamo certo aspettarci di trovare qualcosa che sia esattamente lo stesso fra gli oggetti della percezione³⁴.

Alla stabilità del campo visivo della percezione³⁵ si contrappone l'instabilità del campo di fantasia, all'unità stabile della realtà percettiva si contrappone la frammentarietà, talvolta priva di senso, delle fantasie che si succedono l'una all'altra in modo improvviso e inaspettato.

Es ist immer nur Vergegenwärtigung und nicht Gegenwärtigsein. Das Phantasiebild zerfließt, es erhält nicht lange seine Frische, plötzlich drängen sich andere Phantasiebilder dazwischen, vielleicht auch klare, aber sie unterbrechen das unmittelbare Gegenstandsbewusstsein, sie setzen es nicht fort, sie konstituieren nicht die Einheit einer gegenständlichen Gegenwart, der das Phantasieobjekt einzuordnen wäre.

Si tratta sempre solo di presentificazione, e non di essere presente. L'immagine di fantasia si dissolve, non mantiene a lungo la propria freschezza: in modo improvviso, nel bel mezzo di essa, si fanno largo altre immagini di fantasia. Queste possono essere eventualmente chiare, ma interrompono nondimeno la coscienza immediata dell'oggetto, non la fanno proseguire, non costituiscono l'unità di un presente oggettuale nel quale l'oggetto di fantasia dovrebbe essere inquadrato³⁶.

³⁴ E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 59-60; trad. it., p. 69.

³⁵ Husserl stesso si rende conto delle critiche che una simile distinzione può suscitare, distinzione che non tiene conto di tutti i disturbi della percezione, e della relatività delle impressioni percettive. Per questo si spinge a parlare di "percezione normale" intendendo con questo un dato percettivo attestato dalla maggioranza in condizioni fisiche ottimali, giustificazione essa stessa assai o forse ancor più problematica.

³⁶ E. Husserl, *op. cit.*, pp. 34-35; trad. it., p. 40.

Nella fantasia l'immagine è qualcosa che «aleggia, oscilla, varia, qualcosa che ora cresce in forza e pienezza, ora decresce; qualcosa che pertanto, non cessa di variare immanentemente nella scala della perfezione»³⁷.

Se ora torniamo brevemente alle prime pagine della *Film-Novelle*, assistiamo alla scena in cui i "personaggi", ai quali l'autore non ha ancora dato forma linguistica, non li ancora ha inseriti nel contesto narrativo di un'opera compiuta, aleggiano attorno alla figura del Poeta³⁸, sono descritti come fantasmi, forme vaghe, figure evanescenti che crescono in misura e poi scompaiono in un soffio di nebbia, all'apparire della luce.

Das Zimmer füllt sich mit Nebel, in welchem verschwommen Gestalten sichtbar werden, unklare, veränderliche, phantastische Schattengebilde. Sie dringen auf ihn ein und scheinen auf ihm wie ein Alldruck, eine unbestimmte Traurigkeit zu lasten.

Die Gestalten beginnen ein wenig im Dunkel zu leuchten.

In gebeugter Haltung, gestützt auf seinen großen Schreibtisch, gleichsam belagert von der Unbändigkeit jener Gespenster, sitzt der Dichter.

Vor dem Hause - es ist bereits dunkel - wird eine Laterne angezündet.

In das Zimmer, in dem noch die phantastischen Nebel um den Dichter schweben, fällt plötzlich das Licht der Laterne von draußen herein.

Die Nebel weichen wie verscheucht von diesem Licht und verschwinden in den Ecken³⁹.

La stanza si riempie di una nebbia nella quale forme indefinite diventano visibili, ombre vaghe, mutevoli, fantastiche. Premono su di lui e sembrano gravargli come un incubo, una tristezza indefinita.

Le figure cominciano un po' ad illuminarsi nel buio.

Chino, sostenuto dalla sua grande scrivania, il poeta sta seduto quasi assediato dalla natura inquieta di quegli spettri.

Davanti casa - è già buio - si accende un fanale.

Nella stanza, in cui ancora aleggia attorno al poeta la nebbia irreali, penetra da fuori improvvisamente la luce del fanale.

La nebbia si ritira come spaventata da questa luce e scompare in un angolo.

³⁷ «Hier aber ist das Bild etwas Schwebendes, Schwankendes, sich Änderndes, bald an Fülle und Kraft Zunehmendes, bald Abnehmendes, also in der Vollkommenheitsskala dadurch beständig immanent sich Änderndes». Ivi, p. 62; trad. it., p. 72.

³⁸ Interessante notare che i fantasmi non appaiono all'interno della mente del Poeta, ma lo circondano e lo assediano. Il tutto può, naturalmente, essere letto come una rappresentazione metaforica della mente dell'autore, ma si può ipotizzare anche l'intento, peraltro dichiarato di Pirandello, di considerare gli oggetti di fantasia come esperienze vissute al pari degli oggetti percepiti.

³⁹ L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor. Film-Novelle*, cit., pp. 34-35.

Inizia così il racconto cinematografico, con il Poeta nell'atto del creare, seduto alla sua scrivania, circondato da quelle "forme" (*Gestalten*)⁴⁰ fluttuanti, vaghe, che gli aleggiano intorno, oggetti della sua fantasia. Nella descrizione, il campo percettivo visivo e quello di fantasia sono nettamente distinti dal gioco di luce: nel campo visivo illuminato dalla luce del fanale, trovano spazio gli oggetti comuni (la stanza, la scrivania, il lampione), di contro il campo di fantasia è caratterizzato dalle nebbie fantastiche (*die phantastischen Nebel*) che confliggono con il campo visivo reale e non a caso scompaiono non appena la luce irrompe nella stanza.

Le forme, che nel corso del racconto si trasformano progressivamente in personaggi (*Personen*)⁴¹, oscillano in grandezza: ora crescono ora decrescono, qualcosa che, usando le parole di Husserl, non cessa di «variare immanentemente nella scala della perfezione»⁴².

Das Zimmer füllt sich wieder mit dem uns schon bekannten Nebel, und in ihm erscheint der Gespensterreigen der sechs Personen, nämlich: das Mädchen, die Mutter, der vierzehnjährige Sohn, das fünfjährige Schwesterchen, der Vater, wie ihn der Dichter sieht, also der Professorentyp, und Madame Melloni. Die Figuren wachsen schemenhaft ins Überlebensgroße und umtanzen, immer kleiner werdend und in ein geisterhaftes Licht getaucht, den Dichter und sammeln sich schließlich auf einer ungeheuren Hand - der Hand des Dichters.

Die Hand des Dichters erhebt sich, sie regiert die Geister und indem sie sich hebt, wird sie ganz langsam normal⁴³.

La stanza si riempie della nota nebbia, e in essa appare la cerchia danzante dei fantasmi dei sei personaggi: la Ragazza, la Madre, il Figlio quattordicenne, la Sorellina di cinque anni, il Padre, come lo vede il poeta, cioè tipo professore, e Madame Melloni.

I fantasmi crescono indefinitamente e danzano attorno al poeta, poi diventano sempre più piccoli e immersi in una luce spettrale, si riuniscono infine su una mano enorme - la mano del poeta.

La mano del poeta si alza, domina gli spiriti, e mentre si solleva, torna lentamente di dimensione normale.

Alla discontinuità e intermittenza dell'immagine di fantasia, Husserl aggiunge come elemento distintivo degli oggetti di fantasia quello che definisce il loro "carattere

⁴⁰ Più che tradurre *Gestalten* con "figure" ci pare sia meglio in questo contesto tradurre con "forme" così come più ampiamente vedremo nelle note alla traduzione in fondo al testo.

⁴¹ Cfr. capitolo quarto sulla traduzione dei termini persona-personaggio con *Person*.

⁴² Cfr. nota 37, p. 56.

⁴³ L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., p. 64.

proteiforme” (*das Proteusartige der Phantasie*)⁴⁴, ovvero l’instabilità del proprio carattere d’identità. Nella percezione reale ogni elemento è inserito in determinato contesto spazio-temporale e questo radicarsi dell’oggetto sullo sfondo, e la relazione che stabilisce con gli elementi che condividono lo stesso campo visivo, temporale o percettivo in genere, garantisce la continuità e la costanza della manifestazione, anche nel caso di immagini mobili come avviene nel cinematografo. L’oggetto si inserisce in una dimensione spazio-temporale che fa sì che, anche nel caso in cui la manifestazione muti, resti, in ogni variazione, la coscienza di un unico e medesimo oggetto e che ogni rappresentazione dell’oggetto mantenga, in ogni alterazione, la sua funzione rappresentativa dell’identità dell’oggetto stesso⁴⁵.

Nella manifestazione di fantasia, al contrario, il cui contesto è esso stesso manifestazione di fantasia, l’identità dell’immagine rappresentativa può non essere conservata. L’oggetto che si manifesta muta, varia continuamente: «l’immagine è ora fedele rappresentante dell’oggetto, poi, di nuovo un rappresentante meno fedele»⁴⁶. L’esempio che porta Husserl è quella dell’immagine del noto stratega prussiano: «Così, per esempio mi rappresento Bismarck per la precisione attraverso una delle note

⁴⁴ Cfr. E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 62; trad. it., p. 73.

⁴⁵ Nel volume XXIII della *Husserliana* sono contenute alcune brevi ma assai interessanti riflessioni sul cinema e le immagini in movimento che risalgono agli anni 1904-1921, dunque a partire proprio dalla veloce diffusione del cinematografo prima muto e poi sonoro che si ebbe in quell’arco di tempo. La domanda che si pone Husserl è come possiamo mantenere l’identità di un’immagine che, muovendosi sullo schermo, muta continuamente per forma e dimensioni: come ad esempio l’immagine di un cowboy che sul suo cavallo si allontana all’orizzonte, e che noi vediamo progressivamente rimpicciolirsi sullo schermo. Come facciamo ad interpretare questa variazione come il movimento di uno stesso oggetto? Per Husserl si tratta di una percezione modificata: attraverso cioè un atto intenzionale la percezione reale (data dalla distanza fisica tra lo spettatore nella sala e lo schermo su cui vengono proiettate le immagini del cowboy di dimensioni progressivamente più piccole) viene sostituita da una “percezione” modificata, che attiene ad un orizzonte spazio-temporale diverso, collocato nel campo del *come se*. Il ridursi di dimensioni del *Bildobjekt* viene trasferito al *Bildsubjekt* (analogamente a quanto accade nella visione di immagini artistiche come un quadro o una statua) e interpretato come movimento verso l’orizzonte: un movimento *come se*, un *Als-ob Bewegung*. Che si tratti di un movimento spazio-temporale indipendente da quello reale, lo dimostra il fatto che l’allontanamento del cowboy è indipendente dalla distanza della mia poltrona dallo schermo, è indifferente che io sia più o meno vicino allo schermo, interpreterò il movimento nello spazio fittizio sempre allo stesso modo. Lo spazio reale non ha punti di intersezione con lo spazio immaginario. Cfr. J. Feldes, S. Fritz, H.R. Sepp, *Sehen als-ob. Husserls Bildlehre zwischen Ästhetik und Pragmatik*, Verlag Traugott Bautz, Nordhausen 2016, pp. 63-82.

⁴⁶ «Das Bild ist jetzt ein getreuer Repräsentant des Gegenstands, dann wieder ein weniger getreuer». E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 63; trad. it., p. 74.

immagini in uniforme da corazziere. Poi d'un tratto affiora un'altra sua immagine in abiti civili, etc.»⁴⁷. Questa fluttuazione costante accomuna l'immagine di fantasia al sogno, nel quale appunto attraverso associazioni, rimandi e connessioni repentine, muta l'oggetto intenzionato; la differenza sta nella volontarietà dell'atto di fantasia rispetto al sogno, e nella possibilità dell'atto di fantasia di coesistere con la percezione *hic et nunc*, spingendola sullo sfondo o disattivandola.

Pirandello usa sapientemente tutte le potenzialità che lo strumento cinematografico gli avrebbe messo a disposizione per rappresentare appunto l'alternarsi dei piani della percezione, del ricordo e della fantasia. Anche nella *Film-Novelle* il carattere "proteiforme" della fantasia così come definito da Husserl, viene utilizzato a fini narrativi. Ne è un esempio la scena in cui la madre, convocata dal poeta, gli racconta la sua storia, introducendo la figura del suo ex-marito, che l'aveva costretta a sposare il segretario e abbandonare la casa coniugale, avviando così tutto il corso di sventure successive che investe la famiglia.

Mentre la madre racconta, viene descritto il modo in cui, sullo schermo sarebbe dovuta apparire in sovraimpressione l'immagine del marito, tipo "maschera beethoveniana", seduto tra i libri mentre studia il teschio di un bambino. È così che la madre lo ha infatti fissato nel suo ricordo, tale immagine però nella fantasia del poeta sfuma e si altera, trasformandosi, nella sua immaginazione, in un uomo tipo professore universitario (più somigliante al poeta stesso), che studia il teschio di un adulto.

Großaufnahme des Kopfes der Mutter, die erzählt.

Hineinkopiert erscheint: der erste Mann der Mutter, so wie sie ihn in ihrer Erinnerung hat.

Er ist der Typ eines geistigen Herrenmenschen, mit grüblerischem Gesichtsausdruck (etwa Beethoven-Maske). Zwischen Büchern sitzend, studiert er den Totenschädel eines - Kindes.

In Großaufnahme erscheint der Kopf des Dichters. Aufmerksam hört er der Mutter zu.

Der Kopf verblaßt, bleibt aber nebelhaft sichtbar. In den Kopf einkopiert erscheint der erste Mann der Mutter, so wie er aus der Erzählung der Mutter vom Dichter in seiner Phantasie gesehen wird: ein Mann von körperlichem Format, Professorentyp, also im Gegensatz zur Wirklichkeit, die wir eben aus dem Bild der Mutter-Erzählung gesehen

⁴⁷ «Ich stelle mir Bismarck vor, und zwar durch eines der bekannten Bilder in Kürassier Uniform. Dann taucht plötzlich ein anderes Bild auf in Zivil etc.». Ivi, p. 64; trad. it., p. 75.

haben, im Gegensatz zu dem Mann mit der Beethoven-Maske. Der grinsende Totenschädel, den er studiert, ist der eines - erwachsenen Menschen⁴⁸.

Primo piano della testa della madre che racconta.

Appare in sovraimpressione: il primo marito della madre, come lei lo ricorda.

È il tipo di gentiluomo intellettuale, con un'espressione pensante (tipo maschera di Beethoven). Seduto tra i libri, studia il teschio di un bambino.

In primo piano, appare la testa del poeta. Ascolta attentamente la madre.

La testa svanisce, ma rimane appena visibile. Sovrapposto alla testa, appare il primo marito della madre, come lo vede il poeta nella sua fantasia dal racconto della madre: un uomo fisicamente forte, tipo professore, in contrasto con la realtà che prima abbiamo visto dall'immagine del racconto della madre, in contrasto con l'uomo con la maschera di Beethoven. Il teschio ghignante che studia è ora quello di un uomo adulto.

A differenza dell'alterazione che si manifesta nel contesto fenomenico della percezione visiva, in cui l'oggetto raffigurante conserva la sua identità, un oggetto può sfumare ad esempio al crepuscolo, i colori perdono la loro vivacità e si dissolvono in «vuoto grigio»⁴⁹, nel caso della rappresentazione di fantasia l'alterazione investe l'essenza stessa dell'oggetto. L'intenzionalità resta però rivolta allo stesso oggetto pur nella sua alterazione, l'identità dell'oggetto è mantenuta nonostante la discontinuità e l'intermittenza, cosa che nel campo della percezione non sarebbe possibile.

Queste differenze essenziali tra i due campi stabiliscono dunque un rapporto di discontinuità ovvero l'impossibilità della loro simultanea permanenza. Tra il campo della percezione e il campo della fantasia si stabilisce una relazione di alternanza paragonabile a quella esistente tra primo piano e sfondo⁵⁰ che, come è ben noto nel cinema o nella fotografia, non possono essere messi a fuoco contemporaneamente, se volgiamo lo sguardo verso l'uno, l'altro sfuma e viene soppresso, e viceversa.

Un'immagine di fantasia, per un certo tempo, si afferma e domina sul campo della percezione sensibile, nella maggior parte dei casi senza alcuna compenetrazione, attraverso «un salto, una distanza immensa»⁵¹, rivelandosi una finzione, a differenza del caso dell'allucinazione o del sogno in cui la percezione visiva è annullata totalmente dalla percezione illusoria o onirica.

⁴⁸ L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., p. 57. (Corsivo nel testo).

⁴⁹ «[...] in ein leeres Grau». E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 64; trad. it., p. 75.

⁵⁰ Tenendo conto che, in realtà, nella fantasia non c'è uno sfondo, a meno che non lo inserisca consapevolmente come sfondo di fantasia.

⁵¹ «[...] ein Sprung, ein gewaltiger Abstand». E. Husserl, *op. cit.*, p. 69; trad. it., p. 80.

E infatti non appena torniamo a badare ai campi della percezione, la fantasia si dissolve, come abilmente Pirandello rappresenta in questo passo del suo racconto in cui, tornando a casa, rivede nella sua fantasia la scena che ha appena vissuto della ragazza che striscia furtiva lungo il muro e trasforma la percezione visiva della sua stessa ombra in fantasma. L'ombra fantasma si dissolve non appena cerca di mettere a fuoco sul selciato la sua ombra reale, e la ragazza della fantasia sparisce nel momento in cui la sua attenzione è rivolta all'atto concreto di entrare nella sua villa:

Diese Visionen sind hinter ihm her und zerfließen.

Der Dichter kommt vor seiner Villa an. Er sieht seinen Schatten, der auf dem Pflaster immer länger wird. Der Dichter betrachtet seinen Schatten, Der richtet sich auf, wird er selbst.

Der Dichter dreht sich um, wie auf der Suche: Ist es sein Schatten?

Und wieder, während er die Gartentür aufschließt, dängt hinter ihm her, nebelhaft, die Erscheinung jenes Mädchens, im matten Licht der Laterne an der Mauer jener Gasse entlang schleichend.

Die Erscheinung verschwindet. Er dreht sich um: sein Schatten ist wieder vor ihm⁵².

Queste visioni lo inseguono e si dileguano.

Il poeta giunge davanti alla sua villa. Vede la sua ombra sul selciato diventare sempre più lunga. Il poeta esamina la sua ombra. Questa si solleva, diventa lui stesso.

Il poeta nel dubbio si volta: è veramente la sua ombra?

E di nuovo, mentre chiude il cancello, lo insegue, vaporosa, l'apparizione di quella ragazza che, alla luce opaca del fanale va strisciando lungo il muro di quel vicolo.

L'apparizione scompare. Si gira: la sua ombra è di nuovo davanti a lui.

Quanto sopra esposto, ci rappresenta differenze di contenuto: vaghezza, indeterminatezza dei contorni e delle forme, instabilità della permanenza di identità, differenze che per Husserl non sono sufficienti a spiegare cosa distingua essenzialmente una percezione reale da una percezione di fantasia. La sua indagine si rivolge dunque all'atto attraverso cui ci volgiamo agli oggetti rispettivamente percepiti o fantasticati. E nel primo caso ciò che emerge è la coscienza dell'esserci-in persona, ovvero la coscienza del presente attuale, e nel caso della percezione di fantasia, la coscienza dell'esserci-in persona *per così dire* (*Gewissermassen*), una coscienza di presentificazione (*Vergegenwärtigung*), una coscienza modificata attraverso la quale rendo presente ciò

⁵² L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., pp. 39-40.

che è già stato (come nel caso della rimemorazione) o ciò che mi fingo con il pensiero (nel caso della fantasia pura).

2.4 Presentazione vs presentificazione

Il concetto del *per così dire* diviene un punto centrale nelle riflessioni di Husserl. Nelle sue lezioni del 1904-05 egli mette a confronto la percezione d'immagine, come ad esempio la percezione di un dipinto, di una statua, di una foto, e la percezione di fantasia. Nel primo caso, egli osserva, vi è la manifestazione di un presente, ovvero la percezione di un oggetto reale, con la sua concretezza fisica costituita sia dal supporto materiale che può essere la tela, la cornice, il marmo, sia dall'oggetto rappresentato, che può essere ad esempio l'immaginetta raffigurata in un dipinto, o il busto di un uomo nel caso di una statua. Questa concretezza fisica rimanda la coscienza a qualcos'altro di non presente, l'*oggetto-sujet*, costituito ad esempio da un angelo nel caso del dipinto o da Cesare nel caso della statua, secondo un percorso che presenta alcune analogie rispetto al rimando simbolico⁵³.

Nel caso del *fantasma*, invece, il contenuto percepito si dà fin dall'inizio come non presente e solo attraverso un processo di astrazione giungiamo a considerarlo come tale:

Das Phantasma hingegen, der sinnliche Inhalt der Phantasie, gibt sich als nichtgegenwärtig, es wehrt sich gegen die Zumutung, für gegenwärtig genommen zu werden, es führt von vornherein den Charakter der Irrealität mit sich, es hat primär die Funktion, für etwas anderes zu gelten. Erst die indirekte Reflexion verleiht ihm eine akquirierte Gegenwart.

Il fantasma, il contenuto sensoriale della fantasia, si dà come non presente, esso si oppone a qualsiasi pretesa che volesse assumerlo come presente, esso porta con sé, sin dall'inizio, il carattere dell'irrealità; ha la funzione primaria di valere per qualcosa d'altro. Soltanto la riflessione indiretta gli conferisce un presente acquisito⁵⁴.

⁵³ Il realtà il rapporto è solo vagamente analogo, come nota lo stesso Husserl, in quanto nel caso dell'oggetto-immagine e del *Sujet* vedo nell'immagine la cosa, ci troviamo di fronte a una funzione presentazionale centripeta, l'immagine rinvia a qualcosa all'interno di sé, nel caso del rapporto tra simbolo e significato vi è una connessione arbitraria e l'uno rimanda in modo convenzionale all'altro, la funzione è di tipo rappresentazionale, centrifuga, il simbolo rinvia a qualcosa al di fuori di sé. Cfr. E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 84; trad. it., pp. 98.

⁵⁴ Ivi, pp. 82-83; trad. it., p. 96.

I fantasmi sarebbero dunque vissuti reali, ma che si danno con un carattere di irrealtà, su di essi opera una coscienza di presentificazione (mettere davanti agli occhi), senza che il vissuto valga come qualcosa di presente⁵⁵. Quando ci presentifichiamo qualcosa, un oggetto, un processo, esso si presenta come manifestazione determinata di una possibile percezione, non come rappresentazione percettiva *presentante* (*gegenwärtigende*), ma *presentificante* (*vergegenwärtigende*).

La presentificazione non va tuttavia confusa con la rappresentazione derivante dalla percezione d'immagine, che costituisce un'intenzione a più pieghe (*mehrfältige*), ovvero un'intenzione in cui entrano in gioco tre elementi: l'oggetto reale, l'oggetto immagine e l'oggetto immaginato (*Sujet*); la presentificazione di fantasia è, invece, un modo di rappresentazione intuitiva, esattamente come la rappresentazione percettiva, dove non c'è un'immagine intermedia nella mente di chi guarda⁵⁶.

A differenza di Brentano, dunque, che individuava le differenze tra percezione e fantasia solo sul piano della materia, del contenuto, per Husserl «la differenza genuina risiederebbe nei modi di apprensione, e non nei contenuti apprensionali. A seconda delle circostanze, pertanto, il medesimo contenuto potrebbe andare, in un caso sotto il nome di sensazione e, in un altro caso, di fantasma»⁵⁷. Il contenuto potrebbe cioè essere lo stesso come quando percepisco una casa lungo un sentiero e successivamente la immagino così come l'avevo vista, dallo stesso punto di osservazione, con gli stessi colori, illuminata dalla stessa intensità di luce. La percezione e la fantasia mostrano lo stesso oggetto, ma non si può affermare che tale oggetto appaia in entrambi i casi in uno stesso senso⁵⁸. Nel secondo caso esso è, "ri-presentato", ovvero non si può parlare di vero presente, ma di presente "modificato".

Jedes konkrete Erlebnis ist *eo ipso* gegenwärtig, d.h. nach idealer Möglichkeit gesprochen kann es wahrgenommen werden. Aber nach idealer Möglichkeit gesprochen kann jedes konkrete Erlebnis auch eine Modifikation erfahren, in einem Auffassen, das es

⁵⁵ Cfr. Ivi, p. 80; trad. it., p. 93.

⁵⁶ Cfr. Ivi, p. 88-89; trad. it., pp. 102-103.

⁵⁷ «Der eigentliche Unterschied läge danach in den Auffassungsweisen, nicht aber in den Auffassungsinhalten. Je nach Umständen könnte als derselbe Inhalt einmal Empfindung und einmal Phantasma heißen». Ivi, p. 96; trad. it., p. 111.

⁵⁸ C. Calì, *Husserl e l'immagine*, cit., p. 99.

als Vergegenwärtigung fasst. Dadurch wird es gleichsam deskreditiert, es gilt nicht mehr für sich als gegenwärtig, sondern als Vergegenwärtigung von anderem.

Ogni vissuto concreto è *eo ipso* presente, vale a dire, esso può, secondo una possibilità ideale essere percepito. Ma secondo una possibilità ideale ogni vissuto concreto può anche subire una modificazione, in un'apprensione che lo colga come presentificazione. In tal modo viene, per così dire, discredito, non vale più di per sé come presente, bensì come presentificazione di qualcosa d'altro⁵⁹.

Nella percezione reale agiscono su di noi le sensazioni (*Empfindungen*), nella percezione di fantasia i corrispondenti fantasmi sensoriali (*Phantasmen*). Qual è la differenza ad esempio tra il percepire il rosso e fantasticare il rosso? Il rosso percepito è vissuto e percepito in una percezione esterna (la casa rossa) nel presente, ovvero si fa avanti in quanto contenuto presentante (*präsentierender*). Nella fantasia del rosso si costituisce la coscienza di un rosso che rendo presente, che non ha più valore in se stesso, ha carattere di "presente", ma di un presente in un certo modo modificato, discredito (*diskreditiert*)⁶⁰. Il rapporto tra il fantasma e il soggetto non sarà più concepito come un rapporto mediato da una riflessione indiretta, come visto sopra, ma come un rapporto diretto, analogo a quello della percezione sensibile, ma essendo appunto analogo rientra nella sfera del *per così dire*. Appartiene alla sensazione che essa debba essere appresa immediatamente, presentativamente (*präsentativ*), e all'essenza del fantasma che possa essere appreso immediatamente solo in modo ri-presentativo (*repräsentativ*), vale a dire in un'apprensione modificata⁶¹.

Questo complesso rapporto tra coscienza presente e coscienza presentificata, tra sensazione e fantasma sensoriale, viene da Pirandello utilizzato con originalità, muovendo da una posizione artistica anziché filosofica, cioè nel gioco scenico di molte sue opere, in particolare in quelle relative al metateatro, e nelle opere teatrali scritte o

⁵⁹ E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 105; trad. it., p. 121. In realtà l'ipotesi che ogni vissuto concreto possa essere percepito come presente e come presentificato viene messa in dubbio dallo stesso Husserl in un'ampia nota a margine del testo. I vissuti pieni e reali non possono mai venire appresi in maniera modificata, tranne che nel carattere d'immagine conforme alla *perceptio*. La possibilità è puramente ideale, a ogni vissuto concreto corrisponde in via ideale una modificazione. Cfr., *ivi*, nota 60.

⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 106; trad.it., p. 122.

⁶¹ Cfr. *ivi*, p. 109, nota 64: trad.it., pp. 126-127.

rielaborate negli ultimi anni come *Sogno, (ma forse no)*, o *I giganti della montagna*, oltre che nel testo di cui ci stiamo occupando.

Nella scena finale della *Film-Novelle* vediamo seduti in platea la figliastra accompagnata da un signore di una certa età, che si appresta a guardare sulla scena la rappresentazione teatrale ambientata nel salotto di Madame Melloni, dell'incontro tra la figliastra stessa, nelle vesti di personaggio dell'opera del Poeta, e il patrigno. Nella coscienza della figliastra, il suo presente percepito, il suo essere a teatro in compagnia di un uomo, viene sovrapposto alla presentificazione scenica, alla finzione teatrale incarnata dagli attori. Il patrigno sul palco, oggetto di fantasia in atto, e il suo accompagnatore seduto accanto a lei, oggetto di percezione reale, ad un certo punto si confondono e l'impossibilità di discernere tra percezione e fantasia, porta la ragazza alla follia.

In der Loge sieht das völlig aufgewühlte Mädchen wie betäubt von dem Erlebnis dieses Stückes auf seinen Begleiter, der zu applaudieren beginnt.

Das Mädchen starrt ihn plötzlich wie eine Erscheinung mit wachsendem Entsetzen an: denn sein Gesicht verwandelt sich in die Physiognomie des ersten Mannes der Mutter, wie er in Wirklichkeit ausgesehen hat: es ist der Mann mit der Beethoven-Maske!

Dal Mädchen fährt mit einem jähen Aufschrei vom Stuhl hoch⁶².

Nel palco, si vede la ragazza profondamente turbata come stordita dall'effetto di questa scena sul suo accompagnatore, che comincia ad applaudire.

La ragazza d'un tratto lo fissa con crescente orrore come fosse un fantasma: poiché il suo volto si tramuta in quello del primo marito della madre, come era apparso nella realtà: è l'uomo con la maschera di Beethoven!

La ragazza si alza dalla sedia con un grido improvviso.

Quello che la figliastra vive con orrore è la possibilità di dare consistenza alle proprie fantasie, è lo stesso orrore che investe la Contessa quando, ne *I giganti della montagna* nell'atto di recitare la scena della madre, vede materializzarsi davanti ai suoi occhi il bambino della *Favola del figlio cambiato*.

⁶² L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., p. 92.

Pirandello coglie l'impossibilità della sovrapposizione in atto tra i due piani, i quali cioè possono essere dati alla coscienza solo alternativamente, data l'impossibilità di coesistenza nello stesso campo fenomenico⁶³.

Questo loro particolare statuto è implicitamente tematizzato da Pirandello nelle sue opere, costituendo nello stesso tempo un elemento di originalità teorica e di intensa drammaticità poetica. I sei personaggi dell'opera omonima sono presentificazioni della fantasia dell'autore che li ha generati, e il loro piano di esistenza non è lo stesso rappresentato dagli attori presenti fisicamente. La loro pretesa sta nel voler vivere come "nel presente" la loro forma, che è eterna e immutabile appunto in quanto presentificazione e non presenza; si rifiutano dunque di assistere ad una rappresentazione teatrale messa in scena dalla recitazione degli attori, in cui non si riconoscono, non riconoscono le loro parole e i loro gesti.

Viceversa gli attori dell'opera *Questa sera si recita a soggetto*, vivi e presenti in carne ed ossa, non vogliono rappresentare i personaggi nati dalla fantasia dell'autore sottostando alle finzioni sceniche imposte dall'opera scritta e alle indicazioni sceniche del regista. Recitando la loro parte, aspirano ad identificarsi - a raggiungere quell'unità impossibile di presentificazione e presenza - con i personaggi, con il rischio però di morire assieme ad essi. «Non pretenderà mica che ogni sera uno di noi ci lasci la pelle!»⁶⁴ dirà alla fine della recitazione l'Attore Brillante al regista Dottor Hinkfuss.

Nella terza opera, *Ciascuno a suo modo*, Pirandello mostra di avere perfettamente coscienza del gioco messo in atto indicandone esplicitamente gli obiettivi. Nel Primo intermezzo corale dell'opera dice:

⁶³ Nel racconto *Il pipistrello* del 1920, lo stesso tema viene affrontato sotto forma umoristica. Durante le prove di una commedia si presenta puntualmente, attratto dalle luci della scena, un pipistrello che terrorizza la prima attrice, Gastina. Nonostante le ripetute proteste della donna, la rappresentazione va comunque in scena e nel *climax* dell'opera l'irrompere dell'elemento reale, il volo del pipistrello, produce la catastrofe: l'attrice sviene davanti al pubblico. L'effetto in platea è strepitoso, ma l'opera non può più andare avanti secondo quel copione, né secondo un altro copione che includa lo svenimento, perché in ogni momento l'elemento di imprevedibilità reale potrebbe sopraggiungere e scombinare i piani della finzione. Nessuna riproduzione è più possibile perché quell'evento è unico e irripetibile, e la commedia deve essere ritirata dalle scene.

⁶⁴ Cfr. L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, in *Maschere nude*, I, Mondadori, Milano 1958, p. 289.

Il sipario, appena abbassato, si rialzerà per mostrare quella parte del corridojo del teatro che conduce ai palchi di platea, alle poltrone, alle sedie e, in fondo, al palcoscenico. [...] Con questa presentazione del corridojo del teatro e del pubblico che figurerà d'aver assistito al primo atto della commedia, quella che da principio sarà apparsa in primo piano sulla scena quale rappresentazione d'una vicenda della vita, si darà ora a vedere come una finzione d'arte; e sarà perciò come allontanata e respinta in un secondo piano. Arriverà più tardi, sul finire di questo primo intermezzo corale, che anche il corridojo del teatro e gli spettatori saranno anch'essi respinti a loro volta in un terzo piano [...].

La presenza in teatro, tra gli spettatori della commedia, della Moreno e del Nuti stabilirà allora per forza un primo piano di realtà, più vicino alla vita, lasciando in mezzo gli spettatori alieni, che discutono e s'appassionano soltanto d'una finzione d'arte. Si assisterà poi nel secondo intermezzo corale al conflitto tra questi tre piani di realtà, allorché da un piano all'altro i personaggi veri del dramma assalteranno quelli finti della commedia e gli spettatori che cercheranno di interporsi. E la rappresentazione della commedia non potrà più, allora, aver luogo⁶⁵.

Come anche nel Prologo della *Film-Novelle* anche qui troviamo la messa in scena del conflitto fra i tre piani che si presentano alla coscienza: il piano della finzione d'arte (della messa in scena teatrale), il piano della vita dei personaggi rappresentati come se fossero realmente vivi, il piano della attualità rappresentata dagli spettatori a teatro. Il conflitto non è sanabile e la rappresentazione, *a fortiori*, dovrà essere interrotta: come nella *Film-Novelle*, la ragazza con il suo grido di orrore interromperà la rappresentazione scivolando nella follia.

2.5 *L'io di fantasia*

La sovrapposizione di io reale e io di fantasia conduce dunque a qualcosa che potrebbe essere simile ad una forma di schizofrenia. In che rapporto è, si chiede Husserl, l'io qui presente, inserito in un flusso temporale e in uno spazio fisico reale e contestualizzato, a cui la percezione si manifesta, con l'io di fantasia che si trasferisce in un'altra dimensione immaginaria in cui osserva gli oggetti e gli accadimenti da una particolare prospettiva, entro la quale, fenomenicamente, i vissuti percettivi sono *per così dire*.

Zugleich aber „versetze ich mich da hinein“, in das Herero-Land, ich „sehe“ den Busch, ich sehe die weiten wasserlosen Wüsten, ... Ich „sehe“; die Gegenstände, die Vorgänge

⁶⁵ L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, in *Maschere nude*, I, Mondadori, Milano 1958, p. 155.

erscheinen nicht als hier und jetzt im wirklichen Sinn, ich habe jetzt keine Wahrnehmungen. Ich habe die Vorstellungen. Habe ich damit nicht auch die Vorstellungen der Wahrnehmungen?

Nello stesso tempo, però, “[io] mi trasporto là” nella terra degli Herero, “vedo” la boscaglia, vedo i vasti deserti aridi, ... io “vedo”. Gli oggetti, gli accadimenti non si manifestano in quanto qui e ora in senso reale. Io ora non ho delle percezioni. Ho le rappresentazioni. Non ho con ciò anche le *rappresentazioni delle percezioni*?⁶⁶

È questo un punto cruciale, secondo Husserl, per riuscire a spiegare come differenziamo gli oggetti percepiti dagli oggetti fantasticati, oggetti che vedo nella mia fantasia come se fossero reali.

Il centro visivo per così dire si sdoppia e così si sdoppia il mio “io” e ho una rappresentazione di me stesso come di “fantasia”. Nel momento in cui vedo nella fantasia un oggetto, vedo anche me stesso che percepisce quell’oggetto. All’io reale del *qui ed ora*, corrisponde l’io di fantasia a cui «appartiene una coscienza di fantasia, con vissuti psichici, e di questi fa parte anche il manifestarsi dell’oggetto che si trova di fronte all’io della fantasia, il suo trovarsi di fronte a esso, il suo esserci per l’io stesso della fantasia»⁶⁷. A tale io di fantasia appartiene la manifestazione dell’oggetto fantasticato, manifestazione che include l’oggetto, così come anche le sensazioni, le credenze, le paure, i desideri etc., ma che però non è l’io attuale (*aktuelle*).

Tale manifestazione, l’oggetto visto nella fantasia, è rispetto alla coscienza interna dell’io di fantasia l’esperienza viva di una riproduzione della coscienza intenzionale dell’io attuale⁶⁸. Non si tratta cioè di due io che osservano lo stesso oggetto da due punti di vista diversi, come nel caso in cui passeggiando insieme ad un amico, rivolgiamo lo sguardo alla stessa casa sulla collina. Quando ci si riferisce ad un oggetto di fantasia, non importa se sia esistente o meno, ci si riferisce a quell’oggetto come se fosse il referente di un’attività intenzionale riprodotta nella fantasia. E dunque fantasticare ed esperire gli

⁶⁶ E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 111; trad. it., p. 129.

⁶⁷ «Zum Phantasie-Ich gehört auch ein Phantasiebewusstsein mit seelischen Erlebnissen, und zu diesen gehört auch das Erscheinen des ihm gegenüberstehenden Objekts, das ihm Gegenüberstehen, das für es selbst Dasein». Ivi, p. 114; trad. it., p. 132.

⁶⁸ Cfr. R. Bernet, *Conscience et existence: Perspectives phénoménologique*, PUF, 2004, p. 111, e R. Bernet, *Phantasieren und Phantasma bei Husserl und Freud*, in C. Sternad und G. Pöltner, *Phänomenologie und philosophische Anthropologie*, Königshausen & Neumann «Orbis Phaenomenologicus», Würzburg 2011, pp. 15-38.

oggetti fantasticati sono due atti diversi, sebbene appartenenti entrambi al più complesso atto di fantasia: «in questo atto sono per così dire contenuti, le mie esperienze attuali del fantasticare e il contenuto di quelle esperienze, il fantasticato in quanto tale»⁶⁹. Si tratta quindi dell'unificazione di due atti implicati e inscindibili: l'uno corrisponde all'attività intenzionale del fantasticare, l'altro all'attività del percepire *per così dire*, ovvero al riferirsi ad un oggetto come se fosse percepito nella realtà⁷⁰.

Ma la distinzione fra i due atti non consiste solo nell'avere contenuti intenzionali diversi, cioè l'esperienza fantasticata e il contenuto dell'esperienza fantasticata; essi presentano anche una differenza strutturale che ha a che fare con la dimensione temporale.

«Le esperienze di fantasia e l'io di fantasia non appartengono allo stesso flusso temporale dell'io fantasticante»⁷¹, l'io reale. Il tempo del mondo di fantasia non coincide con il tempo dell'io attuale. Si potrebbe a questo punto obiettare che anche nel caso dei ricordi, il tempo è diverso, ma in questo caso la percezione ricordata e il ricordo attuale appartengono allo stesso flusso di coscienza di un "io" unico. Il ricordo rientra nello spazio e nel tempo dell'io reale. Nel ricordo io ripeto l'evento passato come se fosse presente, lo rivedo davanti ai miei occhi, ma posso inserirlo nel flusso temporale che da quel passato riprodotto porta al presente attuale. Non così per l'esperienza fantasticante che si costituisce in un presente *come se* indipendente dal flusso temporale del mio io reale⁷². L'io di fantasia e l'io reale appartengono a due mondi diversi, a due diversi io, seppur intesi in modo differente da come possono essere due io appartenenti a due coscienze distinte, come quelle appartenenti a me ed al mio amico mentre

⁶⁹ M. Cavallaro, *The Phomenon of Ego-splitting in Husserl's Phenomenology of Pure Phantasy*, «Journal of the British Society for Phenomenology», 48:2, 162-177, p. 172. (Trad. nostra).

⁷⁰ Cfr. C. Calì, *Husserl e l'immagine*, cit., p. 134 e ss. Calì parla di teoria dell'implicazione intenzionale e propone la formula (F[P]) x, dove F sta per l'atto di fantasia, P per l'attività intenzionale riprodotta e x per l'oggetto intenzionato. La formula mette bene in evidenza che l'atto P è interno, implicato ad F e non può da questo essere scisso; l'oggetto intenzionato, x, inoltre è uno solo per i due atti ed è esterno ad essi, ovvero non è un oggetto nascosto all'interno alla mente.

⁷¹ M. Cavallaro, *The Phomenon of Ego-splitting in Husserl's Phenomenology of Pure Phantasy*, cit., p. 172. (Trad. nostra).

⁷² Ovviamente io posso ricordare di esperienze fantasticate, ma in questo tali esperienze si costituiscono appunto come ricordo che posso inserire nel flusso temporale dei miei vissuti.

passeggiamo lungo la strada e percepiamo una casa⁷³. Sulla coscienza del tempo nota Husserl:

Auch wenn ich einen geharnischten Ritter, mit einem Drachen in Kampf, oder einen Wagenkampf auf dem Meer phantasieren, habe ich Zeitvorstellung. Stelle ich den Vorgang nicht in der Vergangenheit vor, oder hineinphantasiert in die umgebende Gegenwart, so stelle ich doch Dauer, Vorgang vor, ich „versetze mich in die Wahrnehmung“ dieser Dinge und phantasieren ihr Jetzt, ihre zeitliche Gegenwart, ob ich nun auch auf sie nicht achte.

[...] In der Erinnerung setze ich das Phantasierte glaubend in die Vergangenheit, in der Wiedererinnerung repräsentiert das Nicht-Jetzt (das in aller Phantasie liegt) ein Vergangenes.

Anche se fantastico un cavaliere armato che combatte un drago o un combattimento con le bighe sul mare, ho una rappresentazione di tempo. Anche se non rappresento il processo nel passato o come fantastico nel presente che mi circonda, rappresento una durata, un processo, “mi trasporto nella percezione”, di queste cose e fantastico di loro “adesso”, il loro presente temporale, che vi badi o meno.

[...] Nel ricordo, credendo pongo ciò che è fantastico nel passato, nella rimemorazione il ‘non adesso’ (inerente a ogni fantasia) funge da rappresentante per qualcosa di passato⁷⁴.

Stesso discorso riguarda lo spazio. Nell’esperienza di fantasia l’io è collocato nello spazio di fantasia, è dotato di un corpo *per così dire*, vede le cose da un certo punto di vista, si muove e vive esperienze; questo spazio appartiene però a un campo diverso da quello reale, separato e irriducibile all’io reale.

Ein A (das Rathaus, Freund Schwarz) phantasieren heisst, sich diesen Gegenstand vorschweben lassen, d.i. ihn als selbst daseienden erscheinen lassen (ihn erscheinen lassen, vorschweben lassen und als selbst daseienden <erscheinen lassen> ist einerlei). Freilich nicht als jetzt seienden, als da in meiner jetzigen Umgebung seienden!

Fantasticare un A (il municipio, l’amico Schwarz) significa farsi aleggiare dinanzi questo oggetto, vale a dire fare sì che si manifesti come esistente in se stesso (farlo manifestare, farselo aleggiare dinanzi e <farlo manifestare> come esistente in se stesso sono la stessa cosa). Chiaramente non in quanto esistente adesso, come esistente nel mio ambiente circostante di adesso!⁷⁵

Nel caso della rappresentazione di fantasia, l’ambiente circostante rappresentato e quello attuale vissuto non si fondono: un oggetto, una situazione, vengono rappresentati

⁷³ Cfr. M. Cavallaro, *op. cit.*, pp. 172-173.

⁷⁴ E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 119; trad. it., p. 138.

⁷⁵ Ivi, pp. 115-116; trad. it., p. 134.

in se stessi, non come presenti *adesso* (il loro presente è un altro), ma come presentificati, sono mera “rappresentanza” nel senso di una presentazione modificata, collocata nella dimensione del *come se*.

Ich lebe im Bewusstsein der Repräsentation, das verschieden ist vom Bewusstsein des aktuellen Jetzt, vom wirklich Selbstgegebensein, Selbsterscheinen. Der Gegenstand ist gleichsam selbst da. Er ist es in der und der Erscheinung, von der und der Seite etc. Diese Erscheinung ist nicht Wahrnehmungerscheinung, sondern Repräsentant derselben. Das Bewusstsein der Phantasie ist nicht Wahrnehmung, sondern gleichsam Wahrnehmung. Das ganze Bewusstsein ist vergegenwärtigt und ist Repräsentant.

Vivo nella coscienza della rappresentanza, la quale è differente dalla coscienza attuale, del reale essere dato in se stesso, del reale manifestarsi in se stesso. L’oggetto è, *per così dire*, qui in se stesso. Lo è in questa o quella manifestazione, da questo o quel lato, etc. Questa manifestazione non è una manifestazione percettiva, bensì un rappresentante della medesima. La coscienza della fantasia non è percezione, bensì percezione *per così dire*. L’intera coscienza è presentificata ed è rappresentante⁷⁶.

Ciò determina l’impossibilità di fondere e confondere i due “io”, sia per motivi di ordine statico, ovvero considerando il fenomeno dal punto di vista delle relazioni già costituite, che dal punto di vista genetico, ossia considerato nel processo dinamico di formazione.

Dal punto di vista statico i due io appartengono a due diversi atti con diversi flussi di coscienza e orizzonti temporali diversi. Dal punto di vista genetico non posso considerare l’io di fantasia come me stesso in senso pieno, perché è il frutto di un atto di libertà soggettivo, il prodotto di una creazione libera e indipendente dal mio passato⁷⁷. Non posso inserirlo nella mia storia biografico-genetica, non è coerente con le mie esperienze sedimentate, con i miei ricordi (i centauri immaginati non entrano, normalmente, nel mio giro di amicizie, e se lo fanno restano normalmente nella dimensione del *come se*). Ecco perché la fusione tra i due “io” può condurre solo alla follia o alla schizofrenia⁷⁸.

⁷⁶ Ivi, p. 116, trad. it., p. 134. (Corsivo nostro).

⁷⁷ Cfr., M. Cavallaro, *The Phomenon of Ego-splitting in Husserl’s Phenomenology of Pure Phantasy*, cit., p. 173.

⁷⁸ Diverso è il caso dell’io di fantasia dei bambini, per i quali la fusione e l’identificazione tra io reale e io di fantasia è il modo attraverso il quale costruiscono il loro rapporto con il mondo e fanno esperienze. Discorso ulteriore è il caso dell’*Empfindung*, identificazione empatica, di fronte a opere letterarie, teatrali, cinematografiche. Sentimento già conosciuto da Aristotele.

La distinzione non significa tuttavia scissione e perdita di identità (cosa che accade nei disturbi della personalità). Non si tratta di un altro io, ma di me immaginato in uno dei mondi di fantasia. L'opera letteraria si sviluppa proprio all'interno di uno di questi campi di fantasia. Anche nel caso di un romanzo storico o di una biografia, la *mimesis* si dipana al di fuori del tempo presente in un "non- adesso", come direbbe Husserl, e tra i confini delineati da questo campo può essere riprodotto un campo di percezione sensoriale *per così dire*, e a sua volta un ulteriore campo di fantasia che possiamo dire di secondo ordine.

Il racconto è in un tempo presente *per così dire*, un presente di fantasia entro cui rientra l'io di fantasia. Il Poeta Pirandello che siede alla scrivania, ha dei vissuti percettivi e dei vissuti di fantasia di second'ordine. È un io di fantasia prodotto dalla mente dell'io attuale, lo scrittore Pirandello, che immagina se stesso in una situazione in cui percepisce realmente, crede, desidera, vuole.

Noch brennt die Lampe auf dem Tisch. Der Nebel schwebt durch den Raum.

Der Dichter atmet tief, legt seine Hand auf Stirn und Augen.

Dann sieht er scharf und durchdringend in die Ecke des Zimmers: Da erschient verschwindend das Bild des jungen Mädchens, dem er kurz zuvor in der Gasse begegnet war. Schon trägt es eine Art Heiligenschein: die Gloriole der Dichtung. Als wäre es zu einem Bild der Kunst geworden, so wie er es jetzt sieht, zu einer Person, der er zwangsweise Leben geben muß. Doch im Augenblick kann er ihr keine andere Geste einhauchen als die, der Mutter um den Hals zu fallen⁷⁹.

Il poeta respira profondamente, si passa la mano sulla fronte e sugli occhi.

Poi fissa lo sguardo in modo penetrante nell'angolo della stanza: laggiù appare sfocata e poi subito scompare, l'immagine della ragazza che ha incontrato poco prima nel vicolo. Ha già una specie di corona: l'aureola della poesia. Come se fosse divenuta immagine d'arte, così come la vede lui ora, un personaggio a cui deve per forza dare vita.

Eppure, al momento, non può infonderle nessun altro gesto se non quello di gettarsi al collo della madre.

La ragazza immaginata dall'io di fantasia del Poeta del racconto è vissuta come percezione presentificata: da un lato persona in se stessa quale potrebbe essere se apparisse davanti al poeta in carne ed ossa, dall'altro fantasia della persona (fantasma) se rapportata all'io "reale" dell'autore nell'atto di comporre.

⁷⁹ L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., p. 41.

È per questo che il dottor Fileno nella novella *La tragedia di un personaggio* può dire, non a torto, di essere personaggio vivo, meno reale forse, ma più vero.

Tra percezione e percezione di fantasia si stabilisce un rapporto di analogia tra atti di tipo diverso: quello della coscienza e quello della coscienza *modificata*. Alla natura o essenza della percezione appartiene la possibilità di badare “all’oggetto in carne ed ossa”, ma anche di badare “al percepire l’oggetto in carne ed ossa”, di riflettere cioè sulla percezione, sull’io che percepisce, mi rappresento il mio percepire. Analogamente «[a]ll’essenza della fantasia appartiene la possibilità <di> badare, invece che all’oggetto, al suo manifestarsi, al suo essere fantasticato come esistente, al suo “essere creduto nella fantasia”»⁸⁰. L’essenza della manifestazione nella percezione e nella fantasia è la stessa, ma ciò che cambia è il suo modo.

2.6 Vedere “come se” (*Als-ob*)

Il vedere non è un vero e proprio vedere, ma è *come se* vedessi. Ciò che si manifesta non è realmente reale, eppure è come se lo fosse. Mi rappresento una casa qui e ora, e posso riflettere su questo atto di presentificazione, posso analizzarlo, esprimere giudizi. Mi muovo nella fantasia, vado su e giù con lo sguardo, scopro nuovi dettagli, li analizzo, la «[...] casa si trova lì “per così dire”, mi aleggia dinanzi nel carattere della fantasia. Se però guardo all’atto costitutivo, scopro un aleggiare nel vedere, del percepire questa e quella parte della casa, e ciò, nella riflessione, diviene per me oggettuale»⁸¹.

Il fantasticare la casa, il vedere la casa nella fantasia, si costituisce in apprensioni che altro non sono che modificazioni di percezioni, ovvero rappresentazioni di quelle percezioni che io avrei se percepissi questa casa nella realtà, in carne ed ossa⁸².

⁸⁰ «Zum Wesen der Phantasie gehört die Möglichkeit, statt auf den Gegenstand zu achten, auf sein Erscheinen, auf sein als daseiend Phantasiertsein, auf sein „Geglaubtsein in der Phantasie“ <zu> achten». E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 118; trad. it., p. 137.

⁸¹ «Das Haus steht gleichsam da, es schwebt im Charakter der Phantasie vor. Blicke ich aber auf den konstituierenden Akt, so finde ich auch ein Vorschweben des Sehens, des dies und jenes vom Haus Wahrnehmens, und dieses wird mir in der Reflexion gegenständlich». Ivi, p. 126; trad. it., p. 145.

⁸² Cfr. Ivi, p. 127; trad. it., p.147.

Come posso riflettere nella fantasia, così posso quindi operare la riduzione fenomenologica nella fantasia:

[...] ich kann auf den „Inhalt“ der Phantasieerscheinung hinblicken, finde darin die *quasi* gegebenen Farbinhalte etc., und diese erscheinen mir nun als „Vergegenwärtigungen“ derjenigen Farbinhalte, die in der entsprechenden Wahrnehmung präsentativ zu fungieren hätten [...].

«[...] posso dirigere lo sguardo verso il “contenuto” della manifestazione di fantasia, vi scopro i contenuti cromatici *quasi* dati, etc., e questi mi si manifestano ora come presentificazioni di quei contenuti cromatici che nella percezione corrispondente avrebbero dovuto fungere presentativamente [*präsentativ*] [...]»⁸³.

Queste modificazioni di impressioni percettive, Husserl le definisce riproduzioni, e riproduzione è l'intera fantasia, che è intesa dunque come modificazione dell'impressione complessiva e non come copia di essa, ed ha una sua unità data da una *quasi-coscienza*⁸⁴, dove *quasi* è inteso nel senso latino di *come se*.

Se percepisco una casa è un'impressione data alla coscienza, la riproduzione di tale impressione è la fantasia. E all'interno della fantasia posso dirigere la mia attenzione sull'oggetto⁸⁵. «Non esperiamo realmente [...] bensì ci fantastichiamo in un esperire, ed è come se esperissimo realmente»⁸⁶.

È questo il passaggio in cui il discorso estetico di Husserl si discosta maggiormente dai principi dell'estetica aristotelica. Per Aristotele l'opera, e nel caso specifico la tragedia, deve riprodurre i fatti secondo un principio di verosimiglianza. Il mondo di fantasia deve intrattenere con la realtà un legame basato sulla possibilità che l'evento narrato nel mondo di fantasia possa realizzarsi anche nel mondo reale. Husserl non si pone il problema della verosimiglianza, ciò che la fantasia riproduce è l'unità del campo percettivo e la capacità di “intenzionare” un oggetto, riflettere sulla percezione di un oggetto, di un fatto, un evento a prescindere da quale esso sia, e viverne l'esperienza. Per Husserl la fantasia non è il campo del possibile ma dell'ipotetico. All'unica realtà del mondo condiviso si contrappongono infiniti altri modi ipotetici che sottostanno a

⁸³ Ivi, p. 128; trad. it., p. 147.

⁸⁴ Cfr. Ivi, pp. 130-131; trad. it., pp. 150-151.

⁸⁵ «[...] die Aufmerksamkeit geht auf das Objekt», Ivi, p. 132; trad. it., p. 152.

⁸⁶ «Wir erfahren, können wir auch sagen, nicht wirklich, sondern wir phantasieren uns in ein Erfahren hinein, uns ist so, als ob wir erführen». Ivi, p. 202; trad. it., p. 231.

determinate premesse e condizioni. La loro esistenza è messa tra parentesi: posso avere la fantasia di una casa che può esistere oppure no, ma posso anche immaginare un drago o una chimera che so non essere esistenti, in entrambi i casi opero comunque una sospensione, una neutralizzazione della credenza di esistenza.

Richtig und doch wieder unrichtig sagen wir: In der blossen Phantasie glauben wir nicht, in der Phantasie vollziehen wir keine Setzung, kein Für-seiend-, d.i. Für-wirklich-Halten. Richtig ist, dass wir es nicht vollziehen, aber unrichtig ist, als ob in keinem Sinn Seinsbewusstsein hier vorkäme. [...]

Das Fiktum steht als solches uns vor Augen, mit allen jeweiligen Wirklichkeitsmodis, lebendige Gegenwart, lebendiges Soeben, erledigte Vergangenheit, Zukunft und was immer wir da noch unterscheiden mögen, aber alles eben als Fiktion, als Phantasie.

Dire che nella fantasia non crediamo, che nella fantasia non compiamo alcuna posizione, alcun ritenere esistente, vale a dire alcun ritenere reale è allo stesso tempo esatto e inesatto. È esatto dire che non compiamo tutto ciò, ma non sarebbe esatto se con ciò si intendesse che in nessun senso abbia qui luogo una coscienza d'essere. [...]

Il *fictum* si trova in quanto tale dinanzi ai nostri occhi, con tutti i relativi modi di realtà, presente vivente, "or ora" vivente, passato trascorso, futuro e qualsiasi altra cosa qui ancora si volesse distinguere: ma tutto appunto in quanto finzione, in quanto fantasia⁸⁷.

Una rappresentazione teatrale riproduce in atto un campo di fantasia. Noi in quanto spettatori, accettiamo il gioco scenico, ed entriamo in quel campo di fantasia in cui percepiamo e viviamo gli eventi rappresentati come se fossero presenti. I personaggi come dice appunto Pirandello: «Possono vivere così perché la loro espressione è raggiunta, compiuta. La forma perfetta li ha staccati interamente, essi vivi, e concreti, cioè fluidi e indistinti, dal tempo e dallo spazio, e li ha fissati per sempre, li ha raccolti in sé, lei che è immarcescibile, quasi imbalsamati vivi»⁸⁸. Ed è questo il motivo per cui la Madre dei *Sei Personaggi* può dire a ragione che il suo dolore è sempre attuale, il suo urlo sempre presente, non ricordo, ma perenne presente che si ripete, presentificazione di un vissuto. Nella vita reale il dolore trapassa nella sfera del ricordo, si trasforma, assume nuove connotazioni, nel *fictum* il dolore resta sempre quello lì, uguale a se stesso, eternamente rinnovantesi. Quando Pirandello parla del compito dell'arte come quello di *ri-subjettivare* l'oggetto, si riferisce appunto alla capacità dell'espressione

⁸⁷ Ivi, pp. 202-203; trad. it., p. 232.

⁸⁸ L. Pirandello, *Teatro Nuovo e teatro vecchio*, «Comoedia», 1 gennaio 1923, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1164.

artistica di rendere universale il particolare, ma non attraverso un processo di astrazione, come fa il discorso logico-scientifico, ma attraverso un processo che reitera il particolare, una riproduzione dell'evento vissuto *come se fosse presente, come se fosse lì davanti ai nostri occhi*.

2.7 Rappresentazione e presentazione nel teatro

Il teatro per Pirandello, a differenza dell'opera letteraria che ha già ottenuto la sua forma immutabile nella materia sua propria, è materia a cui gli attori devono a loro volta dare forma⁸⁹. «[...] in teatro l'opera dello scrittore non c'è più», dirà il Dottor Hinkfuss all'inizio di *Questa sera si recita a soggetto*.

L'attore deve riconcepire il personaggio per conto suo, l'immagine espressa deve prendere corpo, "organarsi" in lui, divenire movimento che la renda reale sulla scena. «[L'] esecuzione bisogna che balzi viva dalla concezione, e soltanto per virtù di essa, per movimenti cioè promossi dall'immagine stessa, viva e attiva, non solo dentro di lui, ma diventi con lui e in lui anima e corpo»⁹⁰. L'attore, secondo Pirandello, deve diventare quel personaggio nel senso più pieno, vivere sulla scena la sua vita. «L'attore che lo interpreta deve riuscire ad "essere" quel personaggio, e non a recitare più o meno bene "la parte". Perciò il mio teatro ha abolito i suggeritori e ha abolito i "ruoli"»⁹¹. Lo spettacolo che si svolge sul palcoscenico non è rappresentazione, simbolo che rimanda ad altro, ma presentazione della vita, vita vissuta, come sostiene il Primo attore in *Questa sera si recita a soggetto*:

[...] lei deve credere soltanto che qua, sotto questi panni, il signor... (dirà il suo nome) non c'è più; perché impegnatosi con lei a recitare questa sera a soggetto, per aver pronte le parole che debbono nascere, nascere dal personaggio che rappresento, e spontanea l'azione, e naturale ogni gesto; il signor... (c.s.) deve vivere il personaggio di Rico Verri,

⁸⁹ Cfr. L. Pirandello, *Teatro e letteratura*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1072.

⁹⁰ *Ibidem*. Il saggio continua con l'osservazione di Pirandello dell'inevitabile trasformazione, inferiore all'originale, dell'opera d'arte nel momento in cui viene tradotta sulla scena. L'attore farà il contrario di quello che ha fatto il poeta: renderà più reale e dunque meno vero il personaggio creato dal poeta, in quanto, dandogli realtà materiale, gli sottrarrà quella realtà ideale che l'autore gli aveva infuso. Questo se si intende il teatro in senso tradizionale, ma per Pirandello il teatro è "altra cosa".

⁹¹ L. Pirandello, *Il mio teatro*, «Rivista d'Italia e d'America», aprile 1925, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1272.

essere Rico Verri: ed è, è già; tanto che, come le dicevo in principio, non so se potrà adattarsi a tutte le combinazioni e sorprese e giochetti di luce e d'ombra preparati da lei per divertire il pubblico⁹².

Dello stesso avviso è Husserl secondo il quale il contenuto, i personaggi e gli accadimenti che si alternano sulla scena, sono dati alla coscienza attraverso una percezione che non è "nulla", nel senso che non è reale, ma che mi presenta comunque dei contenuti su cui posso esprimere giudizi, di cui posso fornire una descrizione, «esso è una pura possibilità, mentre la realtà è esperita»⁹³. Ma tra realtà e pura possibilità è possibile stabilire una relazione di analogia, «un'uguaglianza fra essere non modificato ed essere modificato, e la "modificazione" va appunto attinta dal senso della fantasia»⁹⁴.

Così si esprime Husserl nei testi scritti intorno al 1918, testi in cui si occupa di estetica della rappresentazione teatrale e la mette in relazione con il concetto di fantasia percettiva, rivedendo le sue ipotesi sulla teoria della coscienza di immagine. Se precedentemente aveva ipotizzato che il «presentare in immagine» significasse rappresentare, ovvero trovarsi dinanzi ad un *Bildobjekt* che rimanda a qualcos'altro, ad un *Sujet*, a partire dal 1918, pensando allo spettacolo teatrale, ipotizza che si tratti in realtà di presentazioni raffigurative, nelle quali manca l'intermediario, si ha quindi una percezione diretta come nella fantasia pura. «Nel corso di una rappresentazione teatrale viviamo in un mondo di fantasia conforme alla *perceptio*, "abbiamo immagini" dell'unità coerente di un'immagine, ma non per questo abbiamo raffigurazioni»⁹⁵.

La sua struttura è più simile a quella di un *Fiktum*, ovvero ad una fantasia pura, piuttosto che alla percezione di un'immagine fisica come può essere la visione di un quadro, una statua, una fotografia. A differenza però della fantasia pura, qui c'è un supporto fisico, dato dagli attori, dagli arredi, dallo spazio scenico. L'apparizione sulla

⁹² L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, in *Maschere nude*, I, cit., pp. 215-216.

⁹³ «[...] es ist eine pure Möglichkeit, während erfahren Wirklichkeit ist (als Wirklichkeit im Bewusstsein Charakterisiertes)». E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 204; trad. it., p. 234. I mondi di fantasia sono infiniti, il mondo reale è uno.

⁹⁴ «[...] eine Gleichheit, die eine Gleichheit zwischen unmodifiziertem und modifiziertem Sein und die „Modifikation“ eben aus dem Sinn der Phantasie zu schöpfen ist». Ivi, p. 205; trad. it., p. 235.

⁹⁵ «Bei einer Theateraufführung leben wir in einer Welt perzeptiver Phantasie, wir <haben> „Bilder“ in der zusammenhängenden Einheit eines Bildes, aber darum nicht Abbilder». Ivi, pp. 211-212; trad. it., p. 242.

scena è una fantasia percettiva, e lo spettatore non vede ciò che vuole, ma è vincolato al supporto fisico che gli si presenta davanti. Husserl:

Die Schauspieler erzeugen ein Bild, das Bild eines tragischen Vorgangs, jeder das Bild einer handelnden Person usw. Aber „Bild von“ besagt hier nicht Abbild von. Und was davon zu scheiden ist: Die Darstellung des Schauspielers ist auch nicht eine Darstellung in dem Sinn, in dem wir von einem Bildobjekt sagen, dass sich in ihm ein Bildsujet darstelle. Weder der Schauspieler, noch das Bild, das seine Leistung für uns ist [...], ist Bildobjekt, in dem sich ein anderes Objekt, ein wirkliches oder selbst fiktives Bildsujet abbildet.

Gli attori producono un'immagine, 'immagine di un accadimento tragico, ognuno di essi produce l'immagine di un personaggio, e così via. Tuttavia, "immagine di" qui non significa "raffigurazione di". E rispetto a ciò va fatta la seguente distinzione: la presentazione dell'attore non è nemmeno una presentazione nel senso in cui diciamo, a proposito di un oggetto-immagine, che un *sujet*-immagine si presenta in esso. Né l'attore né l'immagine che per noi è la sua presentazione [...] sono un oggetto-immagine nel quale si raffigura un altro oggetto, un *sujet*-immagine reale o a sua volta fittizio.⁹⁶

Abbiamo qui la coesistenza e il contrasto tra due piani diversi. Da un lato c'è il piano della percezione reale data dagli oggetti sul palcoscenico, dall'altra l'apprensione della cosa-immagine costituita dagli eventi narrati nell'opera teatrale. Potrebbe sembrare una analoga situazione a quella che ci si presenta quando siamo dinanzi ad un'opera figurativa, come in effetti aveva ipotizzato lo stesso Husserl prima delle riflessioni del 1918. In un dipinto, infatti, accanto all'oggetto fisico-materiale percepito, che può essere la tela del quadro, la sua cornice, ecc., c'è un *Bild-Objekt* (le linee che delinano un centauro, un angelo, un uomo o una donna) attraverso il quale si rimanda ad un altro oggetto, il *Bild-Subjekt* (i centauri del pittore Böcklin, la coppia di angeli di Raffaello, il ritratto di questo o quel personaggio)⁹⁷.

Nella rappresentazione teatrale, invece, ciò che è dato percettivamente e il *fictum* si compenetrano. L'attore che recita sulla scena e interpreta Riccardo III, non rappresenta il Riccardo III del passato, è Riccardo III: *qui ed ora* nel gioco scenico. Tutte le persone, le

⁹⁶ Ivi, p. 212; trad. it., p. 243.

⁹⁷ Ci si potrebbe chiedere se queste riflessioni possano essere valide anche in riferimento all'arte astratta, dove appunto non si può parlare di movimento della coscienza che dal *Bildobjekt* (l'oggetto-immagine) punta verso il *Bildsubjekt*, in quanto nell'arte astratta i due oggetti coincidono (un quadrato su tela non rimanda che a se stesso: il quadrato su tela. Il *Bildsubjekt* non costituisce quindi il riempimento di senso del *Bildobjekt*, ma lascia un'apertura che può essere riempita solo da un atto di fantasia pura. Ma questo tema esula dagli scopi che ci siamo prefissi in questo lavoro.

azioni, gli arredi, tutto appartiene al *come se*, tutto contribuisce a presentare [*darstellen*], a portarci nell'illusione artistica [*künstlerische Illusion*]⁹⁸. Il carattere di attualità delle percezioni è modificato dagli atti della fantasia, che neutralizzano la credenza nell'attualità degli oggetti ed eventi percepiti. Ciò che appare sulla scena si costituisce come un mondo (un campo di fantasia) che sostituisce il senso di attualità ed il carattere del mondo reale a cui appartengono gli oggetti e gli attori⁹⁹. Lo spettatore per partecipare a questo mondo di visione, vi si deve *trasferire* (*versetzen*), ed è questo che è pronto a fare dal momento stesso in cui entra nel teatro.

Ben diversa è la situazione dell'illusione intesa in senso ordinario. In questo caso prima di rivelarsi illusorio, l'oggetto percepito si offre all'osservatore con lo stesso valore di un'apparizione percettiva, a cui ne segue un'altra che mette in crisi la credenza iniziale. La seconda apparizione coincide in alcuni momenti, ma contrasta in modo inconciliabile rispetto ad altri momenti; come quando, dice Husserl, vedo una statua di cera e credo per un attimo che sia un uomo. Essa coincide nella forma, ma contrasta, ad esempio, nel colore. Di fronte all'impossibilità di dare alle due apparizioni carattere di unità, smentisco, neutralizzo la credenza nella sua attualità e le conferisco un carattere di illusione.

Nel teatro, invece, i due oggetti sono incompatibili fin dall'inizio e possono essere oggetto di *perceptio* solo alternativamente, noi non ci predisponiamo ad una normale percezione, non iniziamo con la tesi della realtà di ciò che si manifesta e di ciò che percepiamo, realtà che andremo poi a confermare o smentire. Il contrasto si manifesta già dall'inizio ed è un contrasto consapevole, voluto fin dall'inizio. Noi sappiamo che gli attori sono attori, che le quinte sono di cartone, e gli alberi di carta. Tutto «ha il carattere di ciò che è nullo, di ciò che è cancellato o, meglio, soppresso rispetto alla realtà»¹⁰⁰, non c'è una alternanza tra realtà e parvenza, ma «abbiamo sin dall'inizio solo "l'immagine" artistica [...] ci poniamo sin dall'inizio sul terreno dell'"illusione", [...] della "parvenza

⁹⁸ Cfr. E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 213; trad. it., p. 244.

⁹⁹ C. Calì, *Husserl e l'immagine*, cit., p. 172.

¹⁰⁰ «In einer gewissen inaktuellen (passiven) Weise hat alles da "Gesehene" den Charakter des Nichtigen, des Durchstrichenen oder besser, nach seiner Wirklichkeit Aufgehobenen». E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 213; trad. it., p. 245.

estetica". In altre parole, ci poniamo sul terreno della intuizione di fantasia»¹⁰¹. Ma allo stesso tempo non cancelliamo ciò che fa parte della percezione reale: il pubblico, l'orchestra, il palco restano lì, non coperti dall'illusione.

Noi ci disponiamo ad una doppia percezione, e l'una non cancella l'altra perché entriamo nel gioco di questa duplicità e andiamo a teatro proprio per soddisfare questo intento e prendere parte con ciò al godimento estetico. Il mondo della rappresentazione non è posto come reale, ma messo fuori circuito (è sospeso il giudizio sulla sua realtà). Gli arredi, le sedie la stanza, le azioni, lo stesso sedersi dell'attore, non è un sedersi reale, ma un sedersi di fantasia sebbene l'attore si sieda veramente, ma in nessun modo è una raffigurazione (*Abbildung*) che rimanda ad un altro oggetto, è una presentazione in cui percepiamo in maniera attiva, ma tutto ciò nel modo del *come se*.

Pirandello coglie esattamente questa doppia percezione: l'una reale, l'altra nel modo del *come se* e le mescola, le confonde, le sovrappone in un gioco di rimandi durante la messa in scena. Il pubblico che si dispone a prendere parte al gioco della fantasia, si trova spiazzato dagli attori che parlano con i personaggi, dai personaggi che sbucano dalla platea o che interrompono la recitazione per recitare una nuova parte, come fa Sampognetta che si rivolge al direttore di scena non riuscendo a restare serio durante la messa in scena della sua morte: «[...] non riesco a morire, signor direttore, mi viene da ridere, vedendo come tutti sono bravi, e non riesco a morire [...]»¹⁰².

La dimensione del *come se* è però per Pirandello ben più rassicurante del flusso indefinito della vita, dove la cosa, come dice Husserl, è sempre in cammino (*immer auf der Marsch*) e la sua essenza è un'essenza aperta che può assumere sempre nuove proprietà e nuovi significati¹⁰³. Come può dunque, il "qui ed ora" dell'esperienza percettiva individuale, di per sé irriproducibile, essere trasferito sul piano dell'arte, conferendogli una dimensione generale-universale? Ciò che accomuna l'atteggiamento estetico di Pirandello e la riflessione fenomenologica di Husserl è la finalità in vista della

¹⁰¹ «[...] haben wir von vornherein nur das künstlerische „Bild“ [...]. Wir stellen uns von Anfang an in dieser Art auf den Boden der „Illusion“, des [...] „ästhetischer“ Schein [...]. Mit anderen Worten, wir stellen uns auf den Boden der Phantasieanschauung». Ivi, p. 214; trad. it., p. 245.

¹⁰² L. Pirandello, *Questa sera si recita a soggetto*, cit., p. 641.

¹⁰³ Cfr. E. De Caro, *Note sulla fenomenologia dell'estetico*, EDUCatt, Milano 1996, p. 34.

quale si muovono i due pensatori; è l'«identico processo di neutralizzazione e ricostituzione del senso»¹⁰⁴. L'obiettivo di entrambi è quello di trasferire l'esperienza individuale su un piano generale che garantisca la possibilità stessa della conoscenza.

2.8 L'oggettività del mondo di fantasia

Sia Husserl che Pirandello si trovano a questo punto a dover fare i conti con la questione dell'interpretazione del mondo, sia esso reale sia esso di fantasia.

Alle parole del *Padre*: «Abbiamo tutti dentro un mondo di cose: ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e il valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro?»¹⁰⁵, Pirandello trova una risposta nell'arte, nella forma, nell'espressione che per lui non coincide con l'impressione, come per Croce, ma è soggettivazione di un'impressione oggettivata, è ritorno alla materia forgiata dal sentimento individuale dell'autore, ma non per questo priva di regole. «L'arte, per quanto libera, per quanto in apparenza indipendente da ogni regola, ha pur sempre una sua logica, non già immessa e aggiustata da fuori, come un congegno apparecchiato innanzi, ma ingenita, mobile, complessa; e in questa logica, la critica con l'aiuto della scienza può ritrovar sempre le leggi dello spirito»¹⁰⁶.

Il sogno è regolato da leggi, seppur leggi sue proprie, che agiscono in modo perfettamente logico e coerente secondo il sogno.

E aggiunge Pirandello:

Un poeta può, non credendo alla realtà della propria creazione, rappresentarla come se ci credesse, cioè non mostrare affatto coscienza della irrealtà di essa; può rappresentar come vero un suo mondo affatto fantastico, di sogno, regolato da leggi sue proprie, e, secondo queste leggi, perfettamente logico o coerente. Quando un poeta si mette in codeste condizioni, il critico non deve più vedere se quel che il poeta gli ha posto innanzi è vero e o è sogno, ma se come sogno è vero; poiché il poeta non ha voluto rappresentare

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit., p. 65.

¹⁰⁶ G. Andersson, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, «Romanica Stockholmiensia», 2. Almqvist & Wiksell, Sthlm 1966, p. 226.

una realtà effettiva, ma un sogno che avesse apparenza di realtà, s'intende di sogno, fantastica, non effettiva¹⁰⁷.

Anche per Husserl le fantasie che si sviluppano nell'ambito dell'esperienza estetica non sono libere, «hanno la loro oggettività, ci sono prescritte, ci sono imposte, analogamente a come le cose della realtà ci sono imposte come qualcosa che dobbiamo accettare»¹⁰⁸.

Anche le fantasie riproduttive dell'arte narrativa, le fantasie che si librano dalla lettura di un racconto, di un'opera teatrale, dalla visione di un film, ci sono imposte attraverso le sequenze delle parole che leggiamo o ascoltiamo. Anche le parole stampate, nell'utilizzo artistico, sono propriamente affette da "contrasto" (*mit Widerstreit behaftet*). Il loro significato è nullo nel contesto d'esperienza, ma «nonostante questa cancellazione vengono assunti come *quasi*-significati nell'atteggiamento d'immagine-di-fantasia»¹⁰⁹. Il loro significato è dato dalla *quasi*-coscienza dell'io di fantasia, che individua e percepisce nel modo del *come se* gli oggetti del mondo di fantasia, dando loro un'unità organica¹¹⁰.

All'interno di un determinato mondo di fantasia posso discernere un oggetto dall'altro, collocarlo in un *quasi*-tempo e in un *quasi*-spazio, una dimensione che non può essere rapportata alla realtà o ad altri mondi di fantasia (posso dire che Alice ha

¹⁰⁷ L. Pirandello, *L'Umorismo*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 80.

¹⁰⁸ «[...] haben ihre Objektivität, sie sind uns vorgeschrieben, uns aufgenötigt, analog wie Dinge der Wirklichkeit uns aufgenötigt sind, als etwas, das wir hinnehmen müssen». E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 216; trad. it., p. 248.

¹⁰⁹ «[...] trotz dieser Durchstreichung in PhantasiebildEinstellung als *quasi*-Bedeutungen angenommen werden». Ivi, pp. 216-217; trad. it., p. 248.

¹¹⁰ Maria E. Reicher ricorda nel suo saggio *Die Gegenstände des Als-ob*, (in G. Koch, C. Voss, «*Es ist, als ob*». *Fiktionalität in philosophie, Film, -und Medienwissenschaft*, Wilhelm Fink, München 2009), come il filosofo Alexius Meinong in *Über die Stellung der Gegenstandstheorie im System der Wissenschaften* (1907), abbia posto al centro delle sue riflessioni il paradosso che potrebbe essere sintetizzato dalla frase: "esistono oggetti che non esistono". Su tale paradosso si è ripresa nella seconda metà del Novecento una accesa discussione, soprattutto in area anglo-tedesca, sulla natura degli oggetti di finzione. Sia Meinong che Husserl furono allievi di Brentano a pochi anni di distanza, ed entrambi dedicarono molti dei loro scritti a questo tema. Rispetto al testo di Meinong le riflessioni di Husserl sono però meno note, probabilmente perché disperse nella immensa mole di pagine che il filosofo appuntò senza mai pubblicare.

incontrato il coniglio bianco prima di Stregatto, ma non ha senso dire che Alice ha incontrato il coniglio dopo che il principe ha baciato Biancaneve)¹¹¹.

Intersubjektive „Existenz“ hat der Roman, das Schauspiel nach seinem bestimmten Bildstand und Bildzusammenhang, sofern jedermann, der die „darstellende“ Erfahrungsobjekte sich zur Erscheinung bringt unter den passenden Umständen und die nicht an der zufälligen Subjektivität hängenden Widerstreite vollzieht, der künstlerischen Intention frei folgt usw., denselben Roman, dasselbe Stück fingierten Lebens, fingierter Schicksale usw. sich zur *quasi*-Erfahrung bringt und bringen muss.

Il romanzo, lo spettacolo teatrale, secondo la loro determinata compagine, la loro determinata connessione d'immagine, hanno "esistenza" intersoggettiva, in quanto chiunque nelle circostanze appropriate, si porti a manifestazione gli oggetti "presentazionali" d'esperienza, compia i contrasti non dipendenti dalla soggettività contingente e segua liberamente l'intenzione artistica. etc., si porta - e si deve portare - a *quasi*-esperienza il medesimo romanzo, la medesima porzione di vita, di destini prodotti dalla finzione¹¹².

È dunque lo spettatore, non il poeta in modo predelineante, che giudica, anche se non è un giudizio normale. È un giudizio che si riferisce a personaggi, ad azioni, a situazioni *come se*. E nel momento in cui descriviamo questi personaggi, i loro caratteri, le loro ragioni, le loro azioni, li viviamo nella fantasia; «[...] non li riproduciamo meramente, bensì dispieghiamo il loro senso nel *come se*, seguiamo nel *come se* le motivazioni accennate, riempiamo le intenzioni, portiamo alla luce quanto v'è di vivo, di attivo, e così via, relativamente a pensieri, sentimenti, oscuri motivi nascosti nell'interiorità non reale, *quasi* esperita in modo intuitivo»¹¹³.

E a questo mondo diamo espressione attraverso enunciati che possiedono una certa verità che va al di là della mera espressione del *fictum*. Il mondo di fantasia è uno spaccato portato a datità nella *quasi*-esperienza. E in tale spaccato si possono esprimere giudizi che possono essere veri o falsi, formulare supposizioni, trarre conclusioni sulla base di finzioni che non sono di questo mondo, ma di uno dei mondi possibili di fantasia.

¹¹¹ Cfr. R. Bernet, *Wirkliche Zeit und Phantasiezeit. Zur Husserl Begriff der zeitlichen Individuation*, in «Phänomenologische Forschungen», 2004, pp. 37-56; trad. in tedesco a cura di R. Becker.

¹¹² E. Husserl, *Phantasie und Bildbewusstsein*, cit., p. 217; trad. it., pp. 248-249.

¹¹³ «[...] wiederholen sie nicht bloß, reproduzieren sie nicht bloß, sondern wir legen im Als-ob ihren Sinn auseinander, wir folgen im Als-ob den angedeuteten Motivationen, erfüllen die Intentionen, holen heraus, was in der nicht wirklich anschaulich *quasi* erfahrenen Innerlichkeit an Gedanken, Gefühlen, an verbogenen dunkel Motiven etc. lebendig ist, wirksam ist usw.». Ivi, 217; trad. it., p. 249.

I *quasi*-giudizi sono modificazioni di giudizi reali, ma sono comunque prese di posizione che possiedono e seguono norme di verità e falsità.

La logica, per Husserl, non privilegia la realtà data, ma si riferisce ad ogni mondo possibile, esprime leggi che valgono per ogni possibile giudicare. Ma tali leggi logiche si ancorano nell'esperienza. Ogni io attuale procede in questo mondo entro cui gli è dato vivere e di cui fa esperienza riempiendolo di senso. E tale mondo è uno e medesimo per ogni soggetto esperiente. Egli fa parte carnalmente parte di questo mondo che può «essere ri-compreso (*nachverstehbar*) attraverso l'esperienza empatica»¹¹⁴.

Al regno unico e fisso del mondo si contrappongono i mondi di fantasia che al contrario sono molteplici, «sono una varietà né completamente disordinata, né completamente ordinata [...] di innumerevoli mondi possibili, ciascuno dei quali presenta l'idea del correlato di un ordine concordante e determinato di finzioni che si collegano in modo unitario analogamente a come le cose reali si collegano nel mondo reale»¹¹⁵, non secondo il principio di una copia del mondo reale, ma secondo la modalità del *come*, della relazione analogica.

All'ottimismo di Husserl nella possibilità di conoscere, di ri-comprendere il mondo attraverso una convergenza intersoggettiva, Pirandello contrappone lo scetticismo di riuscire a dare ordine al flusso permanente di dati del mondo reale, ad interpretare in modo intersoggettivo la realtà. La coscienza dell'individuo, essendo essa stessa parte di questo flusso, non ha la possibilità di mantenere un'identità per cui, per poter vivere all'interno di un contesto in cui sarebbe ingestibile lo scontro con le altre individualità altrettanto mutevoli, si riveste di maschere, che altro non sono che l'illusione di una forma.

Altra cosa però è il mondo della fantasia e dell'arte. Condivide con il filosofo l'idea della forma artistica come possibilità di vita in una dimensione diversa, meno reale forse

¹¹⁴ «[...] leiblich in sie hineingehört und geistig durch einführende Erfahrung nachverstehbar ist». Ivi, p. 219; trad. it., p. 251.

¹¹⁵ «[...] andererseits sind der Phantasiewelten unendlich viele, sie sind eine nicht ganz ungeordnete und nicht ganz geordnete, also alles in allem ungeordnete Mannigfaltigkeit von unendliche vielen möglichen Welten, deren jede die Idee des Korrelats einer einstimmigen und bestimmten Ordnung von Fiktionen darstellt, die sich einheitlich verbinden, analog wie wirkliche Dinge in der wirklichen Welt sich verbinden». Ivi, p. 220; trad. it., p. 252.

ma più vera, proprio in quanto definita dai confini che sono quelli dati dall'autore ed entro cui posso ricomprendere tutto secondo un senso. Nell'atteggiamento neutrale (*neutrale Einstellung*) di cui parla Husserl, mi pongo di fronte all'opera, descrivo, scopro, sento, vedo, vivo, il tutto nella maniera del *come se*.

Posso vivere totalmente nel mondo di fantasia, e immergermi nell'illusione, ma posso anche riflettere sulla fantasia e separare il mio io reale dall'io di fantasia. Le immagini di fantasia ora sono davanti a me e posso considerarle vive, quasi oggetti percepiti. Di contro all'io perso, sognante, stabilisco un io posizionale, cosciente del sogno. «Le immagini del sogno sono in un certo qual modo esperite, sono oggetti afferrati direttamente, immagini del sogno della mia presente vita sognante»¹¹⁶. Se così non fosse non si potrebbe dire nulla riguardo alle fantasie, non potrebbero essere descritte.

Prende forma ciò che ci viene in mente, che, sin dall'inizio, non possiede alcun carattere posizionale, ma nel riflettere sulla forma costruisco un oggetto intenzionale, un oggetto *come se*, nel modo di una datità diretta, e *quasi*-percettiva. Esso è pura possibilità, *quasi*-posizione. È una posizione ipotetica di possibilità reale, una possibilità reale per questo oggetto in quanto elemento identico all'esperienza possibile in generale. Ed è così che un *fictum* può manifestarsi nel modo della datità in carne e ossa, esattamente nel senso di un oggetto percepito, anche se percepito non è, e ha valore solo all'interno del suo orizzonte che è quello della finzione¹¹⁷.

Dice Husserl: «L'interesse estetico si rivolge all'oggetto presentato nel "come" del suo essere presentato, senza interesse per la sua esistenza in se stessa e la sua *quasi*-esistenza»¹¹⁸. Anche nel caso dell'oggetto estetico è attiva in me la facoltà di ritenzione e protenzione (la credenza anticipante), ma l'orizzonte e la molteplicità sono altri rispetto a quanto accade nella percezione reale.

Nell'anticipazione reale faccio previsioni che si basano sull'esperienza sensibile, e le verifico, nella credenza estetica il mio orizzonte è troncato dal come l'oggetto è

¹¹⁶ «Die Traumbilder sind für mich jetzt aufgewiesen, in gewisser Weise erfahren, direkt erfasste Gegenstände, Traumbilder meines gegenwärtigen träumenden Lebens». Ivi, p. 224; trad. it., p. 256.

¹¹⁷ Cfr. Ivi, pp. 229-232; trad. it., pp. 262-266.

¹¹⁸ «Das ästhetische Interesse geht auf den dargestellten Gegenstand im Wie der Dargestelltheit, ohne Interesse für seine Existenz selbst und *quasi*-Existenz». Ivi, p. 237; trad. it., p. 272.

raffigurato. Posso immergermi nel senso della novella, del racconto e scoprire nuovi vissuti e nuovi significati, ma la mia fantasia non è libera, sono vincolato dai confini dell'orizzonte di quel mondo di fantasia: «deve sempre trattarsi del raccontato in quanto tale e di nient'altro, dell'unità delle manifestazioni in quanto presentate. Altrimenti sono io che proseguo il componimento, invece di essere nel componimento dell'artista»¹¹⁹. E i confini dell'orizzonte di quel mondo di fantasia sono definiti dal linguaggio con cui l'opera è scritta.

Il tornare dunque alla materia di cui parla Pirandello è un assumere una forma definita da un linguaggio: l'espressione, che da *spirito* ridiventa *materia*, non è un ritorno al punto di partenza, ma è un incarnarsi primariamente in un'espressione linguistica. Cosa poi questo possa significare e quali conseguenze abbia nella composizione artistica va visto considerando innanzitutto l'esistenza di due circuiti semiotici: uno che agisce all'interno del mondo di fantasia, all'interno dell'opera, nello scambio dialogico dei personaggi; e l'altro che si dirige verso l'esterno, che coinvolge lo spettatore o il lettore che vivono l'esperienza estetica attraverso il linguaggio con cui l'opera si manifesta. La questione posta nel prossimo capitolo è appunto quale sia la natura della comunicazione che si instaura nel circuito interno dell'opera e che rapporto si costituisca con l'orizzonte esterno.

¹¹⁹ «[...] es muss immer das Erzählte als solches sein und nichts anderes, die Einheit der Erscheinungen als dargestellter. Sonst dichte ich weiter und bin nicht in der Dichtung des Künstlers». Ivi, p. 239; trad. it., p. 274.

3. FANTASIA E LINGUAGGIO

*Cotrone: I fantasmi... non c'è mica
bisogno di andarli a cercare lontano:
basta farli uscire da noi stessi.*

Pirandello, *I giganti della montagna*

3.1 *Materia, spirito e ritorno alla materia: l'espressione per Pirandello*

Der Dichter sitzt noch im Lehnstuhl, über den leeren Papierblock gebeugt, die Feder in der Hand, in sich in tiefster Konzentration versunken: das ist aus der Haltung des Körpers deutlich fühlbar. Durch das Mauerwerk kommen die sechs Gestalten überlebensgroß und klar herein. Gebieterisch nehmen sie hinter ihm Aufstellung.

Die Haltung des Dichters bleibt unverändert. Aber seine Hand schreibt jetzt auf das vor ihm liegende Blatt groß und deutlich die Worte:

SECHS PERSONEN
SUCHEN EINEN AUTOR.

Die Hand unterstreicht diese Worte. Dann schreibt der Dichter weiter darunter:

EIN THEATERSTÜCK von LUIGI PIRANDELLO¹.

Il poeta è ancora seduto sulla poltrona, piegato sul foglio di carta vuoto, la penna in mano, assorto in se stesso in una profondissima concentrazione: lo si vede chiaramente dalla postura del corpo.

Attraverso i muri, le sei figure entrano all'interno, grandi a dismisura e nitide. Imponenti si schierano dietro di lui. La posizione del poeta rimane immutata. Ma ora la sua mano scrive sul foglio di fronte a lui a caratteri grandi e netti le parole:

SEI PERSONAGGI
IN CERCA D'AUTORE.

La mano sottolinea queste parole. Poi il poeta continua a scrivere sotto:

UN'OPERA TEATRALE di LUIGI PIRANDELLO.

¹ L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., p. 85.

È questo il passaggio finale della *Film-Novelle* in cui Pirandello, con gesto teatrale, opera la trasformazione in personaggi di quelli che erano stati fino a quel momento solo fantasmi. Le gigantesche figure incorporee, mute, aleggiano attorno a lui come visioni, solo in apparenza fuori della sua mente. Uno spazio che è metafora del campo di fantasia nel processo del suo costituirsi. È il percorso inverso a quello che il poeta aveva descritto qualche pagina prima, allorché, con un gesto aveva raccolto, sul palmo della mano, gli spiriti evocati dal racconto della madre e li aveva materialmente lasciati entrare nello spazio della sua mente:

Die Figuren wachsen schemenhaft ins Überlebensgroße und umtanzen, immer kleiner werden und in ein geisterhaftes Licht getaucht, den Dichter und sammeln sich schließlich auf einer ungeheuren Hand - der Hand des Dichters.

Die Hand des Dichters erhebt sich, sie regiert die Geister und indem sie sich hebt, wird sie ganz langsam normal. Und schließlich ruht sie auf der Stirn des Dichters, in die sie die sechs Personen hineingehen läßt².

I fantasmi crescono indefinitamente e danzano attorno al poeta, poi diventano sempre più piccoli e immersi in una luce spettrale, si riuniscono infine su una mano enorme - la mano del poeta.

La mano del poeta si solleva, domina gli spiriti, e mentre si alza, torna lentamente di dimensione normale. E infine, si posa sulla sua fronte, nella quale fa entrare i sei personaggi.

I fantasmi sono muti, immagini non ancora sintetizzate in una forma definita; è solo quando scocca la parola che il fantasma diventa personaggio. Ed infatti è con il gesto meccanico della mano, marcato dalla congiunzione "ma" (*aber*), in un preciso momento "adesso" (*jetzt*), che quelle figure indefinite, sfuggenti e incolori, si trasformano in personaggi, ovvero acquistano la loro forma, forma essenzialmente linguistica, espressione verbale. E i personaggi di Pirandello parlano, parlano tanto, spesso attraverso lunghi monologhi che anelano ad essere dialoghi, nella tormentosa ricerca di risposte.

Ma che tipo di linguaggio si sviluppa nel campo di fantasia della creazione artistica pirandelliana, e in cosa consistono i significati che tale forma linguistica incarna?

² L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., pp. 64-65.

Il tema del linguaggio è ricorrente negli scritti teorici di Pirandello e nelle sue interviste. Proprio sul concetto di espressione si articola il confronto, talora non privo di attrito, con Benedetto Croce³. Pirandello critica la crociana identità tra linguistica e arte, tra riproduzione e creazione. Per Pirandello l'errore del filosofo è di aver identificato l'intuizione con l'espressione, e di aver considerato quest'ultima come primo grado della conoscenza. Grado che prelude al concetto, secondo livello di conoscenza che trova il suo fondamento nel primo, e ne costituisce un avanzamento. Dice Pirandello:

[1] Croce, dicevo, chiama *forma*, invece, l'insieme dei principi apriori della sensibilità, cioè l'intuizione pura: attività, teoretica bensì, ma non intellettuale; e su questo edifica la sua Estetica, ch'io perciò ho definito più su intellettualistica senza intelletto: intellettualistica perché, anche ammesso che si possa dare davvero una conoscenza intuitiva libera d'ogni riferimento intellettuale, risulta sempre fondata sulla conoscenza, cioè su un fattore solo della coscienza, la rappresentazione, astrazione fatta non solo dai sentimenti e dagli impulsi che l'accompagnano, ma anche dalle rappresentazioni della memoria che possono mescolarsi ad essa. [...] Escludendo il sentimento e la volontà, cioè gli elementi soggettivi dello spirito, e fondando l'arte solamente su la conoscenza intuitiva, dicendo cioè che l'arte è conoscenza, il Croce non riesce a vedere il lato veramente caratteristico di essa, per cui essa si distingue dal meccanismo⁴.

La differenza quindi fra un'espressione artistica (un epigramma) e un'espressione comune (una semplice parola) è puramente quantitativa: sia nel caso dell'intuizione comune che dell'intuizione artistica, si tratta di oggettivare un'impressione della realtà, di astrarre cioè, dall'impressione individuale e momentanea, gli aspetti generali che costituiscono i concetti attraverso i quali conosciamo il mondo. È poi irrilevante se l'oggetto di questa intuizione sia reale o immaginario: ciò che accomuna le diverse espressioni è l'astrazione, l'oggettivazione.

Per Croce, secondo la particolare lettura che ne dà Pirandello:

le percezioni della stanza nella quale scrivo, del calamaio o della carta che ho innanzi, della penna che ho tra la mano, di questi oggetti che tocco e adopro come istrumenti dalla mia persona, la quale, se scrive, dunque esiste, sono intuizioni. Ma è ugualmente intuizione l'immagine che ora mi passa per capo di me che scrive in un'altra stanza, in un'altra città, con carta, penna e calamaio diversi. Il che vuol dire che la distinzione di realtà e di non realtà è secondaria ed estranea all'indole dell'intuizione⁵.

³ Sui rapporti tra Pirandello e Croce cfr. anche primo capitolo.

⁴ L. Pirandello, *Arte e Scienza*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 593.

⁵ Ivi, p. 597.

Tra i due campi, e tra i due atti percettivi, non vi è differenza di struttura, ma di intensità; idea che Husserl rimette in discussione nel corso delle sue riflessioni su percezione e percezione d'immagine, laddove appunto afferma che tra i due concetti non passa una differenza puramente quantitativa, nella misura in cui essa investe la natura stessa degli atti, ovvero la struttura della percezione, del modo in cui l'oggetto ci è dato, della *noesis*.

Pirandello accusa Croce di: «[...] afferma[re] ciò che dovrebbe dimostrare, che cioè non vi sia alcuna differenza tra i vari atti dello spirito, secondo che esso percepisce o intuisce o si foggia una rappresentazione immaginaria, o meglio fra l'importanza obiettiva o subiettiva che attribuiamo a quest'atto»⁶.

Istituendo l'identità fra intuizione ed espressione, Croce, secondo Pirandello, esclude proprio quegli elementi soggettivi di sentimento e di volontà che fanno la differenza fra la descrizione che chiunque può fare di un tramonto e la descrizione che ne può fare un pittore: «il pittore è pittore perché vede ciò che altri sente solo o intravede, ma non vede»⁷. L'intuizione cui viene data forma, conosciuta attraverso un processo di astrazione, di oggettivazione, non determina il fatto estetico, ma semmai determina, in quanto pensiero logico-concettuale, la conoscenza; perché invece ci sia oggetto estetico, è necessario esattamente il percorso inverso, ovvero soggettivare l'intuizione, non astrazione dunque, bensì ritorno al particolare. Dice Pirandello: «Perché il fatto estetico avvenga, bisogna che si abbia non l'espressione, la forma astratta, meccanica oggettiva dell'intuizione, ma la soggettivazione di essa»⁸.

In altre parole, occorre che i fantasmi, intesi come *phantasmata*, immagini, impressioni sensoriali del campo di fantasia, si incarnino in un corpo fisico definito e individuale, parlino secondo la natura e l'impulso: «Perché sia concreta, libera, oggettiva questa forma dell'individuale bisogna che cessi d'essere semplice conoscenza e ridiventi sentimento e impulso: non la forma d'una impressione individuale, ma la forma individuale d'una impressione»⁹.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 599.

⁸ Ivi, p. 601.

⁹ *Ibidem*.

A differenza dell'oggetto della scienza, che per essere conosciuto non può che essere universale, l'oggetto artistico è individuale, è quella forma lì, quella parola lì: «l'essenza dell'arte è nella particolarità»¹⁰. I personaggi traggono la vita dalla parola, che nasce spontanea dal contesto, dal personaggio che vive una determinata situazione, espressione unica e immediata, frutto di un comune sentire fra il personaggio e il suo autore, o meglio emancipazione del personaggio dal suo stesso autore. Scrive Pirandello:

Dalle pagine scritte del dramma i personaggi, per prodigio d'arte, dovrebbero uscire, staccarsi vivi, semoventi, come dall'arazzo antico il signor di Blaia e la contessa di Tripoli. Ora questo prodigio può avvenire ad un solo patto: che si trovi cioè la parola che sia l'azione stessa parlata, la parola viva che muova, l'espressione immediata, connaturata con l'azione, la frase unica, che non può essere che quella, propria a quel dato personaggio, in quella data situazione: parole, espressioni, frasi che non si inventano, ma che nascono, quando l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a sentirla com'esso si sente, a volerla com'essa si vuole¹¹.

Sta allora nella capacità di trovare la parola espressa come formula unica, sequenza irripetibile, quella e non un'altra, a fare la differenza fra un'opera di genio e un'opera qualsiasi, fra creazione e imitazione. Non esiste in astratto una forma perfetta (romanzo, novella o altro) «quasi che il linguaggio fosse qualcosa da prender da fuori per render ciò che ci sta dentro e non qualcosa che si formi in noi col pensiero stesso e che è anzi il pensiero stesso che si vede in noi chiaro in tutte le sue parti»¹². Ci sono scrittori che rincorrono la forma ed altri che la creano, la sentono: «là uno stile di parole, qua uno stile di cose»¹³. In questi ultimi la parola sparisce ed emerge la cosa stessa, negli altri la cosa «non tanto vale per sé quanto per come è detta»¹⁴, per il suo vestito linguistico.

3.2 *Lo stile come risoggettivazione dell'esperienza*

Alla lingua nel suo uso generale, si contrappone allora lo *stile*, l'uso linguistico individuale.

¹⁰ Ivi, p. 612.

¹¹ L. Pirandello, *L'azione parlata*, 7 maggio 1899, in *Saggi e interventi*, cit., p. 448.

¹² L. Pirandello, *Discorso di Catania su Giovanni Verga*, 2 settembre 1920, in *Saggi e interventi*, cit., pp. 1000-1021, p. 1005.

¹³ Ivi, p. 1010.

¹⁴ *Ibidem*.

Quando io ho visto a volo d'uccello o no, da lontano o da vicino, un cane e ho detto: cane, non ho creato nulla, come non creo ancora nulla dicendo cane danese, cane levriero, cane barbone e così via: tutte queste espressioni sono oggettivazioni, fatti di conoscenza, non creazioni. [...] Lo stile è creazione di forma, non la forma delle sensazioni. Io creerò un cane [...] 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 stessa, e dunque libera perché ha solo in se stessa il suo fine¹⁵.

Perché si abbia esperienza estetica è necessario che il concetto, espresso dalla forma linguistica comunemente condivisa e compresa, oggettivazione di una sensazione, materia oggettivata, si ricostituisca come *forma soggettiva*, individuale: è necessario cioè che, nel passaggio dal fantasma al personaggio, il poeta della *Film-Novelle*, o il Cotrone de *I giganti della montagna*, attraverso un atto di volontà dia vita ai suoi fantasmi, gli dia espressione, parola individuale, irripetibile di quel personaggio. Si tratta di una *risoggettivazione* della forma che però, in quanto fissata nel personaggio, non è più di questo o quell'autore, ma è propria del carattere di quel personaggio, diventa nuova materia (la materia che occupa la terza posizione della formula pirandelliana: *materia-spirito-materia*), attraverso cui il personaggio viene al mondo e si manifesta come nuovo oggetto-fenomenologico.

Quando [il cane] diventerà creazione? Quand'io cesserò di contemplarlo quale un oggetto in me, quando esso comincerà a volersi in me, qual io per se stesso lo voglio; quand'esso cesserà di essere mera contemplazione teoretica in me e diventerà azione, quando la mera forma pratica, tecnica, cioè libero spontaneo e immediato movimento della forma stessa, non più oggettivazione, ma subiettivata; allora soltanto, e non prima, io avrò il fatto estetico, l'arte¹⁶.

La differenza sta dunque nell'atto dello spirito con cui rappresentiamo la realtà. Non si tratta di cogliere oggetti diversi, ma di dare uno statuto diverso al modo di coglierli. Un concetto, quello di valore intenzionale, che Pirandello esprime assai chiaramente nel seguente passo:

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

¹⁵ L. Pirandello, *Arte e scienza*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 773.

¹⁶ Ivi, p. 774.

rappresentare il mondo esteriore nella sua composizione reale; valore subiettivo se impieghiamo un'attività cosciente nel coglierlo [...] 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 risulta per l'altro¹⁷.

Non si tratta dunque di una differenza che investe la maggiore o minore realtà della rappresentazione, ma, appunto, del tipo di atto dello spirito con cui ci dirigiamo verso la l'esperienza vissuta, sia essa reale o di fantasia. Una posizione che può essere messa in relazione diretta e ulteriormente integrata con le riflessioni sul sentimento estetico di Husserl.

La differenza fra osservare un oggetto, seguendo un sentimento estetico ed osservare un oggetto guidati da un atteggiamento conoscitivo in senso generale, è una differenza che riguarda la struttura dell'atto, sostiene Husserl. Un atto non solo è diretto verso un oggetto, ma assume anche una posizione (*Stellung*) rispetto all'oggetto cui si riferisce, ovvero ne stabilisce il carattere di esistenza, inesistenza, dubbio¹⁸. Nell'atteggiamento estetico, la posizione rispetto all'oggetto (il modo epistemico della credenza) è sospesa, ciò che conta è il modo di apparire dell'oggetto: «percorro con lo sguardo ciò che appare in quanto tale [...] non effettuo nessuna presa di posizione nei confronti di ciò che appare, se si eccettua la presa di posizione estetica del sentimento»¹⁹. Posso guardare la luna come oggetto astronomico e studiarne le caratteristiche, ma posso anche guardare la luna come puro apparire alla sensibilità estetica, neutralizzando ogni assunzione di posizione epistemica relativa all'esistenza dell'oggetto e attribuendo valore alla sua *Erscheinungsweise*, al modo della sua apparizione.

Si tratta, si potrebbe dire, di una doppia *epochè*: alla riduzione fenomenologica sistematica, che mi impone di mettere tra parentesi l'esistenza del mondo per studiarne le condizioni attraverso le quali posso giungere ad una forma di conoscenza scientifica, si affianca la neutralizzazione estetica che non ha finalità epistemologiche, ma apre il suo orizzonte a nuovi campi di significato. Nel pensiero scientifico, l'atto è mediato dalla

¹⁷ Ivi, 704.

¹⁸ Cfr. C. Calì, *Husserl e l'immagine*, cit., pp. 157-170.

¹⁹ «Ich durchlaufe das Erscheinendes als solches [...], ich vollziehe keine Stellungnahme zum Erscheinenden, es sei denn die ästhetische Stellungnahme des Gemüts». *Hua*, XXIII, testo n. XV, p. 441, in C. Calì, *op. cit.*, p. 158.

ragione, lo sforzo è teso a liberare la percezione da tutti quegli elementi soggettivi e mutevoli che ne renderebbero incerta la conoscenza, mentre nell'arte questo sforzo non c'è, l'oggetto si pone alla coscienza senza mediazione, senza ricerca del confine tra soggettivo e oggettivo.

Così continua Pirandello:

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 la bellezza dell'espressione²⁰.

In questo Pirandello vede la differenza sostanziale tra filosofia e fatto estetico: «[...] “solo quando si acquista coscienza della diversità tra l'esterno e l'interno, e che l'interno appunto perché tale, non si coglie al modo stesso dell'esterno, si entra nella filosofia” - dice Croce - Sì: si entra nella filosofia, ma si esce dall'arte»²¹ replica appunto Pirandello.

La scienza mantiene dunque la distinzione tra esterno e interno, tra realtà e psicologia, tra oggetto e soggetto, cosa che l'arte non può fare, almeno se colta nell'atto della creazione. La forma espressiva dell'arte è ritorno alla soggettivazione del concetto su un piano differente. Dal flusso sensoriale indistinto, il soggetto punta intenzionalmente l'oggetto e lo riduce a oggetto di conoscenza, a condizione di una sua *universalizzazione* che avviene attraverso il superamento del “qui e ora” della singola percezione, e la riduzione al concetto generale. Ciò che fa l'arte è riconvertire soggettivamente il concetto attraverso lo spirito dell'autore e riportarlo al “qui e ora”, ma su un piano diverso: il piano dell'estetica e della materia artistica. L'arte, dunque, condivide con l'esperienza percettiva il suo essere particolare, non astratto, ma senza alcuna pretesa di posizionalità oggettiva, in una dimensione configurabile come evidenza controfattuale²².

Piuttosto, la domanda che ora sorge legittimamente attiene al tipo di comunicazione che può realizzarsi entro una tale dimensione irreali e in quale rapporto essa si pone

²⁰ L. Pirandello, *Arte e scienza*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 705.

²¹ Ivi, p. 771.

²² Controfattuale inteso come ipotetico, irreali.

con la comunicazione ordinaria. E nel caso di specie: che genere di parola è quella che Pirandello attribuisce ai suoi personaggi, parola che egli definisce viva, unica? Se compito dell'autore è riconferire soggettività (*risoggettivizzazione*) al contenuto oggettivo, materiale, del concetto, come si può avere certezza che l'espressione unica, immediata, quella lì e non altra, sia anche comprensibile, comunicabile, traducibile come tale? Come evitare cioè che si ricada in quel linguaggio privato da cui ci metterò in guardia Wittgenstein e che lo stesso Husserl aveva definito una «parola che in realtà non esiste»²³.

In tanta parte dell'opera letteraria pirandelliana emerge il tema della crisi della parola, della comunicazione che gira a vuoto perché i significati sono "privati" e la parola non è in grado di trasportarli, come dice appunto il personaggio del Padre nei *Sei personaggi*: «Abbiamo tutti dentro un mondo di cose: ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo di intenderci; non c'intendiamo mai!»²⁴.

«Benissimo. E allora perché parliamo? Perché si affanna il Padre come del resto si affanna la Figliastro, a fare capire al Capocomico il suo dramma? Se non ci intendiamo, non ci intendiamo nemmeno su questo, che non ci intendiamo»²⁵.

Sulla base di quanto sopra, si può legittimamente ipotizzare in Pirandello la presenza di tre dimensioni nel rapporto conoscitivo dell'uomo col mondo, che investono a pieno titolo, e rispettivamente, da un lato il piano della conoscenza scientifica, governata dall'astrazione logica, che in nome dell'universalità sacrifica la conoscibilità della sfera del particolare; dall'altro il piano dell'esistenza umana, dominato da una irriducibile

²³ «In der Phantasie schwebt uns ein gesprochenes oder gedrucktes Wortzeichen vor, in Wahrheit existiert es gar nicht [...]. Die Nicht-Existenz des Wortes stört uns nicht. Aber sie interessiert uns auch nicht». («Nella fantasia ci sta di fronte una parola-segno pronunciata o stampata - una parola che non esiste [...]. L'inesistenza della parola non ci disturba. E inoltre non ci interessa»), non ci disturba appunto perché in questo caso, secondo Husserl, non ci si parla, non si comunica nulla. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, Felix Meiner Verlag, Hamburg 2009, p. 42; trad. it. a cura di G. Piana, *Ricerche Logiche*, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 230.

²⁴ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit., p. 65.

²⁵ F. Puglisi, *Pirandello e la sua lingua*, Cappelli Editore, Catania, 1962, p. 9.

soggettività delle relazioni interpersonali su cui incombe l'angoscia del solipsismo e dell'incomunicabilità; e infine il piano dell'arte, che pare tendere al recupero sia di universalità, sia di comunicabilità con una *risoggettivizzazione* che, in un regime di sospensione del rapporto diretto con l'oggetto, è diretta a creare una inedita quanto ipotetica (controfattuale) evidenza concettuale sulla base del modo di apparire dell'oggetto stesso e non sullo statuto del suo rapporto conoscitivo.

Configurata in tal modo, l'opera di Pirandello rientra a pieno titolo in quel dibattito del primo Novecento che ruota attorno alla questione della comunicabilità e della semanticità della parola, delle condizioni che rendono possibile e legittimo il conferimento di un significato al linguaggio verbale e di un senso oggettivo alla conoscenza della realtà.

3.3 Husserl: tra segno e significato

Del dibattito sulla natura dei significati nei primi anni del XX secolo, Husserl e Frege sono stati i protagonisti principali, ponendo le basi di quei due grandi indirizzi di pensiero che saranno la fenomenologia e filosofia analitica²⁶. Mettendo al centro della loro ricerca il problema dei significati, entrambi partono da una posizione critica contro ogni forma di psicologismo, concordando sull'idea di estromettere i pensieri dalla mente²⁷, ovvero di considerare come significati oggettivi del linguaggio solo quelli indipendenti dalle sue realizzazioni contingenti.

Per Frege il senso (*Sinn*) di un'espressione linguistica, la cui esistenza è atemporale e aspaziale, si colloca in ciò che egli definisce un platonico "terzo regno", ovvero uno spazio distinto da quello materiale e da quello psicologico. Esso rappresenta il luogo ideale nel quale si dispone un oggetto conosciuto, e di conseguenza più sensi possono riferirsi allo stesso oggetto (noto l'esempio delle espressioni "stella del mattino" e "stella

²⁶ Cfr. M. Dummett, *Origins of Analytical Philosophy*, 1993; trad. it a cura di E. Picardi, *Origini della filosofia analitica*, Einaudi, Torino 2001.

²⁷ Ivi, pp. 47-49.

della sera”, riferite entrambe allo stesso oggetto: il pianeta Venere)²⁸. Afferriamo gli oggetti fisici attraverso i sensi, ma con quale organo afferriamo i pensieri se questi trascendono in un terzo regno? E la sua risposta è che il nostro accesso ai pensieri avviene attraverso la loro espressione linguistica: dunque il problema di come afferriamo i pensieri si trasforma nel problema di come capiamo gli enunciati²⁹. I riferimenti delle parole nella frase, seguendo una modalità compositiva, servono a determinare il suo valore di verità³⁰. Sorge tuttavia un problema: quale valore di verità attribuire a enunciati che contengono al loro interno oggetti del mondo di fantasia? All’Ulisse immaginato da Omero non corrisponde alcun Ulisse reale. Di cosa dunque queste espressioni sono una rappresentazione?

A differenza di Frege, Husserl anziché partire dal senso e giungere alla sua realizzazione sensibile descritta dal significato dell’espressione linguistica, prende le mosse dalla percezione e da essa muove in direzione di un significato ideale, o trascendentale³¹. Il concetto di *noema* husserliano che ne deriva copre uno spettro di applicazione ben più ampio di quello coperto dal senso di Frege, estendendosi a tutti gli atti mentali che possiedono la caratteristica dell’intenzionalità: dal campo della percezione a quello del ricordo, dalla fantasia al linguaggio. Ogni atto mentale deve possedere la qualità di essere diretto a un oggetto, deve quindi avere un senso: anche una percezione illusoria o la fantasia di un oggetto inesistente possiede, dunque, la caratteristica dell’intenzionalità al pari di quella veridica³². L’accezione delle due parole “senso” e “significato” è quindi da Husserl ridefinita e distinta: la prima denota tutti i vissuti intenzionali, mentre l’applicazione della seconda è ristretta al campo logico-espressivo, ovvero alla sfera linguistica.

²⁸ Frege si interroga se gli enunciati senza riferimento siano enunciati senza senso. La risposta cui giunge è che questi enunciati non sono né veri né falsi, ma purtuttavia esprimono un pensiero, per cui hanno un senso. Cfr. Ivi, p. 72.

²⁹ Ivi, p. 77.

³⁰ Una posizione che Wittgenstein riprenderà, approfondendola, nella sua prima fase di ricerca con il *Tractatus*, in cui stabilisce una relazione isomorfa tra le proposizioni e gli stati di cose: la frase ha il significato che ha, in quanto riproduce i rapporti esistenti, le relazioni tra le cose, la proposizione è immagine della realtà, ne rispecchia la struttura.

³¹ M. Dummett, *Origins of Analytical Philosophy*, cit., p. 81.

³² Ivi, p. 89.

Ursprünglich haben diese Worte nur Beziehung auf die sprachliche Sphäre, auf die des „Ausdrückens“. Es ist aber nahezu unvermeidlich und zugleich ein wichtiger Erkenntnisschritt, die Bedeutung dieser Worte zu erweitern und passend zu modifizieren, wodurch sie in gewisser Art auf die ganze noetisch-noematische Sphäre Anwendung findet: also auf alle Akte, mögen diese nun mit ausdrückenden Akten verflochten sein oder nicht. So haben auch wir immerfort von „Sinn“ - ein Wort, das doch im allgemeinen gleichwertig mit „Bedeutung“ gebraucht wird - bei allen intentionalen Erlebnissen gesprochen. Der Deutlichkeit halber wollen wir das Wort Bedeutung für den alten Begriff bevorzugen und insbesondere in der komplexen Rede „logische“ oder „ausdrückende“ Bedeutung. Das Wort Sinn gebrauchen wir nach wie vor in der umfassenderen Weite.

Originariamente queste parole (“significare” e “significato”) si riferiscono soltanto alla sfera linguistica, a quella dell’“esprimere”. Ma è quasi inevitabile, e rappresenta inoltre un importante passo avanti della conoscenza, ampliare il significato di queste parole e modificarle opportunamente in modo che possano essere in una certa maniera applicate all’intera sfera noetico-noematica, ossia a tutti gli atti, siano o no intrecciati con atti espressivi. Così noi abbiamo sempre parlato, riguardo a tutti i vissuti intenzionali, di “senso” - una parola che generalmente viene usata come equivalente di “significato”. Per amore di chiarezza preferiamo, per il vecchio concetto, la parola significato, in particolare nella locuzione complessa di significato “logico” o “espressivo”. La parola senso continuiamo invece ad adoperarla sempre nella sua massima ampiezza³³.

Se interesse di Frege è la creazione di un linguaggio scientifico che sfugga alla vaghezza del linguaggio comune e a quella ancor più marcata del linguaggio letterario, l’approccio di Husserl si estende ad un uso linguistico non esclusivamente riferibile al mondo reale, ma pur tuttavia significante.

Non allontanandosi dal platonismo di Frege, anche Husserl è convinto dell’idealità del significato. I significati e le stesse espressioni (*Ausdrücke*) che li veicolano sono qualcosa di ideale, identici e indipendenti dal flusso «dell’affermare, dell’esprimere, del denominare e del significare»³⁴ legato alle intenzioni dei singoli atti *hic et nunc* compiuti dai diversi soggetti. I fraintendimenti possono dunque verificarsi non nell’atto del significare, giacché quando mi rivolgo ad un segno, so esattamente che significato gli attribuisco, ma sul terreno della prassi comunicativa. Il problema cioè non è mai

³³ E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Husserliana*, III/1, Hrsg. von K. Schuhmann, Den Haag 1976, Ausgabe: Felix Meiner Verlag, Hamburg 2009, p. 285. Trad. it. a cura di V. Costa, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Vol. I, Libro primo, Einaudi, Torino 1965 (2002), pp. 307-308.

³⁴ Cfr. E. Husserl, *Vorlesungen über Bedeutungslehre. Sommersemester 1908*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht/Boston/Lancaster, 1987. Trad. it. a cura di A. Caputo, *La teoria del significato*, Appendice XIX, Bompiani, Milano 2008, p. 559.

semantico ma semmai semiotico o pragmatico; non risiede cioè nel rapporto tra designante e designato, ma si annida negli spostamenti di significato cui il segno è storicamente e inevitabilmente esposto: la possibilità di una deviazione, dunque, riguarda le modalità d'uso del segno³⁵.

Questo tuttavia, non implica per Husserl che il percorso di significazione si risolva in un processo privo di regole. La relazione tra segno e significato è sicuramente di ordine convenzionale, ma con ciò non si allude ad alcuna lacuna o "stravaganza" del segno. Il segno è convenzionale nel senso di arbitrario, ma non è *capriccioso* come può essere un segnale non linguistico, un indice (*Anzeige*), ad esempio un gesto, l'orma di un piede o il nodo al fazzoletto³⁶. Il segno linguistico, a differenza del segnale individuale, è inserito in un sistema di altri segni, ha una grammatica, da cui emerge la sua relazione al significato.

Il suo carattere distintivo è la marca di iterazione, nel senso che esso può assolvere la sua funzione simbolica di segno solo in quanto è inserito in una catena di ripetizioni. Ciò comporta che un significante, nel tempo, deve poter essere identificato come tale nonostante tutte le possibili differenze grafiche o fonetiche: deve avere una sua identità ideale. Questa è "un'esperienza" dice Husserl³⁷: esperisco lo stesso segno, la stessa parola, e la riconosco come tale. Dunque, un segno unico e irripetibile non potrebbe essere un segno. È questa identità ideale che distingue un segno espressivo da altri segni.

Tuttavia se ciò che caratterizza il linguaggio è essenzialmente l'atto di ripetizione, l'iterazione di una marca, come distinguere tra un linguaggio fittizio e un linguaggio effettivo, tra un'affermazione vera e una falsa? Anche un pappagallo può iterare una marca, ripetere un suono, sarebbe dunque anch'esso in grado di parlare?

Se a livello di materia (iletico-noematico) potrebbe essere impossibile distinguere tra un linguaggio vero e un linguaggio di finzione, è perché le ragioni di quella distinzione vanno individuate a livello noetico, a livello dell'intenzione: il significato risiede «nel

³⁵ Per Husserl diventa dunque in primo luogo un dovere etico riportare i segni al loro corretto uso, attraverso il superamento della "crisi della razionalità" e il ritorno alla purezza prima del segno, basata su un terreno anti predicativo, comune a tutti e da tutti condivisibile. Cfr. V. Costa, *Idealità del segno e intenzione nella filosofia del linguaggio di Edmund Husserl*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», aprile-giugno 1996, Vol. 88, Nr. 2, pp. 246-286, p. 253.

³⁶ Cfr. F. Silvestri, *Segni Significati Intuizioni. Sul problema del linguaggio nella fenomenologia di Husserl*, Mimesis, Milano 2010, pp. 98-105.

³⁷ Cfr. V. Costa, *Idealità del segno*, cit., p. 264.

carattere d'atto che dona il senso»³⁸. Il segno in sé stesso è materia inerte: è l'atto intenzionale che lo anima, lo riempie di contenuto. Il segno si trasforma in discorso solo nel momento in cui il soggetto lo usa in maniera consapevole, e dunque in modo attivo, per esprimere un preciso contenuto di senso.

Accanto al criterio della iteratività del segno, si pone dunque il criterio della volontarietà, dell'intenzionalità che si articola in due momenti distinti: un'intenzione semiotica (*Signitive Intention*), ovvero un volgersi verso il segno riconoscendolo come segno e non come puro suono indistinto, e un'intenzione significativa (*Signifikative Intention*), che riempie quel segno di significato, mettendolo a disposizione per tutti gli atti della comunicazione.

Se però la parola si costituisce essenzialmente come marca di ripetizione, ovvero riproduce un senso ideale che si è costituito prima, un senso indipendente dall'*hic et nunc*, come può allo stesso tempo subire l'operazione intenzionale del soggetto singolo? Come può cioè la parola essere parola viva, intenzionata dal singolo parlante *qui ed ora*, se essa non è altro che una pura riproduzione di senso?

La risposta è che il mio linguaggio, in realtà, «non è un corpo morto»³⁹, in quanto il mio esprimere qualcosa agisce in qualche modo sul significato, la direzione è doppia e bivalente: tra la parola come corpo fisico e il suo significato si stabilisce una trama di connessioni. Husserl parla di due strati: lo strato espressivo e quello che subisce l'espressione, e tra questi due strati c'è interazione: «l'espressione non è qualcosa come una vernice distesa sull'espresso o come un vestito infilato sopra di esso; essa è una messa in forma [*Formung*] spirituale, che esercita nuove funzioni intenzionali sul sottostrato intenzionale ed è correlativamente soggetta alle funzioni intenzionali del sottostrato»⁴⁰. Non c'è tra i due strati una sequenza temporale, ovvero prima il significato e poi il segno che lo esprime, ma tra i due si crea un "intreccio" sincronico, un'interazione dinamica che tende alla completezza, mira a una certa coincidenza che non è detto che

³⁸ Cfr. Ivi, p. 268, nota 66.

³⁹ Ivi, p. 272, cfr. nota 82.

⁴⁰ «[...] der Ausdruck ist nicht so etwas wie ein übergelagerter Lack, oder wie ein darübergezogenes Kleid; er ist eine geistige Formung, die an der intentionale Unterschicht neue intentionale Funktionen übt und von ihr korrelativ intentionale Funktionen erfährt». E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, cit., p. 288; trad. it., p. 310.

si raggiunga. Ed è proprio in quanto non c'è coincidenza, che c'è la possibilità di significare e di comunicare: lo strato del significare non è una copia esatta, una reduplicazione del sottostrato⁴¹, molte particolarità possono non riflettersi mai nell'espressione. Ed è appunto questo spazio di vuoto o vaghezza che dà, aggiungiamo noi, la possibilità di riempimenti diversi che aprono un campo alla creatività e alla comunicazione intesa come mediazione e convergenza sui significati.

Come osserva Costa:

Se dal punto di vista dell'idealità del significante il linguaggio non può essere manipolato a piacere, se il linguaggio obiettivo ha una forma che il soggetto parlante trova già data, nell'atto di parola, intesa come espressione individuale qui e ora, invece, tutto il passato sedimentato nel linguaggio viene per così dire riattivato in e da una nuova intenzione significante. L'evento del linguaggio introduce un termine interamente nuovo rispetto alla cornice del linguaggio. Attraverso vecchi segni emerge una novità di senso ed in questa direzione l'intenzione significante ha una portata creativa irriducibile al linguaggio obiettivo⁴².

Si stabiliscono dunque due piani: quello del linguaggio convenzionale e condiviso da una comunità culturale e quello della parola intenzionata dal singolo che apre uno spazio di movimento creativo verso nuovi usi del linguaggio. Ma se questo atto intenzionale si verifica all'interno della singola coscienza, come essere sicuri che chi ascolta attribuisca lo stesso senso alle parole pronunciate?

3.4 Significazione vs comunicazione

Husserl distingue l'atto di significazione dal processo di comunicazione facendone due momenti distinti del circuito semiotico⁴³. In un primo momento della sua ricerca,

⁴¹ Cfr. *ivi*, p. 291; trad. it., p. 313.

⁴² V. Costa, *Idealità del segno*, cit., p. 274.

⁴³ Distinzione non più possibile dopo le riflessioni di Wittgenstein sul linguaggio, espresse nelle *Ricerche filosofiche*. In realtà anche Husserl coglie il problema di fondo di una tale distinzione, che consiste proprio nel cadere in quello psicologismo da cui voleva prendere le distanze. Se l'atto di significazione è indipendente dalla sua manifestazione pubblica, diviene di fatto linguaggio privato, cui ha accesso solo colui che parla. Coerentemente con questa posizione, infatti, nella *Prima Ricerca Logica* Husserl aveva parlato di una possibilità di linguaggio senza parole: «Die Nicht-Existenz des Wortes stört uns nicht», l'inesistenza della parola non ci disturba appunto, una possibilità che conduce fino all'idealizzazione dello stesso segno. Le parole perdono in questa dimensione la loro funzione di segnali dell'esistenza di atti psichici, perché vengono a coincidere con essi, gli atti in questione sono vissuti da

quella che risale alla *Prima ricerca logica*, il punto di vista da cui egli descrive il fenomeno comunicativo è quello del soggetto attivo, il soggetto che parla. Nell'atto della comunicazione sono all'opera due diversi piani fenomenologici: il piano in cui si dà l'intenzione significativa di chi si esprime (piano che si svolge internamente per così dire nella coscienza del parlante), e una seconda dimensione in cui il parlante manifesta le sue intenzioni comunicative all'interlocutore, attraverso il veicolo linguistico condiviso⁴⁴. Significazione e comunicazione fanno cioè parte di due atti diversi, non necessariamente unificati. Questa articolazione dell'atto è di non poche conseguenze sia sul funzionamento della comunicazione ordinaria sia, aspetto ancor più rilevante, nel campo della comunicazione nei mondi della finzione artistica che si servono del linguaggio (opere narrative, teatrali, cinematografiche).

Dice Husserl, tra i due momenti, ovvero l'atto di significazione intenzionato dal parlante e il rimando indicativo al suo vissuto incorporato nell'espressione linguistica, esiste un vuoto, «una sorta di scarto “non evidente” in seno alla stessa fenomenologia dell'espressione»⁴⁵: all'assoluta presenza rispetto al parlante che vive l'espressione nel momento stesso in cui vive l'esperienza, corrisponde, dalla prospettiva di chi ascolta, un differimento, un processo mediato ed empatico con cui inferire il vissuto del suo interlocutore. L'ascoltatore non vive in prima persona la stessa intenzione significativa del parlante e non la vive nel momento stesso dell'esperienza, ma passa attraverso l'interpretazione, che determina uno scarto temporale, del segno fisico che gli si presenta (sia esso acustico o visivo)⁴⁶. Come rileva lo stesso Husserl nelle *Ricerche Logiche*:

Der Hörende nimmt wahr, daß der Redende gewisse psychische Erlebnisse äußert, und insofern nimmt er auch diese Erlebnisse wahr; aber er selbst erlebt sie nicht, er hat von ihnen keine „innere“, sondern eine „äußere“ Wahrnehmung. Es ist der große Unterschied zwischen dem wirklichen Erfassen eines Seins in adäquater Anschauung und dem

noi stessi nel medesimo istante: non c'è più prima un significato e poi un segno. (Cfr. E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, cit., pp. 41-43; trad. it., pp. 229-231). Nelle riflessioni successive però, il processo di significazione verrà sempre accompagnato dall'idea di una convergenza intersoggettiva dei significati, anche se Husserl non rinuncerà mai all'idea di una loro essenza ideale di stampo platonico. Cfr. F. Silvestri, *Segni Significati Intuizioni*, cit., p. 199.

⁴⁴ Cfr. F. Silvestri, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁵ Ivi, p. 107.

⁴⁶ Ivi, pp. 107-108.

vermeintlichen Erfassen eines solchen auf Grund einer anschaulichen, aber inadäquaten Vorstellung. Im ersteren Falle erlebtes, im letzteren Falle supponiertes Sein, dem Wahrheit überhaupt nicht entspricht. Das wechselseitige Verständnis erfordert eben eine gewisse Korrelation der beiderseitigen in Kundgabe und Kundnahme sich entfaltenden psychischen Akte, aber keineswegs ihre volle Gleichheit.

L'ascoltatore percepisce questi vissuti, ma egli non li "vive", non ha di essi una percezione "interna", ma "esterna". Si tratta della grande distinzione tra l'apprensione effettiva di un essere in un'intuizione adeguata e l'apprensione presuntiva di un essere in una rappresentazione intuitiva, ma inadeguata. Nel primo caso abbiamo un essere "vissuto" nel secondo un essere meramente supposto, al quale non corrisponde alcuna verità. La comprensione reciproca richiede appunto una certa correlazione degli atti psichici che si esplicano da entrambe le parti, nell'informazione e nella sua ricezione, ma non la loro completa uguaglianza⁴⁷.

Se dunque per il parlante si tratta di un atto che si svolge nel "presente", per l'ascoltatore si tratta di "presentificare", ovvero rendere attuali, i contenuti significativi espressi dai segni fonetici o grafici di cui fa esperienza. Tra i due atti si stabilisce dunque un vuoto, uno scollamento che può essere riempito solo attraverso ipotesi interpretative e presunzioni⁴⁸.

Cosa garantisce allora che i due si intendano? Il fatto, risponde Husserl, è che intuiamo nella persona che ci è di fronte un essere a noi simile che vuole comunicarci qualcosa. L'emissione dei suoni che produce viene percepita non come puro flusso di suoni (come può essere il cinguettio di un uccello o un rumore indistinto) ma come un suono che ci dirige su qualcosa che siamo chiamati a interpretare. Husserl:

Zum gesprochenen Wort, zur mitteilenden Rede überhaupt wird die artikulierte Lautkomplexion (bzw. das hingeschriebene Schriftzeichen u. dgl.) erst dadurch, daß der Redende sie in der Absicht erzeugt, „sich“ dadurch „über etwas zu äußern“, mit anderen Worten, daß er ihr in gewissen psychischen Akten einen Sinn verleiht, den er dem Hörenden mitteilen will. Diese Mitteilung wird aber dadurch möglich, daß der Hörende nun auch die Intention des Redenden versteht. Und er tut dies, sofern er den Sprechenden als eine Person auffaßt, die nicht bloße Laute hervorbringt, sondern zu ihm spricht, die also mit den Lauten zugleich gewisse sinnverleihende Akte vollzieht, welche sie ihm kundtun, bzw. deren Sinn sie ihm mitteilen will.

⁴⁷ E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, cit., p. 41; trad. it., p. 229.

⁴⁸ Non così per Wittgenstein per il quale non ogni comprendere è un interpretare: «[a]ccade naturalmente che io interpreti segni, dia ai segni un'interpretazione (*Deutung*); ma certamente non ogni volta che capisco un segno! Se mi si domanda "Che ora è?", in me non ha luogo nessun lavoro di interpretazione, semplicemente reagisco a quel che vedo e odo. Se uno mi sguaina un coltello in faccia non gli dico: "L'interpreto come una minaccia!"». Wittgenstein, *Grammatica filosofica*, trad. it., Firenze, La Nuova Italia, 1990 (1978), I, § 9.

La complessione fonetica articolata (il segno scritto ecc.) si trasforma in parola parlata, in discorso comunicativo in generale per il solo fatto che colui che parla la produce con l'intento di "pronunciarsi su qualcosa", cioè conferisce a essa, in certi atti psichici, un senso che intende comunicare all'ascoltatore. Questa comunicazione diventa tuttavia possibile perché l'ascoltatore comprende anche l'intenzione di colui che parla. Ed egli può far questo in quanto coglie colui che parla come una persona che non produce meri suoi, ma che *gli rivolge la parola*, e che quindi, insieme ai suoni, compie anche certi atti di conferimento di senso: egli vuole rendergli noti questi atti e comunicargli il loro senso⁴⁹.

A rendere possibile l'interpretazione è il fatto che la relazione con l'altro «non è una relazione mente a mente, ma un essere insieme in un comune mondo della vita»⁵⁰, condividiamo certe credenze e certi significati (culturalmente definiti) e pratichiamo attribuzioni di stati mentali agli altri sulla loro scorta, la condivisione di un medesimo ambiente significativo è dunque per Husserl il presupposto di ogni possibilità di comunicazione, assieme al fatto che percepisco l'altro come corpo vivente dotato di intenzioni significanti⁵¹. La possibilità della comunicazione confida, dunque, non nella capacità di leggere la mente dell'altro, ma di interpretare le espressioni socialmente codificate che l'altro manifesta. È un processo pubblico che funziona in quanto iscritto all'interno di regole del "gioco" definite e condivise⁵². La condizione perché il meccanismo non si inceppi è che resti immutata l'identità del parlante e la sua intenzione significativa, così come che siano riconosciute da entrambi gli interlocutori le regole del gioco, regole appunto convenzionali, ma non arbitrarie. Husserl, infatti, parla di "dovere" (*sollen*) del segno. Il segno non è passivo, ma avanza delle pretese nei confronti del parlante, orienta a una tendenza che costringe a seguire una determinata direzione⁵³. Alla singola esperienza percepita resta uno spazio di apertura rispetto alla cosa esperita,

⁴⁹ E. Husserl, *Logische Untersuchungen*, cit., p. 39; trad. it., p. 228. (Corsivo nostro).

⁵⁰ V. Costa, *Fenomenologia dell'intersoggettività*, Carocci, Roma 2010, p. 155.

⁵¹ Un concetto che sarà ampiamente ripreso da Quine, Davidson e da tutta l'impostazione pragmatica del pensiero filosofico del linguaggio della seconda metà del Novecento.

⁵² Si tratta qui di un concetto che anticipa il principio di cooperazione di Grice, secondo il quale i partecipanti ad uno scambio comunicativo si sentono tacitamente obbligati a seguire una serie di massime affinché la conversazione vada a buon fine. Cfr. C. Penco, *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Laterza, Bari 2004, p. 132.

⁵³ «[...] das Wort selbst mutet mir zu, es selbst erhält die Behaftung mir einer Sollenstendenz, die verbleiben kann, auch wenn das Zumuten des Zumutenden wegfällt». *Hua*, XX/2, p. 74. «[...] la stessa parola avanza delle pretese nei miei confronti ed essa stessa conserva il suo carico affettivo con una tendenza del dovere, che può permanere, anche laddove il pretendere del pretendente viene meno». Trad. it., in F. Silvestri, *Segni Significati Intuizioni*, cit., p. 226.

altre determinazioni possono compiersi nel corso di nuove esperienze compiute dall'io stesso o da altri, in un processo indotto dalla relazione con il mondo, che implica anche la possibilità dell'errore e dell'illusione.

L'oggetto esprime una qualche essenza, ma non coincide mai perfettamente con essa (a differenza dei significati ideali puri, come quelli della matematica, in cui oggetto ed essenza coincidono), qualcosa rimane aperto e il proseguimento dell'esperienza deve riempire di senso questa apertura. Per questo i significati empirici non sono separabili dagli atti e quindi neanche dalle persone (a differenza dei significati puri che esistono anche se non c'è nessuno a intenzionarli: il teorema di Pitagora è vero indipendentemente dalla sua scoperta). Ma non dipendono dal singolo atto individuale e neanche dalla singola persona, ma dalla catena comunitaria. Persone diverse possono capire ciò che è empirico in quanto di fronte ad essi si stende un mondo comune e condiviso. Ribadisce Husserl:

Wir alle finden uns so gegenüber eine gemeinsame Welt, ein gemeinsames Feld von empirischen Bedeutungen, von Dies-Bedeutungen und dann weiter von Bestimmungsbedeutungen, Prädikationen etc. [...] Im Horizont haben wir eine Leergehalt, der in dem Rückgang zu entsprechend Erfahrungsvorstellung sich erfüllt, und zwar so, daß die neu eintretenden Vorstellungen, etwa die Wiedererinnerungen an das vorhin Gewesene oder damit existiert Habende, in einem Erfüllungszusammenhang stehen müssen mit den ursprünglichen Vorstellungen.

Tutti noi ci troviamo così di fronte ad un mondo comune, un campo in comune di significati empirici, di significati-questo e quindi, ulteriormente, di significati, di determinazioni, di predicazioni, ecc. [...] Nell'orizzonte abbiamo un contenuto più o meno vuoto che si riempie ritornando alle corrispondenti rappresentazioni d'esperienza, e cioè in modo che le nuove rappresentazioni che subentrano, quali i ricordi di ciò che è stato in precedenza o di ciò che con ciò ha avuto modo d'esistere, devono stare in un nesso di riempimento con le rappresentazioni originarie⁵⁴.

L'orizzonte di coscienza, è legato perciò ad un contesto di esperienze spazio-temporali determinate (ed eventualmente ripercorribili nel ricordo).

Ma è proprio la possibilità di tessere i significati del mondo reale in una husserliana direzione di riempimento che Pirandello non solo mette in discussione, ma nega.

⁵⁴ E. Husserl, *Vorlesung Über Bedeutungslehre. Sommersemester 1908*, Martinus Nijhoff Publishers, 1987, in A. Caputo, *La teoria del significato, Appendice XIX*, Bompiani, Milano, 2008, pp. 582-583 e pp. 590-591.

Intendendo la vita come flusso inarrestabile, egli mette in discussione l'identità dell'io parlante e la sua capacità di «*über etwas zu äußern*» (pronunciarsi su qualcosa). Le regole del gioco sociale, degradate a pure convenzioni reiterate, hanno perso ogni loro autenticità, va in crisi l'ambiente significativo che fa da sfondo unitario a parlante e ascoltatore. È dunque su tale base che Pirandello può teorizzare nelle sue opere il tema dell'incomunicabilità.

Anche Husserl in realtà aveva avanzato dei dubbi. Se questo meccanismo di solito funziona, senza particolari problemi nella comunicazione orale, è perché qui si condivide in tempo reale il campo di esperienza con il mio interlocutore, ho la possibilità di riformulare, di spiegare, di verificare la comprensione. Nella comunicazione scritta invece, i segni rendono intersoggettivamente disponibile un significato di cui viene meno l'attualità, la presenza. Il segno, allontanandosi dall'intenzione immediata che lo ha prodotto, «apre un campo di significazione senza soggetto»: è l'interprete ad animare ora i segni. È cioè il lettore che nel suo compito di ridare vita ai segni, inevitabilmente ne distorce l'intenzione originaria, aprendo quella che Husserl definirà come crisi del segno, una distorsione che minaccia la stessa logica e razionalità scientifica.

Se questo è quanto avviene nella comunicazione ordinaria cosa succede nella comunicazione del mondo dell'arte? Qual è la natura dei significati nel mondo di fantasia e il rapporto tra significazione e comunicazione nello scambio dialogico dei personaggi e tra l'opera di finzione in generale e i suoi fruitori?

3.5 *La dimensione del linguaggio nel "come se"*

Husserl si domanda se anche nel mondo di fantasia posso separare il significato, dall'atto intenzionale che lo ha prodotto, così come avviene nel linguaggio ordinario. Posso cioè ad esempio estrarre il significato di "centauro" dalla mente del parlante o tale significato può solo svolgersi nel "teatro nascosto" della sua mente a cui nessun altro può avere accesso? E conseguentemente a questa domanda, se immagino due volte lo stesso centauro, su che base posso affermare che si tratti dello stesso centauro, dello stesso significato?

Wenn ich mir einen Zentauren in der Phantasie vorstelle und nun sage „dieser Zentauren“ oder ihm einen Eigennamen gebe, die Eigenbedeutung nach der Anschauung orientierend, so fragt es sich, ob auch diese Bedeutung von der Akte des Bedeuten und unterliegenden Vorstellens ablösbar ist und damit auch ablösbar von der denkenden Person etc.

Wenn ich zweimal „dieselbe“ Phantasie habe, beide Male „dieselbe“ Bedeutung danach orientiere, oder sagen wir lieber dasselbe Bedeuten, kann ich da ohne weiteres sagen, beiden Akten entspräche dieselbe, die ideal-identische Bedeutung?

Se mi rappresento nella fantasia un centauro e dico “questo centauro” o do ad esso un nome proprio, orientando il significato proprio in base all’intuizione, ci si può domandare se anche questo significato è separabile dall’atto del significare e del rappresentare soggiacente e se è separabile, quindi, anche dalla persona pensante ecc.

Se ho due volte “la stessa” fantasia, ed entrambe le volte oriento conformemente ad essa “lo stesso” significato, o diciamo meglio, lo stesso significare, posso dire senza dubbio che ad entrambi gli atti corrisponderebbe lo stesso significato idealmente identico?⁵⁵

La risposta sembra essere no. No, perché alle fantasie manca la possibilità di essere inserite in una “posizione temporale assoluta” e oggettiva, come quella delle percezioni reali di oggetti o eventi (*Zusammenhangslosigkeit*)⁵⁶. L’oggetto che percepisco nel mondo di fantasia non è integrato nel flusso temporale lineare della vita reale, non è correlato ad un prima ed un dopo collocati secondo una catena temporale unitaria, che posso ripercorrere attraverso gli atti di rimemorazione e grazie alla quale costituisco la mia identità.

È dunque impossibile identificare l’unicità dell’oggetto di fantasia, a meno che, volontariamente, esso non sia inserito all’interno di una narrazione che fornisca la cornice spazio-temporale nella quale gli oggetti o eventi di fantasia si manifestano attraverso una *quasi*-identità (una identità *come se*), *quasi*-unicità, valide nel perimetro della storia narrata o fantasticata⁵⁷. Questo è possibile, però, perché sia chi narra sia chi ascolta la narrazione, condivide le stesse regole del gioco, appartiene a quel mondo reale in cui ciò che è finto ha una sua realtà *come se*, e i due possono comprendersi solo nel momento in cui entrambi riferiscono questo mondo di fantasia al loro mondo effettivo. Dice Husserl: «[e] se questo [mondo] è qualcosa di finto, ambedue appartengono a quello stesso mondo in cui ciò che è finto è per così dire; ma d’altra parte, nell’atto di

⁵⁵ E. Husserl, *Vorlesung Über Bedeutungslehre*, cit., pp. 560-563.

⁵⁶ Cfr. D. Lohmar, *The Time of Phantasy and the Limits of Individuation*, Husserl Studies, 2020, pp. 241-254, p. 251.

⁵⁷ Cfr. Ivi, p. 252.

comunicazione, possono trovarsi mutualmente nel mondo di fantasia inteso come lo stesso mondo, solo se questo si riferisce al mondo reale che essi hanno in comune»⁵⁸.

Ciò che può dare lo stesso significato a due rappresentazioni nel mondo della fantasia è la coscienza d'unità, ovvero l'atto attraverso il quale intendo entrambe le volte lo stesso oggetto. La «coscienza d'unità significa che non ricordo semplicemente di aver avuto la rappresentazione di fantasia, ma che riprendo la vecchia fantasia, compio *quasi* un riconoscimento dell'oggetto, cioè compio la modificazione di fantasia di un riconoscimento e di una nuova posizione»⁵⁹. L'oggetto è cioè lo stesso se è inteso, se è voluto come essere lo stesso, se è simulato come tale nella nuova finzione. E così posso creare un intero mondo di fantasie e di significati tra di essi connessi e conseguenti per quel determinato mondo: «Ora, nella fantasia di fantasie date posso continuare a fantasticare "in maniera coerente", in modo assai diverso, conservando, cioè, l'unità delle oggettualità fantasticate e del mondo di fantasia, posso continuare a tessere la finzione, posso continuare eventualmente a inventare il romanzo dell'eroe in modo assai diverso, ecc.»⁶⁰.

Gli oggetti della fantasia, in conclusione, divergono sia dagli oggetti puri ideali che sono atemporali, come gli oggetti matematici, che dagli oggetti empirici che si svolgono nella temporalità. Ciò che li connota è una temporalità *come se*, una temporalità ipotetica: «[La fantasia] è indeterminata riguardo al suo prima e al suo dopo ed è arbitrario il modo in cui me ne fingo, a partire da ciò, il seguito (*Umgebung*); per cui

⁵⁸ «Und ist es ein Fingiertes, so gehören beide gegeben mit in diejenige Welt, in der das Fingierte gleichsam ist; aber andererseits können sie in der Verständigung nur dann sich wechselseitig in derselben Phantasiewelt als derselben finden, wenn diese Welt für sie auf ihre gemeinsame wirkliche Welt bezogen ist». E. Husserl, *Vorlesung Über Bedeutungslehre*, cit., pp. 560-561, (traduzione A. Caputo, parzialmente modificata).

⁵⁹ «Das Einheitsbewußtsein besagt: Ich erinnere mich nicht etwa bloß, daß ich die Phantasievorstellung hatte, sondern ich nehme die alte Phantasie wieder auf, ich vollziehe quasi ein Wiedererkennen des Gegenstandes, d.i. ich vollziehe die Phantasiemodifikation eines Wiedererkenntnis und Wiedersetzens». E. Husserl, *Vorlesung Über Bedeutungslehre*, cit., pp. 564-565.

⁶⁰ «Nun, kann ich in der Phantasie von gegebenen Phantasien in sehr verschiedener Weise „konsequent“ weiter phantasieren, d.i. die Einheit der Phantasiegegenständlichkeiten, und der Phantasiewelt erhaltend, die Fiktion weiterspinnen, eventuell den Roman des Helden in sehr verschiedener Weise weiterdichten, etc.». Ivi, pp. 568-569.

bisogna dire che attraverso il raggio della rappresentazione data ed attraverso quell'alone sono legato solo in piccolissima misura»⁶¹.

La sua indeterminatezza è diversa dall'incompiutezza dell'esperienza empirica che pure si costituisce come una tendenza dinamica verso successivi gradi di riempimento via via più definiti, in accordo o in contrasto con i gradi precedenti: «l'oggetto presunto nel come della determinatezza ed indeterminatezza è qualcosa di determinato e qualcosa da afferrare eideticamente con approssimativa grossolanità, [...] è un'idea, una *dynamis* diretta ad un'*ent<elechia>*, e ciò vale per tutte le parti del contenuto oggettivo [...]»⁶².

Ma nel costituirmi un'idea nel mondo di fantasia ho la libertà di proseguire secondo atti di riempimento che sono svincolati dal mondo reale, e dunque molto più ampi e indeterminati: «[...] un'idea *come se* non è qualcosa di determinato; sussiste, invece, la libertà di idearmi l'oggetto per così dire presunto nel senso di un'idea o di modellarlo come se potesse soddisfare ad un'idea»⁶³.

Il linguaggio della fantasia, dell'arte, come il linguaggio ordinario, segue anch'esso delle regole, una tendenza (*Sollenstendenz*) dettata dal segno, ma la sua struttura opera sul piano del *come se*, in un universo controfattuale: si tratta di regole che in qualche modo sono analoghe a quelle del linguaggio comune, ma se ne discostano per la maggiore vaghezza e arbitrarietà. Se vedo un albero posso girargli intorno e scoprirne il lato nascosto; se descrivo un albero chi legge dovrà accontentarsi dei dettagli che gli ho fornito e immaginare liberamente il resto. Tra i due campi esiste dunque una diversa possibilità di riempire di senso lo spazio rimasto aperto, passando attraverso il segno, la parola.

⁶¹ «Sie ist unbestimmt hinsichtlich ihres Vor und Nach, und es ist willkürlich, wie ich daraus Umgebung mir vorspiegle, wobei ich nur in geringem Maße durch den Strahl der gegebenen Vorstellung und jenen Hof gebunden bin». Ivi, pp. 590-591.

⁶² «Der vermeinte Gegenstand im Wie der Bestimmtheit und Unbestimmtheit ist etwas Bestimmtes und mit ungefährender Rohheit eidetisch Zu-Fassendes, [...], er ist eine „Idee“, eine *dynamis*, gerichtet auf eine Ent<elechie>, und das gilt für alle Seiten des gegenständlichen Inhalts [...]». Ivi, pp. 592-593.

⁶³ «Aber eine „Idee“ Als-ob ist nichts Bestimmtes, sondern es besteht die Freiheit, mir den gleichsam vermeinten Gegenstand im Sinn einer Idee zurechtzumachen oder ihn so willkürlich auszugestalten, als ob er einer Idee genügte». *Ibidem*.

In sintesi, l'identità dei significati nel mondo reale è garantita dai confini empirici della realtà, nel mondo di fantasia è invece l'autore che definisce i limiti del mondo di fantasia, i punti di vista dei personaggi, le prospettive da cui guardare gli oggetti o gli eventi. Il tipo di comunicazione che potrà dunque istituirsi tra i personaggi di un mondo fantastico e gli atti linguistici all'interno degli scambi dialogici dell'opera di fantasia, faranno anch'essi parte di un circuito diverso, inserito nel piano atemporale del *come se*. Di conseguenza l'atto di riempimento di senso e di significati che si compie nel mondo di fantasia, pur avendo un orizzonte molto più vago e indefinito di quello del mondo reale, non è infinito, in quanto si realizza all'insegna della soddisfazione dell'idea dell'autore; di contro, infinito e mai compiuto appare l'atto di riempimento di senso nel mondo reale, che appare vincolato alle variabili indipendenti del flusso temporale e della codificazione sociale del linguaggio collettivo.

3.6 *La messa in scena dell'incomunicabilità*

Husserl ammette come il linguaggio abbia in primo luogo una funzione dialogica, ma guarda al processo comunicativo sempre dal lato del parlante, lasciando all'ascoltatore il ruolo passivo di rendere presente il vissuto di chi parla⁶⁴. Tra i due interlocutori si stabilisce quel vuoto temporale di cui abbiamo già detto precedentemente. Chi parla è lui stesso, in prima persona "presente", a dare espressione linguistica ai propri vissuti, nella sequenza degli atti è il significato che precede il segno. Dice Husserl:

Der Sprechende hat ursprünglich diese Aktualität, er meint „mit“ dem Zeichen das Bezeichnete, da ist, er vollzieht aktuell das Bedeutungsbewusstsein, das für ihn eine Priorität vor dem Zeichen insofern hat, als er das und das meint, und nun, was er meint, sagen will [...].

Colui che parla dispone originariamente di questa attualità, egli intende "con" i segni ciò che è designato, ovvero, egli dà compimento attuale alla coscienza di significato, che

⁶⁴ Negli appunti del 1913-1914 raccolte nella *Husserliana*, XX/2, invece, egli parla esplicitamente di un significare attivo anche da parte di chi ascolta. Cfr. F. Silvestri, *Segni Significati Intuizioni*, cit., p. 279 e ss.

ha per lui una priorità rispetto ai segni nella misura in cui, egli intende questo e questo, ed ora vuole dire, ciò che intende [...]»⁶⁵.

Guardando ora, invece, l'evento comunicativo dal punto di vista di chi legge o ascolta un discorso, la direzione è inversa: è il segno che precede il significato. Si ha prima una *signitive Intention* e successivamente (anche se i due momenti possono essere simultanei e fanno parte in ogni caso di un'unità inscindibile) una *signifikative Intention*. Il segno, la parola, è la porta di accesso che mi immette nella dimensione del significato:

Beim Hörer ist das Zeichen das Erste (beim-Mitteilungsempfänger); es zieht den Blick auf sich; vom Zeichen geht die Tendenz auf Vollzug des ganzen bezeichnenden Bewusstseins, also des fundierten Bedeutungsbewusstseins.

Per chi ascolta il segno è il primo (per il destinatario della comunicazione); [il segno] richiama lo sguardo su di sé; dal segno muove la tendenza al compimento dell'intera coscienza designante, dunque della coscienza di significato fondata⁶⁶.

Sento o vedo prima la parola e poi (anche se in modo quasi contestuale) mi rivolgo al suo significato, operazione che è tanto più evidente proprio quando non conosco il significato della parola perché nuova o straniera. In questo caso ritorno sul segno ne realizzo tutto il suo contenuto materiale (fonico o grafico) e, per comprenderla, cerco appigli a tutto ciò che è intorno ad essa (altre parole, gesti, luoghi, tutto ciò che mi fornisce il contesto di enunciazione).

L'ascoltatore o il lettore devono presentificare, ri-produrre il vissuto intenzionale del parlante. L'atto che conferisce significato all'espressione è dunque differito rispetto all'evento realmente vissuto ed espresso dal parlante. Si colloca in un *nach* temporale, da cui partire per convergere sul significato espresso. Se questa convergenza è possibile, ribadiamo, è appunto perché riconosciamo in chi ci parla un essere a noi analogo che condivide con noi lo stesso mondo di significati, una persona che ha una mente, un corpo e delle intenzioni che vuole comunicarci e che io presumo essere vere. L'accordo dialogico si verifica in quanto condividiamo la stessa dimensione ontologica e la pienezza del significato si raggiunge necessariamente attraverso un processo semiotico

⁶⁵ Ivi, p. 281.

⁶⁶ Ivi, p. 286.

intersoggettivo, senza il quale il significato sarebbe inevitabilmente un evento privato⁶⁷. L'essenza della comunicazione sta proprio in questa convergenza intersoggettiva che parte da prospettive diverse e irriducibili, convergenza che non sarebbe possibile se potessimo leggere la mente dell'interlocutore.

Spostandoci ora sull'opera di finzione⁶⁸, emerge che si configurano due circuiti comunicativi distinti. Quello interno all'opera: i dialoghi, l'interazione tra i personaggi rappresentati in carne ed ossa dagli attori nel caso, ad esempio, della rappresentazione teatrale, e quello che si stabilisce tra l'opera rappresentata, vista nel suo insieme come evento significativo, e gli spettatori seduti in platea o il lettore nell'atto di immergersi nel testo. Sarà necessario distinguere dunque tra gli atti comunicativi interni alla rappresentazione e quelli esterni rivolti al pubblico⁶⁹.

Riguardo al circuito interno, in realtà, sembra non possano esserci atti linguistici, né vero dialogo. Austin parla di uso parassitario del linguaggio poetico, un linguaggio cioè dove rimangono i livelli gerarchici inferiori (l'atto fonetico e l'atto fatico, il livello cioè del significato), ma gli atti di livello gerarchicamente superiore (gli atti illocutori o perlocutori, il livello della forza enunciativa⁷⁰) si costituiscono in una dimensione puramente immaginaria⁷¹. L'attore che interpreta Macbeth sulla scena, nel momento in

⁶⁷ Da questa stessa riflessione parte anche il discorso sulla traduzione radicale di Quine. Egli ipotizza uno scenario immaginario in cui un linguista è chiamato a tradurre una lingua sconosciuta partendo dagli enunciati dei suoi parlanti e dal contesto di enunciazione. Il risultato è che nulla garantisce che l'ipotesi fatta corrisponda effettivamente al modo in cui i nativi intendono i significati delle loro parole. Sono quindi possibili più traduzioni corrette, e più manuali di traduzione e in questo consiste l'indeterminatezza della traduzione. Una qualche forma di traduzione è possibile solo perché condividiamo lo stesso spazio e siamo mossi dalle stesse intenzioni.

⁶⁸ La nostra analisi si concentrerà, quindi, prevalentemente sul tipo di linguaggio in atto durante la rappresentazione di un'opera teatrale, per essere poi messo a confronto con il linguaggio dell'opera narrativa e del linguaggio delle immagini proprio dei film muti dei primi anni del Novecento, utilizzando sempre, appunto, come filo conduttore il testo pirandelliano della *Film-Novelle*.

⁶⁹ Cfr. M. Cantelmo, *Comunicazione teatrale vs comunicazione narrativa: per una semiotica del teatro pirandelliano*, in AA.VV., *Pirandello e la lingua*, a cura di E. Laretta, Mursia, Milano 1994, pp. 105-130, p. 106.

⁷⁰ "Forza" è un termine fregeano, un concetto che aprirà la strada a tutta la svolta in senso pragmatico della filosofia del linguaggio.

⁷¹ Cfr. J.L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, New York 1962. Trad. it. a cura di C. Villata, *Fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987, pp. 71-89. Lo stesso tema viene ripreso da Searle che sottolinea, appunto, come nell'ambito del linguaggio di finzione vengano attivate una serie di convenzioni che sospendono le normali regole di interpretazione degli atti illocutivi del linguaggio ordinario. Cfr. J. R. Searle, *The logical status of fictional discourse*, in «New Literary History», 6 (2), 1975, pp. 319-332.

cui enuncia le sue battute, sicuramente compie un atto fatico, e contemporaneamente possiamo, in quanto spettatori abituati alle regole convenzionali del gioco scenico, attribuire in maniera fittizia a Macbeth tutta una serie di atti di ordine superiore (minacciare, inveire, pregare, ecc.), ma siamo ben consapevoli però che tali atti non verranno portati a compimento⁷².

La differenza quindi, seguendo il pensiero husserliano, non si costituisce sul piano della materia linguistica (le frasi pronunciate nel mondo di finzione si servono esattamente dello stesso linguaggio di cui ci serviamo nel mondo ordinario), la differenza sta nella qualità dell'atto. Dinanzi ad una rappresentazione teatrale interpretiamo le espressioni linguistiche secondo due livelli: un livello reale, al quale non attribuiamo alcun atto di ordine superiore all'atto fatico, ed un livello drammatico che si colloca nella dimensione del controfattuale, all'interno della quale tutti gli atti linguistici, anche di ordine superiore sono eseguiti esattamente come nella comunicazione reale: riferiti allo spettatore hanno un valore di nullità, riferiti al campo di fantasia la loro forza è a tutti gli effetti la stessa forza illocutoria degli atti reali.

Anche in un rapporto dialogico reale abbiamo una sorta di simulazione, per intendere le parole dell'altro cerchiamo di vedere le cose dal suo punto di vista. Tuttavia nel dialogo reale io mi traspongo, immaginativamente, in un altro "qui e ora" determinato, inserito nel contorno spazio-temporale che mi circonda; nell'immaginazione invece mi traspongo in un "qui ed ora" di fantasia che non ha una collocazione nel nostro ambiente spazio-temporale obiettivo. L'immaginazione stessa non è quindi integrata nella realtà, non ha un prima e un dopo che posso inserire nel mio flusso coscienziale⁷³. Essa è una realtà altra, come se fosse reale, ma reale non è.

L'io di fantasia può trasporsi nell'altro e sentire i suoi vissuti, percepire ciò che percepisce, intendere ciò che intende in prima persona e nel momento stesso in cui vive quei vissuti. L'io reale invece non può trasporsi nell'altro, non può vivere i vissuti dell'altro, non può percepire ciò che percepisce l'altro. Ciò che può fare è riconoscere

⁷² I bambini non sono ancora abituati a questo gioco e possono risultare terrorizzati dalle minacce che sentono sulla scena.

⁷³ Cfr. V. Costa, *Fenomenologia dell'intersoggettività*, cit., p. 197.

che esiste un punto di vista diverso dal proprio e comprendere la posizione dell'altro. La condizione per la comunicazione è appunto riconoscere l'altro come altro da sé, ma intuirlo come capace, in modo analogo a me, di atti intenzionali rivolti allo stesso mondo di significati⁷⁴.

All'interno del mondo di fantasia, nello scambio dialogico tra i personaggi di un'opera letteraria dunque, non c'è scissione tra significazione e comunicazione, perché di fatto non c'è comunicazione. O meglio è una comunicazione "fittizia", una comunicazione *come se*. Il processo di significazione delle parole del personaggio è atemporale e coincide con l'atto comunicativo: l'autore immagina il personaggio dire certe cose, immagina il personaggio mentre parla, non ci sono due momenti ovvero l'intenzione *signitiva* e poi l'intenzione *significativa*: il personaggio si definisce attraverso le sue parole, non ha un "interno" nascosto, nasce parlante, o non parlante, fin dall'inizio. Ma il suo parlare, il suo rivolgersi a un interlocutore, se visto dall'esterno, non ha una vera efficacia performativa.

Tra i personaggi non vi è vero dialogo perché non condividono un mondo esterno alla loro mente, che possono guardare muovendosi dai rispettivi punti di vista. La comunicazione intesa come *mit-teilen* è possibile in quanto chi ascolta è esterno alla mente di chi parla, ma entrambi condividono un mondo comune visto da prospettive diverse e irriducibili. I personaggi invece sono fissati nello stesso mondo di fantasia creato dall'autore. Appartengono ad un'unica mente, che ha immaginato per loro un punto di vista sul mondo e in questo punto di vista sono bloccati per sempre. Il loro significare non si trasforma mai in atto dialogico, ma resta un atto dialogico virtuale.

Ciò che si rappresenta allora sulla scena è una "messa in scena della comunicazione" o come fa Pirandello, utilizzando in modo consapevole e del tutto originale tutti i livelli

⁷⁴ La differenza tra il concetto di *Einfühlung* di Husserl e quello di Lipps sta, appunto, nel fatto che per Husserl non si tratta di un porsi al posto dell'altro, cercando di indentificarsi con l'interlocutore, ma di mantenere e riconoscere la differenza tra un io e un tu, e da questa distanza comprenderlo. Non potrò mai provare quello che prova l'altro: se una mia amica è felice perché è innamorata, posso comprendere la sua gioia e gioire con lei, ma non significa che io sia innamorata del suo compagno. Nell'immedesimarmi in un personaggio di un film, invece, posso figurarmi di provare esattamente ciò che prova il personaggio in quanto mi traspongo con il mio io di fantasia, nello spazio-tempo della scena rappresentata e la percepisco in prima persona secondo una modalità *Als-ob*. Cfr. C. Voss, *Fiktionale Immersion*, in G. Koch, C. Voss, «*Es ist, als ob*» *Fiktionalität in Philosophie, Film-und Medienwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München 2009, pp. 127-149.

del discorso di finzione e l'intersezione tra i piani del mondo reale e del mondo di fantasia, una "messa in scena dell'incomunicabilità". Il cortocircuito del linguaggio che viene rappresentato sul palco o tra le righe dell'opera, può essere compreso perché osservato dal punto di vista dello spettatore a teatro, o del lettore dell'opera colto in una dimensione metalinguistica richiesta dalla stessa concezione filosofica e metateatrale dell'autore. I dialoghi dei personaggi pirandelliani, nelle opere di teatro, ma anche nei racconti e romanzi, fanno paradossalmente un larghissimo uso di formule fatiche, volte ad un parossistico tentativo di mantenere un contatto con l'interlocutore: "io/Lei, eh sì caro mio, caro signore, no signore, mi dica un po', vede, vedrà, come vede, badi bene, ma creda, guardi, senta", contatto che viene rappresentato appunto come destinato all'insuccesso.

La tragedia dei personaggi del mondo pirandelliano consiste proprio nel fatto che ciascuno di essi incarna uno sguardo sul mondo e non vede lo sguardo dell'altro. Non si "capiscono" perché appunto "non comunicano", nel senso che non convergono sui significati in quanto è questo il mondo che Pirandello ha disegnato per loro. Un mondo di finzione, in cui l'autore intende metterci davanti agli occhi la crisi del linguaggio, la sua incapacità di poter trasportare dei significati stabili e condivisi, il fallimento della comunicazione, che si manifesta attraverso quello stesso linguaggio a cui ha negato ogni funzione.

3.7 Il silenzio come risposta pirandelliana

Per Husserl ciò che fluttua sono gli atti soggettivi che conferiscono significato alle espressioni, non mutano i significati stessi, se intendiamo i significati come unità ideali: se si generano spostamenti di significati ciò non tocca mai il sistema stesso dei significati, ma il rapporto tra segno e significato. La possibilità di deviazione sta sempre dalla parte del segno, dalla parte del soggetto che intenziona, dalla parte dei vissuti.

Anche Pirandello pare attribuire alla parola due valori: uno oggettivo e l'altro soggettivo. Quest'ultimo ci divide, ci chiude nel cerchio delle nostre percezioni e dei nostri vissuti, l'altro ci accomuna, ci permette di comunicare agli altri il nostro voler

uscire da quel cerchio e creare un ponte verso l'altro. La parola del poeta li unisce entrambi in quanto soggettivizzazione di un contenuto oggettivo. Se il linguaggio della scienza generalizza il particolare, il linguaggio della poesia nasce dall'evento particolare a cui dà espressione. È la ricerca incessante della parola unica, spontanea, quello «spioncino aperto sulla vita degli uomini, sui sentimenti, sui loro pensieri»⁷⁵, così come egli, il poeta, li vede e li interpreta.

La prosa di Pirandello cerca dunque di operare il salto e, come il ragionare dei suoi personaggi, è analitica, frantumata, cinematografica, la sua parola ha una valenza fisica: rimanda a percezioni sonore, visive, tattili, anche attraverso l'uso del dialetto risemantizzato⁷⁶. La ricerca del dettaglio si fa spiraglio per cogliere un mondo: «Un osservatore, attento, racconta il figlio Stefano, minuzioso. Stava sempre - dice - con gli occhi di fuori, l'orecchio teso, pronto a cogliere delle persone, della vita il più piccolo movimento, a fissare il dettaglio apparentemente più insignificante. Risaliva da questi poi alla visione, alla ricostruzione dell'insieme»⁷⁷.

Il mezzo espressivo che meglio si confà a questo suo intento è il dialogo teatrale⁷⁸: scattante, vivo, saltellante, che anticipa o aggira il pensiero producendo, in un guizzo, l'immagine; ma può essere anche il monologo con se stessi: un rimuginare arzigogolato di parole, tra le quali il personaggio perde il filo e fa perdere il filo a chi lo ascolta; rimuginare che può concludersi in un monosillabo, un'esclamazione, una vocale. La parola torna alla sua valenza puramente indessicale, a volte onomatopeica, e quando il personaggio non riesce ad esprimere tutto il mondo che si sente esplodere dentro, si rinchiude nel silenzio: è tutto qui il male - dice il Padre - nelle parole⁷⁹.

La vita, che è l'essere che si vuole, non può vivere né all'interno di una forma né senza forma: se si fissa in una forma muore, ma senza la forma non vive⁸⁰. E la forma è prima di tutto forma linguistica, attribuzione di nomi, denominazione. Lo capisce bene

⁷⁵ F. Puglisi, *Pirandello e la sua lingua*, Cappelli editore, Rocca di San Casciano 1968, p. 25.

⁷⁶ Molte sono le parole che Pirandello ricava dal dialetto attribuendo loro però usi diversi.

⁷⁷ F. Puglisi, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁸ Anche nei romanzi e nei racconti il dialogo ha spesso un andamento teatrale che prefigura lo stile delle opere drammatiche vere e proprie.

⁷⁹ Cfr. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit., p. 65.

⁸⁰ Cfr. F. Puglisi, *op. cit.*, p. 160.

Vitangelo Moscarda nel momento in cui sceglie, alla fine della sua battaglia contro la forma, di “vivere” senza nomi:

Nessun nome. Nessun ricordo oggi del nome di jeri; del nome d’oggi, domani. Se il nome è la cosa; se un nome è in noi il concetto d’ogni cosa posta fuori di noi; e senza nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, non distinta e non definita; ebbene, questo che portai tra gli uomini ciascuno lo incida, epigrafe funeraria, sulla fronte di quella immagine con cui gli apparvi, e la lasci in pace e non ne parli più. Non è altro che questo, epigrafe funeraria, un nome. Convieni ai morti. A chi ha concluso. Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude. E non sa di nomi, la vita. Quest’albero, respiro trémulo di foglie nuove. Sono quest’albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo⁸¹.

Un vivere che diviene puro sentire, flusso indistinto di sensazioni che passano senza imprimersi nella memoria: «Così soltanto posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni».

Un sentire che si rifiuta di percepire, il sentire è ciò che dall’esterno giunge ai nostri sensi, per percepire devo sintetizzare le sensazioni e trattenerle nel ricordo: «La città è lontana. Me ne giunge, a volte, nella calma del vespro, il suono delle campane. Ma ora quelle campane le odo non più dentro di me, ma fuori, per sé sonate [...]»⁸², un sentire che rinnega il nome visto come “epigrafe funeraria” e rinnegandolo si condanna al silenzio: «muoio ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori»⁸³. È dunque questa alla fine la conclusione pirandelliana, la dissoluzione del linguaggio, il silenzio?

Eppure nella *Film-Novelle*, opera scritta dopo la conclusione cui giunge Vitangelo Moscarda in *Uno nessuno e centomila*, abbiamo visto il poeta compiere quel gesto solenne che pare proprio imporre un nome: «Ma ora la sua mano scrive sul foglio di fronte a lui a caratteri grandi e netti le parole: SEI PERSONAGGI IN CERCA D’AUTORE»⁸⁴.

Il poeta non rinuncia dunque a far parlare i suoi personaggi, i fantasmi che si assebrano nello studio e premono alle sue spalle perché gli si dia loro la parola,

⁸¹ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, in *Tutti i romanzi*, Mondadori, Milano 1973, p. 901.

⁸² *Ivi*, p. 902.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., p. 85.

verranno ascoltati e il poeta li trasformerà in personaggi. La parola che essi avranno è, però, un'ulteriore evoluzione dei meccanismi di comunicazione, evoluzione permessa dal nuovo mezzo tecnico del quale l'autore aveva in un primo momento diffidato: il cinema.

L'intuizione pirandelliana, e l'originalità della sua arte, sta nel cercare punti di convergenza tra il livello interno ed il livello esterno della comunicazione, tra il mondo di fantasia e il mondo reale. Lo spettatore che già nella sua opera teatrale era chiamato, in prima persona, a ricostruire, attraverso l'esposizione frammentaria e contraddittoria dei personaggi, un universo coerente di senso⁸⁵, ora dovrà farlo attraverso le mute immagini. Nel cinema i dialoghi tra i personaggi non saranno più recitati attraverso la voce degli attori, come sulla scena teatrale, ma abbozzati attraverso brevi titoli in sovrapposizione: sarà lo spettatore a dover dar voce ai personaggi.

Nell'intervista rilasciata nel 1928 a Enrico Rocca, Pirandello parla di rivoluzione nel campo cinematografico, rivoluzione che consiste appunto nella soppressione della parola, così come pensata nel mondo della narrazione. Il cinema ha, a suo avviso, avuto la colpa di volersi sostituire o copiare il teatro o la narrazione, non comprendendo le sue vere potenzialità:

Vorrei se potessi - e sono certo che potrò - portare anche nel campo cinematografico la rivoluzione ch'io sogno. [...] Cosa occorre al cinematografo? Occorre [...] levargli la parola. [...] E quando dico "levargli la parola" intendo strappargli il tessuto, il contesto logico. Fargli esprimere l'incosciente o, se meglio le piace, il subcosciente: tutto ciò che alla parola si ribella: la materia del sogno. Si può raccontare un sogno a parole? [...] Il pensiero. Già come pensiamo? Per parole, per *logos* o non invece per immagini? E indubbiamente il sogno è così difficile a rendere perché è tutto immagini ed ha la logica, la particolarissima logica delle immagini, un legame, un tessuto non slegato anche se inconsequente: logico a suo modo⁸⁶.

⁸⁵ Cfr. M. Cantelmo, *Comunicazione teatrale vs comunicazione narrativa: per una semiotica del teatro pirandelliano*, in AA.VV., *Pirandello e la lingua*, a cura di E. Lauretta, Mursia, Milano 1994, pp. 105-130, p. 119.

⁸⁶ L. Pirandello, *Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 1356. Pirandello anticipa in modo straordinario l'idea del cinema come arte indipendente dalla narrativa. Il discorso sulla commistione dei linguaggi appartenenti a mezzi artistici diversi, viene approfondito solo a partire dalla seconda metà del Novecento con il diffondersi del discorso sull'*Intermedialität*, cui larga parte è dedicata proprio all'influenza del linguaggio cinematografico sul linguaggio narrativo (*filmisches Schreiben*), capovolgendo letteralmente i rapporti di forza rispetto alle prime esperienze

L'opera pirandelliana, in modo autenticamente fenomenologico, richiede da parte dello spettatore un riempimento di senso. L'opera è aperta, ma non nel senso di essere passibile di infinite interpretazioni (così come nel teatro simbolista o d'avanguardia, da cui lo stesso Pirandello prende le distanze⁸⁷), ma nel senso di un'interpretazione via via determinatesi, ovvero di una definizione del senso che, attraverso successive ripetizioni, tende a comprenderlo senza mai integrarlo del tutto. Si tratta qui, ancora una volta per Pirandello, di sperimentare quella dinamica arte-vita, che appare in tante delle sue opere sotto aspetti diversi, attraverso linguaggio diversi. Se nel racconto *Il pipistrello* l'ingresso della vita nell'arte ha come risultato la dissoluzione del mondo di fantasia, con il cinema l'arte entra nella vita (tentativo che, invece, alla Contessa de *I giganti della montagna*, non era riuscito). Attraverso le immagini del cinema, lo spettatore è chiamato a partecipare attivamente al circuito comunicativo e superando i limiti della narrazione, cercare nel mondo di fantasia una chiave di interpretazione della realtà.

Che d'altra parte l'opera letteraria non avesse per Pirandello il puro scopo di intrattenere lo aveva dichiarato l'autore stesso nella *Prefazione ai Sei personaggi*⁸⁸:

Ora bisogna sapere che a me non è mai bastato rappresentare una figura d'uomo o di donna, per quanto speciale e caratteristica, per il solo gusto di rappresentarla; narrare una particolare vicenda, gaja o triste, per il solo gusto di narrarla; descrivere un paesaggio per il solo gusto di descriverlo.

Ci sono certo scrittori (e non pochi) che hanno questo gusto, e, pachi, non cercano altro. Sono scrittori di natura più propriamente storica.

filmiche degli inizi del Novecento, in cui il cinema, come acutamente aveva osservato Pirandello, aveva ancora una posizione ancillare rispetto alla narrativa o al teatro.

⁸⁷ Cfr. Introduzione ai *Sei personaggi in cerca d'autore*: «Odio l'arte simbolica, in cui la rappresentazione perde ogni movimento spontaneo per diventar macchina, allegoria; sforzo vano e malinteso, perché il solo fatto di dar senso allegorico a una rappresentazione dà a veder chiaramente che già si tien questa in conto di favola che non ha per se stessa alcuna verità né fantastica né effettiva, e che è fatta per la dimostrazione di una qualunque verità morale», in *Maschere nude*, I, cit., p. 36.

Come nota R. Alonge, il teatro d'Avanguardia europeo del primo Novecento mira a far irrompere la realtà, la vita, nel campo dell'arte e della finzione. Pirandello, invece, «sta ancorato saldissimamente al valore dell'arte, all'autosufficienza dell'arte». (Cfr. R. Alonge, *Teoria e tecnica della messinscena nella trilogia del teatro nel teatro*, in AA.VV., *Pirandello e il linguaggio della scena*, a cura di E. Lauletta, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 2002, p. 22). Anche nella trilogia del cosiddetto teatro nel teatro l'intromissione della realtà nell'arte è sempre all'interno del gioco di finzione, in una sorta di specchi riflettenti: e così abbiamo un "io di fantasia" che "vede il suo io di fantasia" che..., e via di seguito, volendo all'infinito. Per Pirandello è se mai l'arte a entrare e condizionare la vita, è «l'arte che copia l'arte». Cfr. R. Alonge, *Luigi Pirandello*, Laterza, Bari 2010, pp. 56-62.

⁸⁸ Cfr. M. Cantelmo, *Comunicazione teatrale vs comunicazione narrativa: per una semiotica del teatro pirandelliano*, cit., p. 121.

Ma ve ne sono altri che, oltre questo gusto, sentono un più profondo bisogno spirituale, per cui non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolare senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale. Sono scrittori di natura più propriamente filosofica. Io ho la disgrazia d'appartenere a questi ultimi⁸⁹.

Obiettivo di Pirandello è una incessante ricerca di senso che percorre attraverso l'osservazione e lo studio costante e instancabile delle manifestazioni della vita in tutte le sue forme, e la sperimentazione di sempre nuovi linguaggi e nuove espressioni artistiche. La *Film-Novelle* costituisce appunto una di queste sperimentazioni, in cui l'apertura verso il nuovo fa comunque tesoro e sintesi di tutto il lavoro di ricerca precedente.

⁸⁹ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit., p. 36.

4. SULLA *FILM-NOVELLE*

*Cose e non parole,
cose prepotenti che esigano da noi
un assoluto rispetto per la loro nuda verginità.*

Pirandello, *Discorso su Verga*

4.1 *La Film-Novelle come racconto*

Abbiamo visto nel precedente capitolo come vadano distinti un circuito semiotico interno al testo, la lingua tra i personaggi, e un circuito semiotico esterno rivolto ai destinatari dell'opera. Se nel primo caso viene messa in scena da Pirandello la crisi epocale della comunicazione interpersonale e della stessa idea dell'identità individuale, è tenendo a mente il secondo aspetto che, invece, si possono intendere i tentativi dell'autore volti a porre il fruitore delle sue opere, sia esso lo spettatore sia esso il lettore, nelle condizioni ideali, sia sul piano della consapevolezza linguistica sia su quello teorico, ad illuminare non soltanto il significato o il senso della singola rappresentazione teatrale o del singolo lavoro narrativo, ma più in generale la sua visione estetica e filosofica.

È documentato il lavoro minuziosissimo di rilettura, di annotazione e riscrittura che Pirandello operava sulle sue opere, al fine di raggiungere quello "scrivere bene" contrapposto allo "scrivere bello" (e il suo obiettivo critico era in primo luogo il bello stile dannunziano) che aveva teorizzato anche nei suoi saggi. La principale critica pirandelliana alla tradizione letteraria era di aver tarpato le ali al libero e naturale sviluppo della lingua italiana, celandosi spesso dietro «un gran numero di parole, che nella lotta per l'esistenza sarebbero cadute, hanno avuto in essa e per essa la loro forza di resistenza; e ora costituiscono una

sovrabbondanza, che non è ricchezza, ma, come ogni eccesso, è vizio; e generano confusione e mancanza di sicurezza nella scelta»¹.

Rifiuto dunque di ogni forma a suo avviso ridondante, quella sovrabbondanza appunto, che proprio in seguito alla reiterazione del segno era diventata priva di ogni spontaneità e svuotata del suo significato. L'attenzione di Pirandello va invece all'oralità, alla lingua antiletteraria che attinge le sue forme anche dai dialetti, alla commistione tra lingua e gesti, mimica, interiezione². Lo stile giornalistico ha, a suo avviso, contribuito a spezzare il «contegno austero, da edifizii ambulanti, delle matrone periodesse»³, ridando alla sintassi una maggiore libertà e leggerezza.

Ed è proprio alla dinamicità dello stile giornalistico che Pirandello guarda per intervenire sulla sintassi, alleggerendola da strutture complesse, e sul lessico, meno letterario, con diverse espressioni e forme derivate dal linguaggio parlato. Una cura particolare riserva all'interpunzione e all'impaginazione del testo, che rende anche viva la sequenza delle scene narrate⁴. A rendere più dinamico il ritmo, interviene la frammentazione del dialogo attraverso interruzioni, sovrapposizioni di voci, interiezioni, vocazioni, allocuzioni. Un linguaggio che, già dunque dalle esperienze narrative, si predispone ad un ritmo teatrale o cinematografico. Lo stesso discorso indiretto libero, ampiamente usato dallo scrittore nelle novelle, prelude al monologo teatrale o a quella forma di dialogo non-dialogo denso di formule fatiche, come abbiamo visto nel capitolo precedente, che è più espressione di un linguaggio interiore, un linguaggio della mente che di un vero e proprio tentativo di comunicazione⁵.

La *Film-Novelle*, che non è collocabile in un genere definito, essendo piuttosto un ibrido tra sceneggiatura e novella⁶, rientra a pieno titolo in questo stile, indipendentemente dalla lingua

¹ L. Pirandello, *Prosa moderna (Dopo la lettura del Mastro don Gesualdo del Verga)*, in *Saggi e interventi*, cit., pp. 79-80.

² Cfr. S. Costa, *Appendice. Come correggeva Pirandello*, in *Novelle per un anno*, Oscar Mondadori, Milano 2011.

³ L. Pirandello, *Prosa moderna (Dopo la lettura del Mastro don Gesualdo del Verga)*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 79.

⁴ L'uso frequente di a capo, di spazi bianchi, o doppie spaziature si riscontra non solo nelle opere teatrali, ma nelle stesse novelle o nei romanzi. Terracini parla appunto di disposizione "ideografica del discorso". Cfr. B. Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano 1966.

⁵ Cfr. C. Van Der Voort, *Il linguaggio mentale della popolazione novellistica*, in AA.VV., *Pirandello e la lingua*, a cura di E. Lauretta, Mursia, Milano 1994, pp. 237-245.

⁶ Gli studi sulla *Intermedialität*, come ricordato nel precedente capitolo assai fiorenti soprattutto a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso, hanno posto l'accento sulla ricerca degli elementi comuni alla base di

in cui è scritta, il tedesco, con cui Pirandello aveva familiarità limitata. L'essenzialità delle descrizioni, la semplicità e colloquialità del lessico, l'attenzione all'aspetto "visivo", quasi corporeo, delle parole e delle immagini non è dovuto alla scarsa padronanza di una lingua straniera, ma fa parte di scelte linguistiche consolidate da esperimenti che Pirandello conduce sul linguaggio durante tutta la sua produzione artistica. Il radicamento del testo a tutta la precedente produzione e in particolare al *corpus* immenso delle novelle, è peraltro evidente analizzando alcune espressioni e immagini ricorrenti nel testo che richiamano o anticipano in modo preciso, stilemi e formulazioni presenti in tutta la sua opera.

L'atmosfera crepuscolare, con cui si apre la *Film-Novelle*, che accompagna il poeta nella sua passeggiata solitaria, ricorda in modo straordinariamente puntuale un precedente racconto del 1909: *Il lume dell'altra casa*.

Nel racconto del 1909 il protagonista osservava dalla finestra scendere il crepuscolo: «S'era seduto sul piccolo canapè dietro al tavolino [...] mentre ai vetri smoriva tristissimo l'ultimo barlume del crepuscolo»⁷, prima di uscire per le vie solitarie illuminate da fanali elettrici che proiettavano sulla strada lunghe ombre. L'atmosfera solitaria e malinconica dell'ambiente circostante, che fa da contrappunto al sentimento di tristezza e solitudine dell'uomo, è analoga anche nella descrizione di alcuni dettagli paesaggistici a quella che ritroviamo all'inizio della *Film-Novelle*: le vie solitarie, il muro che costeggia il percorso, gli alberi lungo la via, la sua ombra che si allunga:

[...] Nessuno lo aveva mai veduto entrare, di sera, in qualche caffè; molti, invece, schivare di furia le vie più frequentate per subito riimmergersi nell'ombra delle lunghe vie diritte e solitarie dei quartieri alti, e scostarsi ogni volta dal muro e girare attorno al cerchio di luce che i fanali proiettano sui marciapiedi [...].

Passeggiando di sera per le vie solitarie, contava i fanali; non faceva altro; o guardava la sua ombra, o ascoltava l'eco dei suoi passi, o qualche volta si fermava davanti ai giardini delle ville a contemplare i cipressi chiusi e cupi come lui, più notturni della notte [...]⁸.

tutte le forme di espressione artistica (dalle arti figurative a quelle musicali, dalla narrativa al cinema fino, in epoca più moderna, ai videogiochi, alla *Land art*, alle forme di ibridizzazione dei mezzi di espressione artistica), studiandone le reciproche influenze. (Cfr. I. O. Rajewsky, *Intermedialität*, A. Francke Verlag, Tübingen-Basel, 2002). Il periodo di cui ci stiamo occupando mantiene invece sostanzialmente la tradizionale suddivisione dei generi pur anticipando, proprio in parte grazie alle opere di Pirandello, importanti fenomeni che saranno poi ripresi e studiati con maggiore attenzione in epoca successiva.

⁷ L. Pirandello, *Il lume dell'altra casa*, in *Novelle per un anno*, IV, Mondadori, Milano 2011, pp. 322-329, p. 325.

⁸ Ivi, pp. 323-324.

Anche la *Film-Novelle* si apre con un crepuscolo che scende sui sobborghi e il poeta che esce per un vicolo deserto illuminato dalla flebile luce di un fanale. Anche qui, come nel racconto del 1909, la sua ombra è il suo doppio, corpo smaterializzato, ma nella *Film-Novelle*, intuendo le potenzialità tecnico-visive del mezzo cinematografico, tale corpo si anima, diventa vivo, una sorta di doppio che gli si erge dinanzi, e anche qui in fondo al cammino due alberi, due pini enormi, che si stagliano a guardiani della villa:

Jetzt tritt er ans Fenster und sieht hinaus. Abenddämmerung liegt über der Villenvorstadt [...]. Der Dichter kommt durch eine öde Gasse, die von einer trüben Laterne schwach erleuchtet ist [...].

Der Dichter geht wieder durch die öde Gasse und gelangt auf vom Mond erhellten Boulevard mit großen Bäumen und einem Lichtersaum elektrischer Lampen [...].

Der Dichter kommt vor seiner Villa an. Er sieht seinen Schatten, der auf dem Pflaster immer länger wird. Der Dichter betrachtet seinen Schatten, der richtet sich auf, wird er selbst.

Der Dichter dreht sich um, wie auf der Suche: Ist es sein Schatten? [...].

Der Dichter tritt in seinen Garten. Da stehen, gleichsam als Wächter, zwei riesige Pinien⁹.

Ora va alla finestra e guarda fuori. Il crepuscolo scende sui sobborghi. [...]

Il poeta imbecca un vicolo deserto debolmente illuminato da un cupo fanale. [...]

Il poeta ritorna nel vicolo deserto e giunge in un viale rischiarato dalla luna, con grandi alberi e una fila illuminata di lampade elettriche. [...]

Il poeta giunge davanti alla sua villa. Vede la sua ombra sul selciato diventare sempre più lunga. Il poeta esamina la sua ombra. Questa si solleva, diventa lui stesso. Il poeta nel dubbio si volta: è veramente la sua ombra? [...]

Il poeta entra nel giardino. Là stanno, come guardiani, due pini enormi.

La *Film-Novelle* è inoltre essa stessa anticipazione di un racconto successivo dal titolo *Un'idea*, scritto nel 1934, in un periodo in cui la narrazione dello scrittore assume caratteri sempre più introspettivi. Anche qui il tema è una passeggiata notturna del personaggio tra le vie silenziose dei sobborghi, immerse in una «vaporosa evanescenza di sogno», illuminate solo dal chiarore della notte e dalla fredda luce dei fanali elettrici. Gli fa compagnia la sua ombra che si anima, assume quasi vita indipendente, diventando preludio di un desiderio di morte e allo stesso tempo attaccamento alla vita.

Si trova davanti la notte: vitrea, quasi fragile nella purezza degli astri sfavillanti sulla vastissima piazza deserta, [...] e tutta la città, come da secoli disabitata, coi fanali che ancora la vegliano nel

⁹ L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., pp. 33-40.

chiarore misterioso di quella gelida azzurrità notturna. Impossibile il rumore dei suoi passi in quel silenzio che pare eterno. [...]

Leggero come un'ombra, il suo corpo; e, andando, nessun rumore. Dov'è più il peso di cui s'è sentito gravare poc'anzi? Tutt'intorno, ora, la città ha come una vaporosa evanescenza di sogno; e il suo corpo vi si muove quasi fluido, ombra tra le ombre.

È dunque un'idea. Ancora, sempre quella idea ch'egli non riesce in alcun modo a precisare. Appena ne avverte confusamente la presenza, si sente opprimere da quel peso. Appena svanisce, ecco: vuoto come un'ombra. [...]

Prende a destra per il lungo viale che conduce al ponte e, di là, ai sobborghi solitarii oltre il fiume. È certo che tornerà indietro appena giunto al ponte. Sul ponte non salirà. Senza volerlo avvertire, un brivido, solo a pensarci. Il freddo è pungente; perfino il selciato ne sembra illividito. Nota, camminando, che ogni qual volta passa sotto una delle lampade elettriche sospese in alto in fila in mezzo al viale, l'ombra del suo corpo s'allunga, crescendogli curiosamente da un piede e dall'altro, e più s'allunga e più si rarefa, finché non svanisce. Anche l'ombra del suo corpo, come quell'idea¹⁰.

Come nella *Film-Novelle* l'ombra acquista vita, si stacca dal suo corpo e in una dimensione non più reale, si erge dinanzi a lui diventando un altro sé. Uno sdoppiamento tra l'io reale e l'io di fantasia che può finalmente muoversi, libero da ogni peso corporeo, ma che svanisce, come i fantasmi o le ossessioni prodotte dalla mente, al primo contatto con la realtà.

Oltre alle atmosfere notturne comuni ai due racconti del 1909 e del 1934, la novella cinematografica riprende da *Il lume dell'altra casa* un altro motivo, già presente in altre opere, ma centrale in questo racconto: quello del *voyerismo*.

Nel racconto del 1909, il protagonista, dal buio della sua cameretta angusta, modestamente ammobiliata, comincia ad osservare, non visto, la famigliola della casa dirimpetto impegnata nelle attività serali: «Si alzò, andò alla finestra e, furtivamente, dietro ai vetri guardò là, nella casa dirimpetto, a quella finestra donde gli veniva il lume»¹¹. E sera dopo sera cresce il suo interesse per la "mammina" intenta a preparare la cena per suo marito e per i suoi due bambini. È la stessa donna che, inaspettatamente attratta da quell'uomo sconosciuto che la guarda nel buio, lascia la famiglia e si unisce a lui, salvo poi tornare a guardare da quella finestra i suoi due bambini e la vita di prima.

Anche il racconto cinematografico inizia con una scena di *voyerismo*, il poeta attratto dalla ragazza incrociata di sfuggita nel vicolo, la segue e dalle fessure delle persiane semiaperte,

¹⁰ L. Pirandello, *Un'idea*, in *Novelle per un anno*, IV, cit., pp. 545-546.

¹¹ L. Pirandello, *Il lume dell'altra casa*, in *Novelle per un anno*, IV, cit., p. 325.

entra nella vita di quelli che diventeranno prima sue ossessioni e poi i personaggi della sua opera teatrale.

Er schaut nach den Fenstern des alten Hauses. Eines der Fenster wird hell. Licht schimmert durch die Jalousie. Der Dichter versucht durch die Spalten einen Blick zu gewinnen¹².

Guarda attraverso le finestre della vecchia casa. Una delle finestre si illumina. La luce passa attraverso le persiane. Il poeta cerca di dare un'occhiata tra le fessure.

Altro *tòpos* della narrativa pirandelliana presente nella *Film-Novelle*, come in tantissimi altri luoghi, è lo specchio. Sono numerosissimi i personaggi pirandelliani che, guardandosi nello specchio, scoprono per la prima volta improvvisamente un dettaglio del loro aspetto, uno sguardo, un gesto che non sapevano gli appartenesse e constatano, con sgomento, il divario incolmabile tra come uno si sente dentro e la realtà per come appare. Lo specchio è dunque il riflesso della verità: «Lo specchio di quell'armadio ora riflette la vostra immagine, e non ne serba traccia; non serberà traccia domani di quella d'un altro. Lo specchio, per sé, non vede. Lo specchio è come la verità» leggiamo nella novella *La trappola* del 1912¹³. È lo stesso Pirandello a spiegare questa immagine che per lui è quasi una "dannazione":

Che cos'è questo specchio? [...] quando uno vive, vive e non si vede. Orbene fate che si veda, nell'atto di vivere in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta attonito e sbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tira uno sputo alla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva, non può più piangere, e se rideva, non può più ridere, e che so io¹⁴.

Lo specchio è il momento del riconoscimento della verità, il vivere cioè una vita che non ci appartiene, dopo il quale nulla può più essere come prima. E il trionfo dello specchio, per usare le parole dello stesso autore, è proprio la commedia *Sei personaggi in cerca d'autore*¹⁵, nella quale il personaggio è appunto costantemente condannato ad essere dinanzi a uno specchio, a non riconoscersi come se stesso.

¹² L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., pp. 36-37.

¹³ L. Pirandello, *La trappola*, in *Novelle per un anno*, II, cit., pp. 116-122, p.118.

¹⁴ L. Pirandello, *Le credevo commedie senza specchio*, Intervista a V. Bucci, 1920, in *Saggi e interventi*, cit., 1135-1138, p. 1136.

¹⁵ Cfr., *ivi*, p. 1137.

Nella *Film-Novelle* la scena dello specchio costituisce un ampliamento di questa rappresentazione: lo specchio si costituisce come apertura verso un mondo altro, il mondo degli incubi e delle paure che teniamo segreti, nascosti nel profondo della nostra coscienza:

Der Spiegel wird trübe, gleichsam von einem teuflischen Odem angehaucht und das undeutliche Bild eines alten Satyrs, der sofort widerlich obszön zu grinsen beginnt, erscheint im Spiegel¹⁶.

Lo specchio diventa torbido, come appannato da un fiato diabolico, e appare l'immagine indistinta di un vecchio satiro che comincia d'un tratto a sogghignare in modo disgustosamente osceno.

I rimandi a tutta la produzione novellistica non finiscono qua, se ne trovano nelle descrizioni e ancor di più nelle espressioni linguistiche che lo scrittore usa per dipingere stati d'animo, atteggiamenti, movenze dei suoi personaggi¹⁷.

4.2 La *Film-Novelle* come sceneggiatura

Se il testo del racconto cinematografico si innesta su tutta la produzione novellistica, mostra al contempo da parte di Pirandello una perfetta padronanza dello stile di quel nuovo genere che si va diffondendo a inizio secolo con la nascita del cinema, ovvero la "sceneggiatura". Pirandello già nel 1915¹⁸ con il romanzo *Si gira...*, aveva dimostrato di conoscere le tecniche e il lessico cinematografico. Ma la *Film-Novelle* (scritta comunque a quattro mani da uno sceneggiatore esperto come Adolf Lantz), rispecchia pienamente quello che era lo stile linguistico adottato per la stesura di testi cinematografici.

Sebbene a inizio secolo Pirandello si fosse espresso con scetticismo sull'esito del cinema, e scarsa è la documentazione riguardo ai suoi rapporti con lo schermo, sia come spettatore che come fornitore di soggetti per film, è tuttavia documentata la sua amicizia con Giustino Ferri autore nel 1906 di *Dietro le quinte del cinematografo*, un intervento critico sul nuovo

¹⁶ L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., p. 51.

¹⁷ Per una analisi più approfondita sugli aspetti linguistici e sulle affinità con alcune novelle, si rimanda alle note alla traduzione in fondo al testo.

¹⁸ Raffaelli ipotizza in realtà che il progetto narrativo possa farsi risalire già al 1904-1906, quindi in coincidenza proprio con la maggiore diffusione del cinematografo. Cfr. S. Raffaelli, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Bulzoni, Roma 1993, p. 35.

fenomeno cinematografico in rapida espansione¹⁹, la sua incessante curiosità alimentata anche dal fatto di abitare proprio nei pressi della casa cinematografica *Film Arte Italiana* poi ridenominata *Cines*²⁰.

La scoperta delle potenzialità espressive del cinema muto avviene, però, per Pirandello in un'epoca successiva, alla fine degli anni Venti circa, proprio quando la diffusione del sonoro stava mettendo in crisi la produzione cinematografica del muto, modificandone completamente il linguaggio e la forma²¹. Sicuramente però l'autore era a conoscenza di quel nuovo genere narrativo che erano le trascrizioni sotto forma novellistica di temi cinematografici²², diffuse in Italia a partire dal primo decennio del Novecento. Un esempio tra tanti la raccolta di Jarro (pseudonimo di Giulio Piccini) dal titolo *Le novelle del Cinematografo* pubblicato da Bemporad nel 1910²³.

Si tratta di una raccolta di cinque novelle, nelle quali ci sono trascritti i soggetti di altrettanti film, attraverso una mescolanza di stile letterario-narrativo, cronaca giornalistica e integrazioni verbali del racconto scenico. Il testo di valore letterario per sé modesto, rappresenta però dal punto di vista storico un interessante esperimento linguistico-letterario che ci dà un'idea di come fosse diffusa all'epoca la commistione tra questi generi, e in

¹⁹ Cfr. M. Cardillo, *Giustino Ferri: un letterato al cinematografo*, in *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Dedalo, Bari 1987, pp. 13-24.

²⁰ Cfr. S. Raffaelli, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, cit., pp. 40 e ss.

²¹ In un intervento sul «Corriere della sera» del 16 giugno del 1929 dal titolo *Se il film parlante abolirà il teatro*, Pirandello partecipa alla discussione dell'epoca riguardo alla natura del cinema sonoro, mostrandosi assai critico verso questo nuovo mezzo espressivo (salvo poi ricredersi in un'epoca successiva). Cfr. *Saggi e interventi*, cit., pp. 1366-1373.; e M. Cardillo, *Le immagini e gli spettri. Pirandello e il cinema sonoro*, in *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Dedalo, Bari 1987, pp. 135-140.

Il discorso sul linguaggio del cinema e sul suo rapporto con la narrativa è in quegli anni assai vivo proprio in considerazione degli irreversibili cambiamenti che il cinema avrebbe portato nella percezione del mondo (sia esso di fantasia o reale). La rottura dei confini spazio-temporali, l'introduzione della simultaneità, la frammentazione della percezione, la moltiplicazione dei punti di vista, la mobilità dell'immagine, sono tutti fattori riconosciuti come elementi rivoluzionari attraverso il quale il cinema avrebbe modificato il nostro modo di percepire il mondo e concepire l'arte. Il dibattito assume vigore teorico-sistematico con i contributi di Bela Belázs, Bertolt Brecht e Walter Benjamin (per citare solo i più noti). Un netto cambio di paradigma lo imprime negli anni '80-'90 la diffusione di nuovi media come i videoregistratori, i computer, i videogiochi. Nasce il termine *Intermedialität* (1992) e proliferano gli studi sulla *Filmisches Schreiben* ovvero l'analisi sulla interazione tra scrittura filmica (con tutti gli aspetti, visuali, musicali, tecnici) e scrittura narrativa. (Per una approfondita analisi storico-critica si rimanda al testo di I.O. Rajewsky, *Intermedialität*, cit., 2002).

²² Una forma *ante litteram* di *Filmisches Schreiben* appunto, ma con una direzione di influenza inversa. Mentre a inizio Novecento fu il cinematografo a risentire della forte influenza degli schemi narrativi della prosa letteraria (influenza che Pirandello appunto critica, affermando la necessità per il cinema di seguire una propria logica narrativa), oggi è la narrativa che risente dei meccanismi di racconto tipici dello schermo.

²³ Cfr. S. Raffaelli, *Il cinema nella lingua di Pirandello*, cit., p. 23.

particolare come la sceneggiatura, in quanto genere completamente nuovo, si inserisse nella cornice consolidata della novella, alterandone dall'interno la struttura.

Caratteristiche di questo tipo di scrittura sono appunto una struttura del testo a quadri così come erano soliti fare gli sceneggiatori professionisti, una sintassi prevalentemente paratattica, con frequente uso di ellissi di verbi o articoli, l'uso prevalente del presente narrativo o dell'imperfetto talora con un'incoerente alternanza tra i due²⁴.

A titolo di esempio riportiamo un frammento della prima novella: *Un delitto in un baule*.

Albergo: tre facchini calavano per lo sfarzoso scalone un grosso baule giallo. Ogni tanto si fermavano, atteggiavano gesti significativi; come se volessero esprimere quanta fatica era loro cagionata da un peso soverchio.

Al secondo quadro si vedevano: una Stazione ferroviaria: il deposito dei bagagli: una signora elegantissima si presentava a pagare la spedizione del grosso baule, che i facchini avevano preso dall'Albergo; e ritirava lo scontrino.

Terzo quadro: un vagone di prima classe. La bella signora, proprietaria del baule, parlava con un gentiluomo, di aspetto molto ragguardevole, serio, composto nei modi. Ad un tratto alla signora era presentato un telegramma. E sulla tela bianca (sullo schermo) del Cinematografo si leggeva: *Tornate indietro, Il vostro nemico si trova sulla stessa linea [...]*²⁵.

Lo stile della *Film-Novelle* rispecchia parzialmente questa struttura soprattutto per quanto riguarda la divisione del testo in "quadri", visivamente rappresentati da stacchi grafici (puntini, lineette, asterischi, spaziature), nell'alternanza non sempre coerente tra i tempi verbali, una sintassi rapida, diretta, priva di ampie subordinate, uno stile nominale sintetico ma non privo di slanci poetici. Il lessico è in gran parte colloquiale, ma puntualissimo e minuziosamente attento alla descrizione di ambienti, arredi, persone, stati d'animo, secondo uno stile ormai consolidato nelle didascalie delle opere teatrali²⁶.

Notevoli sono anche le indicazioni tecniche sul montaggio e sugli effetti speciali da mettere in scena, che testimoniano appunto quanto Pirandello fosse confidente con questi strumenti e fosse consapevole delle potenzialità che il linguaggio visivo del cinema gli metteva a disposizione e che avrebbe voluto utilizzare per trasmettere il suo messaggio allo spettatore. Nella scena centrale del racconto della madre, ad esempio, l'autore fornisce al regista tutte le indicazioni su come dovranno costituirsi i piani delle immagini proiettate.

²⁴ Ivi, p. 25.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Per una più dettagliata analisi dello stile linguistico si rimanda alle note alla traduzione in fondo al testo.

Großaufnahme des Kopfes der Mutter, die erzählt.

Hineinkopiert erscheint: der erste Mann der Mutter, so wie sie ihn in ihrer Erinnerung hat. [...]

In **Großaufnahme** erscheint der Kopf des Dichters. Aufmerksam hört er der Mutter zu.

Der Kopf **verblaßt, bleibt aber nebelhaft sichtbar. In den Kopf einkopiert** erscheint der erste Mann der Mutter, so wie er aus der Erzählung der Mutter vom Dichter in seiner Phantasie gesehen wird [...]²⁷.

Primo piano della testa della madre che racconta.

Appare in **sovraimpressione**: il primo marito della madre, come lei lo ricorda.

In **primo piano**, appare la testa del poeta. Ascolta attentamente la madre.

La testa **svanisce, ma rimane appena visibile. Sovrapposto alla testa**, appare il primo marito della madre, come lo vede il poeta nella sua fantasia dal racconto della madre.

Un gioco di primi e secondi piani, che offre la possibilità all'autore di mostrare visivamente i processi di alternanza, sovrapposizione, fusione e conflitto tra il piano di fantasia e il piano della realtà. Una possibilità che, nel testo narrativo era ovviamente limitata dalla struttura stessa del linguaggio, costretto ad un ordine necessariamente lineare delle parole, ma che supera anche i limiti entro cui poteva muoversi la rappresentazione teatrale, vincolata agli aspetti fisici (spazio, arredi, luci ecc.) della messa in scena. Tutti questi elementi ancora una volta confermano la consapevolezza e lo studio attento di Pirandello per ogni forma espressiva, curata fin quasi all'esasperazione.

4.3 Pirandello e la traduzione

Nel riproporre la traduzione del testo della *Film-Novelle* ci si è avvalsi della ricerca all'interno del *corpus* delle *Novelle per un anno*, di vocaboli, espressioni, immagini di cui l'autore aveva già fatto uso nei racconti precedenti il 1928 e che riappariranno nei racconti composti successivamente. Si tratta dunque di una traduzione storico-filologica volta da un lato a mettere in evidenza la continuità della *Film-Novelle* con la produzione letteraria anteriore e successiva dello scrittore siciliano, dall'altro a mostrare l'originalità rispetto a questa produzione attraverso l'estensione di alcuni campi di significato, resa possibile proprio dal nuovo genere con cui l'autore si confronta, e dall'uso di una lingua straniera.

Ma quale era la posizione di Pirandello nei confronti della traduzione di opere letterarie in lingua straniera? Nel suo saggio del 1908, *Illustratori, attori, traduttori*, Pirandello aveva

²⁷ L. Pirandello, A. Lantz, *Sechs Personen suchen einen Autor*, cit., pp. 57-58. (Neretto nostro).

espresso il suo scetticismo riguardo alla trasposizione dell'opera di un autore in qualsiasi forma questa trasposizione potesse avvenire: trasposizione per immagini, scenica o linguistica²⁸. La riproduzione della parola interpretata dall'illustratore, dall'attore, dal traduttore, a suo avviso, ne avrebbe inevitabilmente alterato il significato essendo la parola l'espressione soggettiva di un sentimento.

[...] quest'immagine può esser mai la stessa? può non alterarsi, non modificarsi passando da uno spirito ad un altro? Non sarà più la stessa. Sarà magari un'immagine approssimativa, più o meno somigliante; ma la stessa, no. Quel dato personaggio sulla scena dirà le stesse parole del dramma scritto, ma non sarà mai quello del poeta, perché l'attore l'ha ricreato in sé e sua è l'espressione, quand'anche non siano sue le parole, sua la voce, suo il corpo, suo il gesto. È precisamente lo stesso caso del traduttore²⁹.

Su questo concorda con il Croce, per il quale «non è possibile ridurre ciò che ha avuto già la sua forma estetica ad altra forma, anche estetica, e che ogni traduzione quindi o sminuisce o guasta: l'espressione resta sempre una, quella dell'originale, essendo l'altra più o meno deficiente [...] tutt'al più [...] un'espressione somigliante, più o meno prossima ad essa»³⁰.

E tuttavia si traduce, si traducono i classici antichi, lo stesso Pirandello traduce dal dialetto e lascia che le sue opere vengano tradotte.

Riprendendo le osservazioni di Giovanni Pascoli, l'autore, concorda che la traduzione non è semplicemente un cambiarsi di abito: il di fuori, la veste, il corpo linguistico, deve divenir nuovo e il di dentro, l'anima, restare così com'è. Il punto è che mutando il corpo, muta anche l'anima. Ma Pirandello obietta al pensiero di Pascoli il fatto di essere nuovamente ricaduto nella separazione di corpo e anima, intendendo per corpo la forma e per anima il pensiero, come se veramente potessero essere separati il contenuto dalla sua forma. Se anche ciò fosse possibile, dice Pirandello, il corpo sarebbe in realtà il pensiero dell'autore e l'anima la sua forma³¹.

Il pensiero, il concetto, la cosa (quello che nella formula espressa da Pirandello: *materia-spirito-materia*, corrisponde allo *spirito*), se mai ciò è possibile, possiamo dirlo in un'altra lingua o farlo intendere, mentre ciò che si perde è l'anima, l'espressione linguistica, la parola

²⁸ Il saggio parte proprio dalle osservazioni critiche dell'autore sulla moda di illustrare i libri o accompagnare romanzi e novelle per mezzo di fotografie: un'abitudine che Pirandello definisce «una barbarie scientifica». *Illustratori, attori, traduttori*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 635.

²⁹ Ivi, p. 645.

³⁰ Ivi, p. 646.

³¹ Cfr., ivi, pp. 648-649.

unica che resta quella che l'autore gli ha dato (ovvero la seconda accezione di materia, ciò che costituisce, con quanto abbiamo fin qui detto, l'identità e unicità stessa del personaggio, la sua essenza).

Il risultato è sempre qualcosa di simile, un'espressione somigliante, più o meno prossima all'originale. Lo stesso accade rappresentando un'opera teatrale, o semplicemente leggendo: «Avvenuto il passaggio da uno spirito a un altro le modificazioni sono inevitabili»³² e talvolta addirittura in meglio: «così anche una traduzione può esser migliore dell'originale; ma allora l'originale diventa la traduzione, in quanto che il traduttore ha preso come materia bruta l'originale e l'ha ricreata con la propria fantasia: tal quale come l'attore ha preso il dramma come un canovaccio qualsiasi e vi ha infuso la vita su la scena»³³.

Il tema della traduzione diventa per Pirandello problema pratico fin da subito, dovendo egli stesso, come ricordato, tradurre le sue opere dal dialetto all'italiano, e, nella fase di massimo successo, assistere alle sue rappresentazioni teatrali tradotte per i teatri internazionali. Anche su questo campo Pirandello mostra una grande apertura e curiosità che lo porta ad accogliere i suggerimenti e le idee di attori, registi e traduttori delle sue opere. Delle opere tradotte in tedesco ne seguiva accuratamente la forma, discutendo e talvolta obiettando ai traduttori la corretta interpretazione del suo pensiero, come avvenuto con il suo primo traduttore tedesco Hans Feist con cui romperà in malo modo i rapporti, o come nel caso della benevola critica alla messa in scena del regista Max Reinhardt di cui scrive «[...] nessuna meraviglia se un grande maestro delle realizzazioni sceniche come Max Reinhardt abbia inteso e reso il mio lavoro in modo e con mezzi più aderenti allo spirito suo che non al mio stesso»³⁴, prendendo dunque le distanze da quella interpretazione come allegoria della vita, che il regista austriaco aveva dato dei *Sei personaggi*.

Sebbene la traduzione, così come la rappresentazione da parte di un attore, porti dunque, inevitabilmente a un esito che non sarà mai uguale a quello originario, Pirandello ne intuisce le potenzialità che potremmo definire di apertura del significato. Il dover dare corpo a una espressione diversa porta ad esiti talvolta peggiori, talvolta migliori dell'originale, in ogni caso

³² Ivi, p. 653.

³³ Ivi, p. 655.

³⁴ E. Senatra, *Frammenti berlinesi. Pirandello e il suo teatro a Berlino*, «Messaggero», 25 ottobre 1925, in I. Plack, *Die deutschsprachige Rezeption von Luigi Pirandello Bühnenwerk*, cit., p. 127.

conduce ad un riempimento del significato, per usare parole husserliane, che svela lati diversi e complementari.

Uno degli esempi più rilevanti e incisivi di questo rapporto di complementarità e completamento del significato che si realizza attraverso la parola espressa in lingue diverse, ci pare proprio essere dato dal titolo dell'opera *I sei personaggi in cerca d'autore*, tradotto in tedesco come *Sechs Personen suchen einen Autor*. Titolo ripreso anche nell'opera di cui ci stiamo occupando, la *Film-Novelle*, per la quale, a maggior ragione, la dialettica tra le parole persona e personaggio è essenziale per comprendere quel processo di creazione artistica, che, secondo quanto fin qui ipotizzato, viene appunto teorizzato e descritto in quest'opera.

4.4 Sulla traduzione della parola "personaggio"

L'uso comune nella lingua tedesca della parola *Person* per indicare sia persona che personaggio³⁵ crea un cortocircuito traduttivo, con cui sicuramente lo stesso Pirandello si era confrontato essendosi egli stesso in gioventù cimentato con il lavoro del traduttore e curando personalmente ogni sua opera tradotta in lingua straniera.

Interessante è ripercorrere brevemente il legame semantico tra queste due parole nella storia linguistica europea. Ormai non vi sono più dubbi sulla derivazione del termine latino *persona* dall'etrusco *persu* che significava "maschera", esattamente come il greco *pròsopon* che letteralmente significa "ciò che sta davanti (*pros*) allo sguardo (*opè*), cioè l'aspetto, il volto".

Dal significato di maschera, il termine *pròsopon* nel mondo greco passa a significare il personaggio che l'attore rappresenta, ovvero il carattere, la parte che un uomo sostiene nella società. Come poi si sia passati da questa accezione al significato attuale di "persona" lo scrive il filosofo Friedrich Adolf Trendelenburg, già alla fine dell'Ottocento in un breve trattato che vedrà la luce solo nel 1908 dal titolo *Zur Geschichte des Wortes Person*³⁶. Nella sua densissima trattazione, ripercorre il processo storico di desementizzazione del termine, che viene adottato in un primo momento in ambiti specifici e ristretti come quello del diritto, della teologia e della

³⁵ Sebbene sia comune anche la traduzione di personaggio con *Figur*.

³⁶ Il trattato fu scritto nel 1870. La traduzione in italiano è solo del 2015 a cura di R. Pettoello, *Per la storia del termine persona*, Morcelliana, Brescia 2015.

grammatica per giungere successivamente a identificarsi con l'essere umano in generale. È con Kant che la parola viene poi risemantizzata acquisendo una connotazione etico-giuridica³⁷. In realtà il legame della parola persona con l'ambito etico-morale era stato già introdotto in età classica dagli Stoici che avevano utilizzato appunto la metafora del teatro per indicare la condizione umana come ricorda Epitteto:

Ricorda che sei attore di un dramma, il cui carattere è determinato dall'autore: se vuole che sia breve, sei attore di una dramma breve, se lungo, di un dramma lungo; se vuole che tu faccia la parte del mendico, bada di recitare bene anche questa parte; [...]. Perché questo è il tuo compito, recitare nobilmente la parte (*pròsopon*) che ti è stata assegnata; quanto alla scelta di essa, è compito di un Altro³⁸.

Il ruolo ben concepito è dunque vivere conformemente a natura, seguire cioè la ragione che sta a fondamento della natura; è l'accordo della volontà individuale con l'universale, esattamente ciò che per Pirandello non è più possibile nel momento in cui nella natura non si trova più alcuna ragione, e la volontà individuale è irrimediabilmente in conflitto con la volontà universale. L'opposizione persona-personaggio si costituisce dunque come nucleo della

³⁷ Persona è chi ha diritti e doveri morali oltre che giuridici, idea che il filosofo formalizza nella nota massima dell'imperativo morale: «Agisci in modo da considerare l'umanità [...], sia nella tua persona, sia nella persona di ogni altro, sempre anche come fine e mai come semplice mezzo».

Enrico Berti nel suo articolo *Il concetto di persona nella storia del pensiero filosofico*, descrive analiticamente come il termine persona abbia acquisito nuove accezioni nel corso della storia filosofica. Boezio (V-VI sec.), sul cui pensiero si fonda l'accezione attuale del termine persona, evidenzia, da un lato che la natura della persona è razionale, cioè spirituale, dall'altro sottolinea il suo essere sostanza individuale, cioè concreta, sussistente in se stessa. Tommaso d'Aquino individua i tre caratteri che sono propri della persona: l'inseità (*esse in se*) la perseità (*esse per se*) e aseità (*esse a se*), di cui solo i primi due sono della persona umana, mentre il terzo è presente solo nella persona divina. *Esse in se* è l'essere sostanza (cioè soggetto, individuo) ciò che permane nonostante il divenire; l'*esse per se* è l'essere in vista di sé, cioè fine e non mezzo. Ma solo Dio è *esse a se*, ovvero indipendente, l'uomo invece dipende dalla società e dalla relazione con gli altri e ha bisogno degli altri per realizzarsi pienamente. Nell'età contemporanea Berti distingue quattro momenti: a. Le filosofie che riconoscono il valore della persona (Sartre, Pareyson); b. I personalismi, filosofie che pongono il concetto di persona a loro fondamento; c. Le filosofie che negano l'esistenza o la conoscibilità o il valore della persona (Nietzsche oltre l'uomo, lo strutturalismo tramonto dell'uomo come soggetto e la sua sostituzione mediante la struttura impersonale: inconscio, lingua, organizzazione di rapporti sociali); d. La riscoperta della persona (Ricoeur, Levinas: il volto dell'altro, Kripke il nome come designatore rigido), la riscoperta dell'identità. In tutti i casi, secondo Berti, la sottoderminazione del concetto di persona (successione di stati di coscienza) o la sovraderminazione (attribuendogli profondi significati morali) esclude sempre alcuni individui proprio a causa dell'abbandono del concetto classico (aristotelico-boeziano-tomistico) secondo il quale la persona è una sostanza individuale, cioè un *subsistens*, di natura razionale, cioè intenzionata all'universale e quindi libera nei confronti di un condizionamento particolare, (p. 72). Cfr. E. Berti, *Il concetto di persona nella storia del pensiero filosofico*, in *Persona e personalismo*, Fondazione Lanza, Padova 1992, pp. 43-74.

³⁸ Epitteto, *Manuale in Tutte le opere*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2009, p. 987.

concezione estetica di Pirandello, nucleo che si fonda su quello che l'autore definirà il contrasto tra la vita e la forma. Nella vita, le immagini, con cui rappresentiamo la realtà, non hanno alcuna possibilità di organizzarsi in un sistema coerente, perché la vita è un flusso mutevole, e le nostre immagini sono a loro volta mutevoli e in conflitto con le immagini prodotte dagli altri:

La vita è flusso continuo e indistinto e non ha altra forma all'infuori di quella che a volta a volta le diamo noi, infinitamente varia e continuamente mutevole. Ciascuno in realtà crea a se stesso la propria vita: ma questa creazione, purtroppo, non è mai libera, non solo perché soggetta a tutte le necessità naturali e sociali che limitano le cose, gli uomini e le loro azioni e li deformano e li contrariano fino a farli fallire e cadere miseramente [...] ³⁹.

La persona nel mondo reale, priva di un sistema stabile, si dissolve nelle infinite realizzazioni provvisorie e unilaterali degli altri soggetti. Nel mondo dell'arte al contrario, le immagini prodotte dall'autore si sviluppano in un sistema coerente, appaiono mosse da un'iniziativa propria, una propria intenzionalità.

Il personaggio (forma) che nasce e vive nel mondo dell'arte è superiore alla persona (vita) costretta nel mondo materiale, e limitata nella sua libertà e volontà. Esso prende vita dalla mente del suo autore, ma da questo diviene indipendente diventando come la persona, individuo in sé e per sé ⁴⁰, come ribadisce appunto il dottor Fileno nel racconto *La tragedia di un personaggio*:

Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono i panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé questa attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarci anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! ⁴¹

Pirandello giunge dunque al riconoscimento del personaggio, intenzionalità indipendente, come rivelazione autentica della realtà.

Il Padre: Quando i personaggi son vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono; e bisogna ch'egli li voglia com'essi si vogliono; e guai se non fa così! Quando un personaggio è nato, acquista subito una

³⁹ L. Pirandello, *Teatro e letteratura*, in *Saggi e interventi*, cit., p. 987.

⁴⁰ Cfr. nota 37, p. 134.

⁴¹ L. Pirandello, *La tragedia d'un personaggio*, in *Novelle per un anno*, II, cit., p. 154.

tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli!⁴²

I piani della persona e del personaggio dunque finiscono per capovolgersi, sovrapporsi, confondersi (identità originaria della condizione di persona e personaggio), si distinguono solo perché “proiettate nel sistema fenomenico organico, il mondo dell'arte, o inorganico, il mondo quotidiano”⁴³. Ma il mondo dell'arte è veramente organico?

Le sei “figure” dell'opera *I sei personaggi* nascono anch'esse come intenzionalità, e vogliono rappresentare il loro dramma. Dice il Padre: «Vogliamo vivere, signore!»⁴⁴, ma sembrano restare sospese perché mancherebbe l'opera in cui realizzarsi: è stato creato il loro essere, ma gli è stata negata la “ragion d'essere”⁴⁵. Non sono personaggi inseriti nel contesto organico del loro dramma, come un Edipo Re, o un King Lear. Il sistema in cui appaiono sembrerebbe, imperfetto, inorganico, manca il dramma in cui completarsi come figure.

Ma se così è, se il loro mondo è inorganico, non sono dunque, forse, persone più che personaggi? No, perché la loro realizzazione sta proprio nell'essere incompiuti: non “personaggi”, ma “personaggi in cerca d'autore” è questa la loro ragion d'essere e il loro dramma è di non saperlo.

Le parole - personaggio e persona, nel sistema linguistico italiano si sono definite in opposizione, ed è proprio sulla demarcazione del significato tra le due parole che Pirandello costruisce il nucleo di base della sua concezione estetica del personaggio.

Nella traduzione tedesca la linea di confine pare scomparire per la polisemanticità del termine *Person*. Nello *Spielzeit* del 1963/64 il critico teatrale austriaco Hans Weigel scrive infatti:

Sei personaggi sind nicht sechs Personen, sondern sechs Figuren, sechs Gestalten, sechs Rollen auf der Suche nach einem Autor. Die Person heißt „persona“, aber dies sind „personaggi“. [...] So beginnt das Mißverständnis um Pirandellos berühmtestes Stück schon beim Titel, der nicht stimmt⁴⁶.

⁴² L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit., p. 105.

⁴³ Cfr. C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, cit., p. 171.

⁴⁴ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit., p. 59.

⁴⁵ Cfr., C. Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, cit., pp. 172-173.

⁴⁶ Cfr. I. Plack, *Die deutschsprachige Rezeption von Luigi Pirandello Bühnenwerk*, cit., p. 195; trad. nostra.

I Sei personaggi non sono sei Persone, ma sei figure, forme, sei ruoli in cerca d'autore. Il termine *Person* significa "persona", ma questi sono personaggi. [...] Da qui comincia il fraintendimento della più nota opera pirandelliana, già dal titolo che non corrisponde.

Errore di traduzione, dunque? Non sembrerebbe se è lo stesso Pirandello che conferma questa scelta traduttiva nel titolo della *Film-Novelle* a distanza di alcuni anni.

In questo testo Pirandello sceglie la parola *Personen* per il titolo e per indicare i sei personaggi nella loro compiutezza formale, mentre le parole *Gestalten*, *Formen*, *Figuren* per definirle nel loro processo, ancora incompiuto, di creazione.

Gestalten sono i fantasmi della sua mente (la mente del poeta) che crescono a dismisura e *Gestalt* giunge ad essere lui stesso (persona vivente) che diventa figura sempre più piccola e spettrale. *Personen* sono invece loro: "i sei personaggi in cerca d'autore" compiuti nella loro forma *in se e per se*⁴⁷ immutabili e immortali, forse meno reali, ma più veri.

Il confronto con la lingua tedesca che, da un lato per ciò che riguarda il termine *Person*, si caratterizza per una maggiore vaghezza semantica, dispone dall'altro di una varietà assai sfumata di altre parole che possono indicare la forma artistica (*Gestalt*, *Formen*, *Figuren*, *Bühnenfiguren*, *Schattenfiguren*, ecc.), offrendo la possibilità di indagare in campi semantici diversi e complementari, e in tal modo, come nei processi metaforici, di operare spostamenti di significato. La traduzione diventa dunque un percorso di ricerca e esplorazione, e sicuramente Pirandello ne aveva intuito la ricchezza e le grandi potenzialità, ripensando o integrando forse quanto dichiarato nel 1908 nel saggio prima menzionato.

Nella traduzione proposta in fondo al testo, accanto ad un confronto con il linguaggio e le immagini della produzione novellistica pirandelliana, come anticipato precedentemente, cercheremo, ove possibile, di mettere in evidenza alcuni passaggi in cui il confronto linguistico tra l'originale tedesco e la traduzione italiana fornisce ulteriori possibilità interpretative. Si tratta di un limitato spunto che rimanda a più ampie e approfondite ricerche sulle traduzioni e sulla ricezione delle opere pirandelliane in lingua tedesca⁴⁸.

⁴⁷ Aspetto che Tommaso d'Acquino aveva definito come essenza della persona, cfr. nota 37, p. 134.

⁴⁸ Sulla ricezione delle opere pirandelliane in Germania si rimanda ai lavori di: I. Plack, *Die deutschsprachige Rezeption von Luigi Pirandello Bühnenwerk*, cit.; M. Rössner, *La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca*, cit.; M. Rössner, *La fortuna di Pirandello in Germania e le messe in scena di Max Reinhardt*, cit.

CONCLUSIONI

Nel tirare le conclusioni di questo lavoro, dobbiamo avvertire che il presupposto implicito da cui siamo partiti è certamente dato dall'interesse per la nota quanto sfuggente complessità in cui rimane sempre avvolta l'opera pirandelliana, la quale storicamente, se ha dato il destro all'affermarsi di formule ormai logore, come ad esempio la categoria del "pirandellismo", ci segnalano tuttavia un tratto dell'opera dell'autore che ci rimane forse ancora irriducibilmente enigmatico e proprio per questo, probabilmente, ne alimenta il fascino perdurante.

Ebbene, sollecitati da questo dato di partenza, la nostra indagine è stata guidata dall'idea che l'articolato universo dell'opera pirandelliana sia anzitutto riconducibile alla complessità degli atti mentali che essa implica e contiene, collocati esattamente in quella sfera psicocognitiva che soltanto a partire dal secondo dopoguerra ha cominciato a ricevere la dovuta attenzione, oltre che nelle scienze della mente, anche nell'ambito della critica letteraria. È opportuno anzi ricordare, da questo punto di vista, come Pirandello stesso ben prima dell'affermarsi della psicoanalisi avesse indagato, seppure con i limiti positivistic della scienza psicologica teorica e sperimentale del tempo, la sfera allora insondabile della psiche.

Su tali presupposti, il punto di vista che abbiamo seguito è l'idea che la concezione filosofica, estetica che emerge dagli scritti di Pirandello possa essere descrivibile e resa intelligibile unicamente da un apparato concettuale all'altezza della sua complessità, ma anche storicamente emergente.

La fenomenologia di Edmund Husserl, da questo punto di vista, nella prima metà del XX secolo ha rappresentato il tentativo più ambizioso di indagare con rigore razionale i fenomeni della coscienza nel loro rapporto con il mondo esterno e interno. I concetti che abbiamo più volte richiamato nel corso della trattazione, l'intenzionalità, il noema, l'*epochè*, la presentificazione, la soggettivazione dell'io, la controfattualità, il *come se*, l'idealità del segno, oltre che rappresentare il lessico specifico caratterizzante il movimento fenomenologico, ci hanno schiuso un orizzonte ambizioso e tentacolare, cioè quello di inquadrare e interpretare

la concezione artistica di Pirandello attraverso le categorie che lo stesso Husserl, nel corso della sua lunga e produttiva, anche se non lineare, attività di elaborazione teorica, ha sviluppato per il “mondo di fantasia”, cioè il mondo proprio della creatività artistica.

La filosofia dell’arte di Husserl infatti si rivela subito un universo più ampio di quello delineato dai suoi famosi e illustri precedenti storici, da Aristotele a Kant, a Croce. Anticipatrice spesso incompresa di vere e proprie rivoluzioni culturali, la fenomenologia husserliana ha disegnato un quadro teorico sul quale la moderna estetica ha costruito il suo linguaggio. In tale cornice, la realtà del segno è vista e giustificata non soltanto nella sua integralità semiotica, in quanto include il linguaggio verbale, quello non verbale, quello corporeo e prossemico, quello iconico e visivo, quello musicale; ma anche nella sua pienezza espressiva e semantica, legittimando certo il primato della comunicazione e della significatività del linguaggio verbale, ma solo in una serrata e sempre critica coesistenza con gli altri linguaggi.

Oltre a ciò, Husserl offre una clausola teorica splendidamente funzionale a caratterizzare specificamente, e quindi a distinguere, il mondo dell’esistenza quotidiana e delle sue percezioni reali da quello di fantasia, caratteristico dell’arte. Con ciò, Husserl non mette a fuoco soltanto due modalità “gnoseologiche” nettamente distinte, giustificandone le ragioni, le implicazioni, le potenzialità e i limiti, ma delinea anche due mondi, due sistemi governati da leggi e regole diverse:

a) il mondo della quotidianità spazio-temporale empirica regolata da una comunicazione tra gli uomini che lascia strutturalmente disperso uno scarto di incomprensione, dovuto alle asimmetrie interne alla relazione dialogica, e che traccia una direzione di progressiva ma indefinita accumulazione di significati relativi, destinata a non trovare mai un senso compiuto per la comprensione del mondo e dei rapporti umani;

b) il mondo di “fantasia”, una dimensione parallela, dove gli oggetti, come nella percezione empirica, vengono “intuiti” senza la mediazione di altra rappresentazione, ma governato non dalla presenza reale, bensì dalla presentificazione di fantasmi alla nostra coscienza, non dai soggetti, ma dalla soggettivazione, non dal *come* ma dal *come se*, dalla indistinzione tra comunicazione e significazione, da una universalità del particolare che segue la logica di uno dei mondi possibili che la fantasia traccia (non quindi necessariamente secondo l’aristotelico criterio di verosimiglianza), dall’idea dell’autore che conferisce dunque organicità e vita.

In tal senso, Pirandello nel caratterizzare il mondo quotidiano contingente quale realtà strutturalmente incapace di far comunicare gli uomini con autenticità, ne opera una ontologizzazione, cristallizzandolo in tratti definitivi che paiono caratterizzare allora non tanto una stagione storico-culturale, uno spaccato di crisi esistenziale, quanto piuttosto la condizione umana nella sua cifra essenziale.

L'arte, il mondo di "fantasia" è dunque l'alternativa designata dall'autore per conferire senso a questa esistenza. Nel "manifestarsi", la creatività dell'autore è formatrice, sfugge alla sua volontà, fa agire i "fantasmi" della sua immaginazione secondo regole interne al mondo di fantasia e non al proprio reale. Con ciò Pirandello sembra realizzare il suo originale ideale di restituire vita all'opera artistico-letteraria secondo un disegno organico, alternativo alla frammentarietà che governa il mondo e i singoli individui.

Il recupero dello *spirito* come riproduttore di una *materia* rivitalizzata dalla forza del mondo di fantasia, non soltanto dà compiutezza al percorso che Pirandello, sin da principio, si era proposto di tracciare con la formula *materia-spirito-materia*, ma adesso questa pare oltremodo caricarsi di una inedita spinta sperimentale che lo scrittore siciliano imprime alla sua opera teatrale. Quella che si è definita "rappresentazione dell'incomunicabilità", oggetto del dramma pirandelliano, nel momento in cui cessa di essere pura rappresentazione ma la si fa interagire direttamente con i personaggi medesimi e con lo spettatore, diviene metateatro e metalinguaggio comunicativo, approdando a inediti tentativi di superare lo scacco dell'incomunicabilità dell'esistenza quotidiana.

Si apre con ciò, o meglio prosegue con nuovo slancio, una fase sperimentale che culmina nell'avvicinamento di Pirandello alle nuove forme espressive, segnatamente al cinema.

Con la *Film-Novelle*, in particolare, ma con tutta la sua ultima produzione in generale, si può dire infatti che si apra uno squarcio originale in quel processo che Pirandello porta avanti con forza, per illuminare il cuore della vita non soltanto con la dimensione husserliana del mondo di fantasia, ma anche con la sopraggiunta moltiplicazione dei mezzi che la tecnica fotografica e cinematografica mette a disposizione, e dunque con uno sperimentalismo espressivo che costituisce l'estremo vitale tentativo di accedere alla verità delle cose con il moltiplicarsi dei punti di osservazione e degli accessi alle rappresentazioni dell'esistenza. Da non dimenticare

a questo proposito l'omaggio reso a Pirandello da Walter Benjamin¹ negli anni Trenta come geniale anticipatore della problematica della tecnica cinematografica in rapporto all'opera d'arte.

È di questa fase anche un riconquistato ottimismo pirandelliano sul tema della traduzione, dopo i lunghi anni della consapevole rassegnata impossibilità, condivisa peraltro con Croce, di penetrare nell'anima dell'opera letteraria scritta in una lingua diversa dalla propria. Qui in particolare si accende in Pirandello un interesse di enorme portata per l'analisi linguistica e metalinguistica, le tecniche formali, i complessi aspetti figurativi che animano l'espressione verbale.

Ma ciò che tuttavia rimane, infine, è anche l'enigma delle ultime opere rimaste com'è noto inconcluse, segno forse di un ritorno estremo e annichilente dell'idea di incomunicabilità.

Ora siamo consapevoli che la complessità degli interrogativi sollevati non poteva non lasciare aperte molteplici questioni, ma il nostro augurio è che si sia riusciti perlomeno ad aprire qualche nuova prospettiva di studio e di interpretazione del pensiero pirandelliano e nel contempo a individuare nelle riflessioni di Husserl un campo in gran parte ancora da indagare, riconoscendo al filosofo tedesco il merito, non sempre messo adeguatamente in luce e valorizzato, di aver dischiuso e ampliato il quadro su cui si è costruita tanta parte del pensiero estetico del Novecento.

¹ Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, edizione it. a cura di S. Cariatì, V. Cicero, L. Tripepi, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, Bompiani testi a fronte, Giunti, Firenze 2017, pp. 80-109.

SECHS PERSONEN
SUCHEN EINEN AUTOR

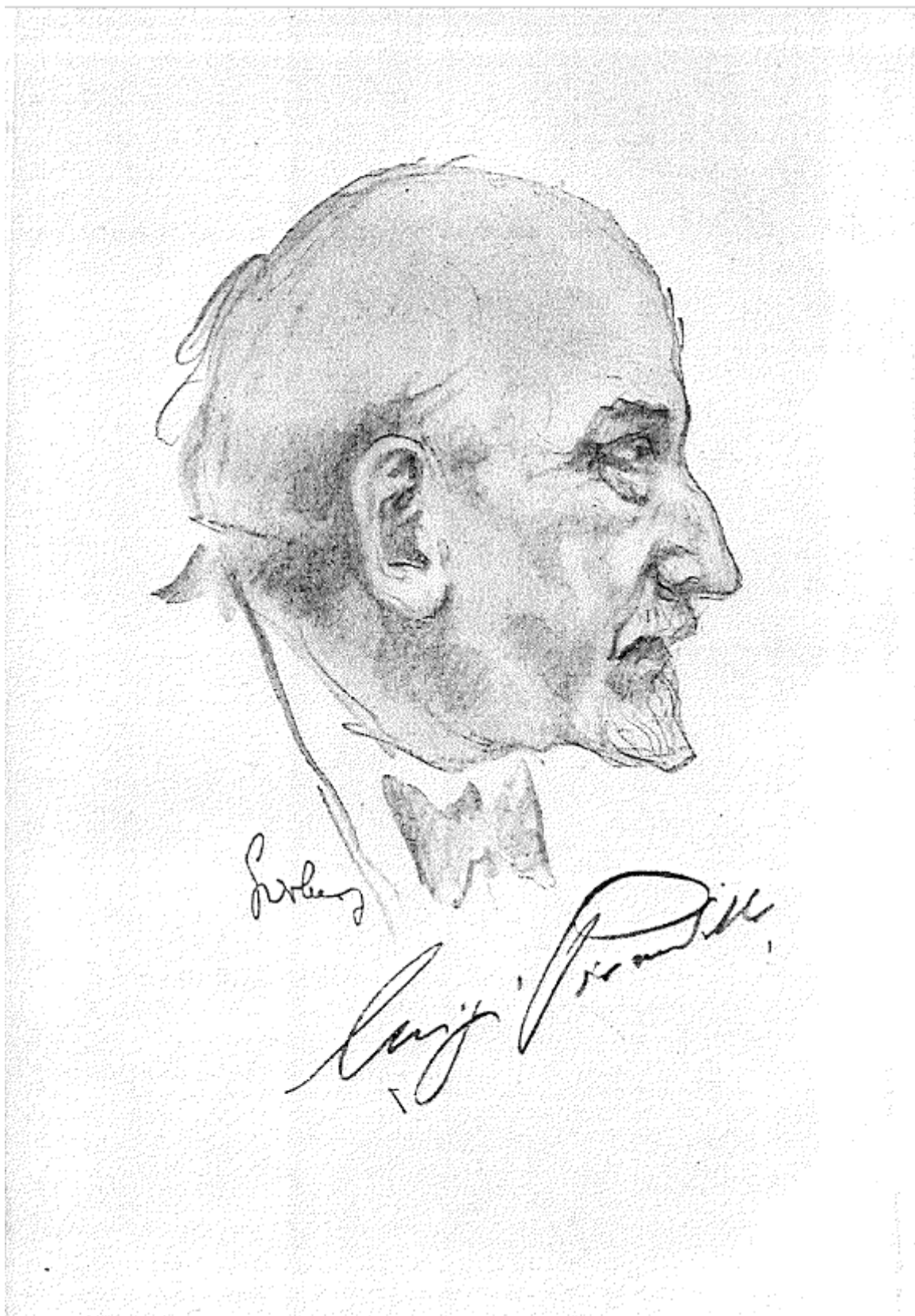
Film-Novelle

von Luigi Pirandello und Adolf Lantz

SEI PERSONAGGI
IN CERCA D'AUTORE

Film-Novelle

di Luigi Pirandello e Adolf Lantz



Ritratto di Pirandello nell'edizione Reimar Hobbing, Berlin 1930.

Der Dichter Luigi Pirandello sitzt in seinem Arbeitszimmer am Schreibtisch.

Er übergibt seinem jungen Sekretär Briefschaften und ein Konvolut von Papieren. Der Sekretär verläßt das Zimmer nach respektvoller Verbeugung; flüchtig, aber freundlich hat ihm der Dichter die Hand gereicht.

Jetzt tritt er ans Fenster und sieht hinaus.

Il poeta¹ Luigi Pirandello è seduto alla scrivania nel suo studio.

Consegna al giovane segretario² delle lettere e una cartellina con dei fogli. Il segretario lascia la stanza con un inchino rispettoso; il poeta gli ha stretto³ la mano in modo frettoloso ma amichevole.

Ora⁴ va verso la finestra e guarda fuori.

¹ Nella *Prefazione ai Sei personaggi* si parla di "autore" e non di "poeta". Nella prima traduzione in tedesco del 1925 però, il traduttore Hans Feist aveva preferito utilizzare la parola *Dichter* all'interno della *Prefazione*, restando invece fedele all'originale nel titolo: *Sechs Personen suchen einen Autor*. A distanza di anni, nonostante i rapporti con Feist si fossero bruscamente interrotti, anche a causa delle divergenze di opinione sulle scelte traduttive, Pirandello riprende, proprio in quest'opera destinata al cinema, la scelta del vecchio traduttore. La connotazione semantica diversa di "poeta" rispetto ad "autore", appare qui più che mai giustificata, se si intende appunto quest'opera come una sorta di metafora del processo di creazione artistica indipendentemente dal suo genere.

² La figura del segretario è completamente nuova rispetto all'omonima opera teatrale, e nel racconto cinematografico sarà essenziale, in quanto sarà proprio il segretario a svelare il "gioco" drammatico del poeta, che, immaginando il destino dei suoi personaggi, di fatto, influenza e modifica il destino reale delle persone spingendole ad un finale tragico. Per un puntuale raffronto tra l'opera teatrale e la *Film Novelle* si rimanda a R. Vittori, *Il trattamento cinematografico dei sei personaggi*, cit., pp. 55-92.

³ Nel testo è frequente l'alternanza, non sempre coerente, dei tempi al presente, passato o imperfetto. Una caratteristica, come abbiamo visto, piuttosto diffusa nel nuovo genere della novella cinematografica che va diffondendosi nei primi anni del Novecento.

⁴ L'uso frequente di deittici temporali e locativi è comune nelle didascalie teatrali, alle quali Pirandello dedica una grandissima attenzione. In *Ciascuno a suo modo* troviamo ad esempio: «Ora verrà dalla sala un clamore di grida e d'applausi [...]» (in *Maschere Nude*, I, cit., p. 191), o in *La favola del figlio cambiato*: «Ora, sul fondo nero di questa grande tela, lei sola, la Madre, che vi sta davanti, piccola e sperduta, sarà illuminata dall'alto, da un lume quasi spettrale» (in *Maschere Nude*, II, cit., p.1230). Le didascalie costituiscono lo spazio entro cui Pirandello irrompe sulla scena teatrale, che è per lui "azione", per rivendicare il suo ruolo d'autore. La precisione, quasi ossessiva, nella descrizione dei dettagli (dei colori, dell'abbigliamento, della posizione degli arredi, delle luci, delle espressioni del volto degli attori, delle sequenze temporali delle azioni) è inserita in quella che è la cornice narrativa e riflessiva in prima persona dell'autore, uno spazio che progressivamente si allarga fino a diventare ne *I giganti della montagna* prefazione e vero e proprio intermezzo narrativo dai toni mitico-fiabeschi. Basti citare come esempio l'inizio del secondo atto: «Gli ultimi barlumi del crepuscolo si spengono e la luce s'attenua sulla scena. Ora comincia gradatamente l'alba lunare. Cotrone aspetta che tutti gli altri siano entrati nella villa: poi, dopo un breve silenzio, riattaccando con un tono più pacato: [...]» in *Maschere nude*, II, cit., p. 1335. Per ulteriori approfondimenti sul tema si rimanda agli studi di: Roberto Salsano, *Sulla didascalia drammaturgica pirandelliana* in «Studi medievali e moderni», II n.2(2), 1998, pp. 193-213; Maria Kuntzle Brügger, *Le didascalie nel teatro di Pirandello*, Lugano 1952.

Abenddämmerung liegt über der Villenvorstadt.

Der Dichter tritt ins Zimmer zurück, geht auf und ab, wie in Gedanken versinkend.

Dann setzt er sich.

Das Zimmer füllt sich mit Nebel, in welchem verschwommen Gestalten sichtbar werden, unklare, veränderliche, phantastische Schattengebilde. Sie dringen auf ihn ein und scheinen auf ihm wie ein Alldruck, eine unbestimmte Traurigkeit zu lasten.

Die Gestalten beginnen ein wenig im Dunkel zu leuchten.

In gebeugter Haltung, gestützt auf seinen großen Schreibtisch, gleichsam belagert von der Unbändigkeit jener Gespenster, sitzt der Dichter.

Il crepuscolo scende sui sobborghi⁵.

Il poeta fa un passo indietro nella stanza, cammina su e giù, immerso nei suoi pensieri.

Poi si siede.

La stanza si riempie di nebbia nella quale forme⁶ indefinite diventano visibili, ombre vaghe, mutevoli, fantastiche. Premono su di lui e sembrano gravargli⁷ come un incubo, una tristezza indefinita⁸.

Le figure cominciano un po' a illuminarsi nel buio.

Chino, sostenuto dalla sua grande scrivania, il poeta sta seduto quasi assediato dalla natura inquieta di quegli spettri⁹.

⁵ Cfr. *Il lume dell'altra casa*: «S'era seduto sul piccolo canapè dietro al tavolino [...] mentre ai vetri smoriva tristissimo l'ultimo barlume del crepuscolo», in *Novelle per un anno*, IV, cit., pp. 322-329, p. 325.

⁶ La maggiore varietà lessicale del tedesco: *Gestalten, Figuren, Formen, Schattengebilde, Gespenster, ecc.*, costringe, anche nella versione italiana, a ripensare un lessico in parte nuovo rispetto alla precedente produzione narrativa pirandelliana. Un'operazione su cui sicuramente lo stesso autore si era interrogato.

⁷ Cfr. *Un'idea*: «Dov'è più il peso di cui s'è sentito gravare poc'anzi? Tutt'intorno ora, la città ha come una vaporosa evanescenza di sogno; il suo corpo vi si muove quasi fluido, ombra tra ombre», in *Novelle per un anno*, IV, cit., pp. 545-549, p. 545.

⁸ La narrazione che qui è in terza persona, nell'opera teatrale viene condotta dal punto di vista del personaggio della Figliastra: «È vero, anch'io, anch'io, signore, per tentarlo, tante volte, nella malinconia di quel suo scrittoio, all'ora del crepuscolo, quand'egli, abbandonato su una poltrona, non sapeva risolversi a girar la chiavetta della luce e lasciava che l'ombra gl'invadesse la stanza e che quell'ombra brulicasse di noi, che andavamo a tentarlo...», cfr. *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit., pp. 105-106. Il diverso punto di vista si giustifica sia con il diverso atto rappresentato, che nel caso del teatro è l'azione mentre nel racconto cinematografico è la riflessione, ma anche con il più articolato sviluppo della teoria estetica che Pirandello va progressivamente disegnando, e che nella *Film Novelle*, ci pare, abbia raggiunto un punto di maggiore maturità, seppur di minore efficacia espressiva (essendo l'opera appunto non compiuta).

⁹ Cfr. *La rosa*: «E liberatosi d'un tratto dalla perplessità che finora l'aveva tenuta, dall'orrore dello spettro del marito [...]», in *Novelle per un anno*, IV, cit., pp. 377-396, p. 389.

Vor dem Hause - es ist bereits dunkel - wird eine Laterne angezündet.

In das Zimmer, in dem noch die phantastischen Nebel um den Dichter schweben, fällt plötzlich das Licht der Laterne von draußen herein.

Die Nebel weichen wie verscheucht von diesem Licht und verschwinden in den Ecken.

Die Gestalt des Dichters richtet sich auf, wie vom Alldruck befreit. Er zündet die Tischlampe an. Sein Gesicht hat einen übermüdeten Ausdruck.

Er steht auf, sieht durch das Fenster und geht dann aus dem Raum.

Davanti casa - è già buio - si accende un fanale¹⁰.

Nella stanza, in cui ancora aleggia attorno al poeta la nebbia irreali, penetra da fuori improvvisamente la luce del fanale.

La nebbia si ritira come spaventata da questa luce e scompare in un angolo¹¹.

La sagoma del poeta¹² si raddrizza come liberata dall'incubo. Accende la lampada. Il suo volto ha un'espressione esausta.

Si alza, guarda fuori dalla finestra e poi lascia la stanza.

¹⁰ Fanale o lampione? Entrambe le ricorrenze sono presenti in numerose novelle. Troviamo ad esempio la parola "lampione" in *Il bottone della Palandrana*, *La liberazione del re*, mentre di "fanale" si parla in *E due!*, *L'imbecille*, *L'uomo solo*, *Con altri occhi*, *Una giornata*. Lampione è usato da Pirandello per indicare il lampione a petrolio come nella novella *Il Tabernacolo*: «Un lampione a petrolio, lì presso, sonnacchiava languido, verberando del suo lume giallastro l'acqua putrida d'una pozza» (in *Novelle per un anno*, I, pp. 77-88, p. 78), ma non c'è una rigorosa coerenza, in *Certi obblighi* troviamo infatti entrambe le espressioni. Abbiamo deciso di usare la parola fanale che ricorre nella novella *Il lume dell'altra casa*, nella quale si respira la stessa atmosfera di quella passeggiata notturna qui descritta, e utilizzare "lampade elettriche" dove espressamente indicato anche nella versione tedesca.

¹¹ La nebbia irreali, che abbiamo interpretato come metafora del mondo di fantasia, si contrappone alla luce del fanale che rappresenta il "mondo reale". I due elementi nella percezione ordinaria sono incommensurabili: tra il mondo reale e il mondo di fantasia non ci sono punti di contiguità, ma qui entrambi i piani fanno parte del mondo di fantasia (*Als-ob*) secondo due livelli diversi di finzione: la realtà *come se* e la finzione *come se*. Nella riproduzione di finzione dei due piani tuttavia, l'autore mantiene l'incommensurabilità dei due mondi attraverso il gioco di luce: nel momento in cui la luce "reale" penetra dalla finestra, la nebbia come spaventata si ritira. Lo stesso sottile gioco scenico Pirandello ce lo aveva già mostrato nell'opera teatrale, quando alla fine della commedia il capocomico esclama: «Finzione! Realtà! Andate al diavolo tutti quanti! Luce! Luce! Luce!», cfr. *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit., p. 115.

¹² *Die Gestalt des Dichters*: figura, forma, sagoma del poeta sono possibili traduzioni. Cometa traduce con la parola "figura", come chiama figure anche i fantasmi che cominciano a rilucere nel buio (cfr. M. Cometa, *Luigi Pirandello*, cit., p. 28), mentre Vittori rinuncia del tutto a tradurre la parola *Gestalt* (cfr. R. Vittori, *Il trattamento cinematografico dei Sei Personaggi. Testo inedito di Luigi Pirandello*, cit., p. 34). Noi abbiamo preferito riservare i termini figure, fantasmi, forme, alle immagini di fantasia prodotte dalla mente dell'autore e utilizzare la parola "sagoma" riferita alla persona del poeta stesso.

Der Dichter tritt aus der Villa, in Hut und Mantel. Sowie er die Tür öffnet und auf das Gittertor, das er aufschließt, zugeht, dringt aus dem Hause, zerflatternd in alle Winde, jener phantastische Nebel.

Der Dichter kommt durch eine öde Gasse, die von einer trüben Laterne schwach erleuchtet ist. Hinter ihm zerflattern die Nebel.

Als er sich der Laterne nähert, erblickt er ein junges Mädchen, das an einer Mauer entlang schleicht. Es ist in junger Trauer schwarz gekleidet und sieht ihn scheu in Vorbeigehen an.

Der Blick, der ihn getroffen, hat ihn aufmerksam gemacht: war der Blick dieses noch sehr jungen Mädchens zweideutig?

Etwas weiter in der Gasse, vor dem Tore eines schmutzigen alten Hauses, steht eine abgehärmte Frau in Trauer. Sie wartet in die Nacht hinein. Es ist die Mutter des Mädchens.

Il poeta esce dalla villa con cappello e cappotto. Appena apre la porta e si avvicina al cancello, quella nebbia fantastica evapora dalla casa svolazzando ai quattro venti.

Il poeta imbocca un vicolo deserto debolmente illuminato da un cupo fanale. Dietro di lui svolazza la nebbia.

Appena avvicinatosi al fanale, scorge una ragazza¹³ che va strisciando lungo un muro¹⁴. È vestita a lutto, e timidamente lo guarda di sfuggita.

Lo sguardo¹⁵ che lo ha investito ha attirato la sua attenzione: era forse equivoco lo sguardo di questa ragazza ancora così giovane?

Poco più avanti nel vicolo, davanti alla porta di una vecchia casa sudicia, sta una donna smunta, vestita a lutto¹⁶. Aspetta nella notte. È la madre della ragazza.

¹³ Nel *Prologo* Pirandello usa la parola "Giovinetta" che ricorre spesso anche nelle novelle. Abbiamo preferito "ragazza", un sostantivo più neutro che ricorre altrettanto spesso nelle novelle. Cfr. M. Cometa, *Luigi Pirandello*, cit., p. 67.

¹⁴ Questa immagine notturna ci ricorda la figura del gatto incrociato per strada nella novella *Il Tabernacolo*: «Un gatto che strisciava lungo il muro, s'arrestò, obliquo, guardingo», in *Novelle per un anno*, I, pp. 77-88, p. 78.

¹⁵ Lo sguardo è assieme allo specchio uno dei *tòpos* più ricorrenti di Pirandello. Sono numerosissimi gli attributi che lo definiscono: acuto, mesto, teso, sprezzante, lacrimoso, rigido (solo per menzionarne alcuni), fino a comprenderne anche la sua assenza come in *Formalità*: «Quello che hai detto a mia moglie, rispose, calmo, Gabriele, fissando di nuovo gli occhi, senza sguardo», (in *Novelle per un anno*, I, pp. 115-137, p. 133) o in *Tutto per bene*: «Con gli occhi senza sguardo, vagando per la camera [...]», (in *Novelle per un anno*, I, pp. 295-313, p. 311).

¹⁶ Nel *Prologo*, Pirandello usa l'espressione "in gramaglie". Cfr. M. Cometa, *Luigi Pirandello*, cit., p. 70.

Der Dichter sieht das junge Mädchen zur Mutter eilen. Es fällt ihr um den Hals. Mutter und Tochter umarmen sich. Beide gehen in das Haus, verschwindend in dem schmutzigen Tor.

Der Dichter ist verwirrt von allem, was er gesehen hat. Er bleibt einen Augenblick vor dem Tor stehen. Er schaut nach den Fenstern des alten Hauses.

Eines der Fenster wird hell. Licht schimmert durch die Jalousie. Der Dichter versucht durch die Spalten einen Blick zu gewinnen.

Er sieht in eine armselige Stube, die kaum Platz für ein Bett und einen alten Korbsessel hat. Das Stübchen ist erhellt durch den Lichtschein, der durch die halboffene Tür aus dem Nachbarzimmer kommt. In diesem Lichtreflex erscheint plötzlich ein bleicher Jüngling, der Bruder des Mädchens. Er hat in dem Korbsessel gesessen, springt jetzt auf, als hörte er jemand ins Nebenzimmer treten und ruft: „Mutter!“

Il poeta vede la ragazza correre verso la madre. Le si getta al collo. Madre e figlia si abbracciano. Entrano nella casa e spariscono dentro il sudicio¹⁷ portone.

Il poeta è confuso da ciò che ha visto. Si ferma per un momento davanti al portone. Guarda attraverso le finestre della vecchia casa¹⁸.

Una delle finestre si illumina. La luce passa attraverso le persiane. Il poeta cerca di dare un'occhiata tra le fessure¹⁹.

Vede una camera modesta che ha appena spazio per un letto e una vecchia sedia impagliata²⁰. La cameretta è illuminata dalla luce che viene dalla porta semiaperta della camera accanto. In questo riflesso appare all'improvviso un ragazzo assai pallido, il fratello della ragazza. È seduto sulla sedia di giunco, balza ora in piedi non appena sente qualcuno entrare nella camera accanto e chiama: “mamma!”

¹⁷ O “Iercio”, come nel *Prologo*. Cfr. M. Cometa, *Luigi Pirandello*, cit., p. 67.

¹⁸ Abbiamo già accennato nel quarto capitolo al tema del *voyerismo* che costituisce un punto centrale della novella *Il lume dell'altra casa*: «Si alzò, andò alla finestra e, furtivamente, dietro ai vetri guardò là, nella casa dirimpetto, a quella finestra donde gli veniva il lume», in *Novelle per un anno*, IV, cit., pp. 322-329, p. 325.

¹⁹ Anche qui Pirandello mostra di essere perfettamente consapevole delle potenzialità che il nuovo mezzo cinematografico gli avrebbe messo a disposizione: il poeta guarda tra le fessure, come lo spettatore guarderà attraverso la “finestra” rappresentata dallo schermo cinematografico, e come il regista guarda dall'occhio della telecamera, moltiplicando il gioco di piani, tra realtà e fantasia, in modo del tutto innovativo rispetto al teatro.

²⁰ Cfr. *Il lume dell'altra casa*: «La cameretta, piuttosto angusta, ammobiliata modestamente, non serbava traccia della abitazione di lui. [...] [N]on era né molto comoda né molto allegra, con quell'unica finestra che dava su una viuzza stretta, privata, e dalla quale non pigliava mai né aria né luce, oppressa com'era dalla casa dirimpetto che parava. [...] Quella cameretta triste, buja, oppressa dalla casa dirimpetto, s'accordava con l'umore dell'inquilino», in *Novelle per un anno*, IV, cit., pp. 322-329, p. 322.

Die Mutter löst sich im Nebenzimmer aus den Armen der Tochter und lauscht. Armseilig ist auch dieser Raum: eine Nähmaschine, allerlei Stoffe in Arbeit, zwei Betten. In dem einen der Betten schläft ein schönes blondes Kind von fünf Jahren, das Schwesterchen des Mädchens.

Die Mutter erscheint in der halboffenen Tür des Stübchens und bedeutet dem auf dem Bett sitzenden Knaben „Still! Schlafe!“ und schließt die Tür.

Der Dichter kann in dem dunklen Stübchen nichts mehr erkennen. Er entfernt sich langsam und nachdenklich.

In der Kammer entnimmt das Mädchen einer kleinen Börse Geld und schüttet es der Mutter auf den Tisch hin. Die Mutter nimmt es. Traurig blickt das Mädchen hinter ihr her, als sie das Geld im Schrank verwahrt.

Der Dichter geht wieder durch die öde Gasse und gelangt auf einen vom Mond erhellten Boulevard mit großen Bäumen und einem Lichtersaum elektrischer Lampen.

Während er unter den Bäumen des Boulevards weitergeht, hat er immer noch eine Vision von jener Gasse, als verfolge sie ihn mit der Enge ihrer schmutzigen Mauern:

Nella stanza accanto, la madre si stacca dalle braccia della figlia e sta in ascolto. Anche questa stanza è povera: una macchina da cucire, stoffe di tutti i tipi in lavorazione, due letti²¹. In uno dei due letti dorme una bella bambina bionda di cinque anni, la sorellina della ragazza.

La madre appare sulla porta semiaperta dello sgabuzzino e fa segno al ragazzo seduto sul letto “Zitto! Dormi!” e chiude la porta.

Il poeta non può vedere più nulla nella cameretta buia. Lentamente si allontana pensieroso.

Nella stanza la ragazza prende una borsetta versa i soldi sul tavolo davanti alla madre. La madre li prende. Triste, la giovane la guarda di spalle mentre ripone il denaro nell’armadio.

Il poeta ritorna nel vicolo deserto e giunge in un viale rischiarato dalla luna, con grandi alberi e una fila illuminata di lampade elettriche²².

Mentre cammina sotto gli alberi del viale ha ancora fissa la visione di quel vicolo, come se lo inseguisse con l’angustia dei suoi sudici muri:

²¹ Cfr. *E due!*: «Vecchi arredi decaduti, mescolati con rozzi mobili e oggetti nuovi di sartoria, stipavano quella saletta: una macchina da cucire, due impettiti manichini di vimini, una tavola liscia massiccia per tagliarvi le stoffe, con un grosso pajo di forbici, il gesso, il metro e alcuni smorfiosi giornali di moda», in *Novelle per un anno*, I, cit., pp. 144-152, p. 146.

²² Cfr. *Un’idea*: «Nota camminando, che ogni qual volta passa sotto una delle lampade elettriche sospese alte in fila in mezzo al viale, l’ombra del suo corpo s’allunga [...]», in *Novelle per un anno*, IV, cit., pp. 545-549, p. 546.

da ist die Laterne mit ihrem matten Licht, da jenes schwarz gekleidete Mädchen, das an der Wand entlang schleicht und ihn von der Seite ansieht, und da die Mutter in Trauer vor dem Tor, und das Mädchen, das sich ihr um den Hals wirft, da die beiden, die sich umarmen und in dem Tor verschwinden.

Diese Visionen sind hinter ihm her und zerfließen.

Der Dichter kommt vor seiner Villa an. Er sieht seinen Schatten, der auf dem Pflaster immer länger wird. Der Dichter betrachtet seinen Schatten. Der richtet sich auf, wird er selbst.

Der Dichter dreht sich um, wie auf der Suche: Ist es sein Schatten?

Und wieder, während er die Gartentür aufschließt, drängt hinter ihm her, nebelhaft, die Erscheinung jenes Mädchens, im matten Licht der Laterne an der Mauer jener Gasse entlang schleichend.

c'è il fanale con la sua luce opaca, quella ragazza vestita di nero che va strisciando lungo il muro e lo guarda obliquamente, e c'è la madre a lutto davanti al portone e la ragazza che le si lancia al collo, ci sono le due che si abbracciano e scompaiono dentro il portone.

Queste visioni²³ lo inseguono e si dileguano.

Il poeta giunge davanti alla sua villa. Vede la sua ombra sul selciato diventare sempre più lunga. Il poeta esamina la sua ombra. Questa si solleva, diventa lui stesso²⁴.

Nel dubbio il poeta si volta: è veramente la sua ombra?

E di nuovo, mentre chiude il cancello, lo insegue, vaporosa²⁵, l'apparizione di quella ragazza che, alla luce opaca del fanale, va strisciando lungo il muro di quel vicolo.

²³ L'uso della parola *Visionen* (visioni) rende qui perfettamente il senso: si tratta di qualcosa di simile alle allucinazioni, alle immagini del sogno, immagini cioè che non dipendono dalla volontà del soggetto, ma che si costituiscono come realtà, fino alla loro smentita. Pirandello ribadisce in più punti, invece, l'idea della creazione artistica come spontaneo movimento dell'anima, quasi atto indipendente dalla volontà dell'autore. Dice il Padre: «Quando i personaggi sono vivi, vivi veramente davanti al loro autore, questo non fa altro che seguirli nelle parole, nei gesti ch'essi appunto gli propongono [...]» (cfr. *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit., p. 105), ma qui siamo in una fase ancora precedente l'affrancamento del personaggio dal suo autore. In questa fase si tratta appunto ancora di visioni, non volute dalla volontà del soggetto, ma a questo indissolubilmente legate e da esso dipendenti.

²⁴ Cfr. nel capitolo quarto le affinità con l'ombra descritta nel racconto *Un'idea*.

²⁵ Cfr. *Formalità*: «Gabriele la guardò, come se ella venisse, così elegante e leggera, da un mondo fittizio, vaporoso, di sogno, dove si parlasse un linguaggio ormai per lui del tutto incomprensibile», in *Novelle per un anno*, I, cit., pp. 115-137, p. 125.

Die Erscheinung verschwindet.
 Er dreht sich um: sein Schatten ist wieder vor ihm.
 Der Dichter tritt in seinen Garten.
 Da stehen, gleichsam als Wächter, zwei riesige Pinien.
 Über den Bäumen Vision am Himmel: die Mondsichel, die wie eine Schleuder an einem Stern hängt.
 Das Licht der Laterne fällt auf den Absatz der Freitreppe, die er hinaufgeht, wie ein seltsames schwüles Blendwerk halb grau, halb veilchenblau.
 Ein dünner Nebel unklarer und phantastischer Gebilde dringt an der Schwelle wieder auf ihn ein und schleicht sich mit ihm ins Haus.
 Ehe er in der Vorhalle Licht macht, beginnen im Dunkel die schemenhaften Gestalten wieder zu leuchten.
 Beim aufflammenden Licht schweben die Gestalten vor ihm als Nebeldunst durch die offene Tür in sein Arbeitszimmer.
 Noch brennt die Lampe auf dem Tisch.
 Der Nebel schwebt durch den Raum.

L'apparizione scompare.
 Si gira: la sua ombra è di nuovo davanti a lui.
 Il poeta entra nel giardino.
 Là stanno, come guardiani, due pini enormi²⁶.
 Sugli alberi una visione in cielo: la falce della luna sta appesa a una stella come una fionda²⁷.
 La luce del fanale cade sul pianerottolo della scalinata che sta salendo, come uno strano bagliore umido tra il grigio e il violaceo.
 Una nebbia sottile di forme indefinite e fantastiche, lo attraversa nuovamente sulla soglia e con lui scivola nella casa.
 Prima che egli accenda la luce nell'anticamera, cominciano di nuovo nell'oscurità a rilucere le forme ombrose.
 All'accendersi della luce le figure, come nebbia sottile, fluttuano dinanzi a lui nel suo studio attraverso la porta aperta.
 La lampada è ancora accesa sullo scrittorio. La nebbia aleggia nella stanza.

²⁶ Un'immagine che avevamo già incontrato nella novella *Da sè* del 1913 in cui due cipressi facevano da guardia al cancello del cimitero: «Fanno un bel vedere questi cipressi di guardia al cancello», in *Novelle per un anno*, IV, pp. 397-403, p. 402.

²⁷ La metafora della luna paragonata ad una falce ricorda altre immagini presenti in novelle assai più lontane nel tempo, ad esempio in *Padron Dio* del 1898: «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», in *Novelle per un anno*, IV, pp. 604-610, p. 609.

Der Dichter atmet tief, legt seine Hand auf Stirn und Augen.

Dann sieht er scharf und durchdringend in die Ecke des Zimmers: Da erscheint verschwommen und bald wieder verschwindend das Bild des jungen Mädchens, dem er kurz zuvor in der Gasse begegnet war. Schon trägt es eine Art Heiligenschein: die Gloriele der Dichtung. Als wäre es zu einem Bild der Kunst geworden, so wie er es jetzt sieht, zu einer Person, der er zwangsweise Leben geben muß. Doch im Augenblick kann er ihr keine andere Geste einhauchen als die, der Mutter um den Hals zu fallen.

Auch die ist, wenn auch noch in unbestimmter Weise, verwandelt.

Der Dichter zuckt zusammen, als wollte er die Gesichte seiner Phantasie abschütteln.

Il poeta respira profondamente, si passa la mano sulla fronte e sugli occhi²⁸.

Poi fissa lo sguardo in modo penetrante nell'angolo della stanza²⁹: laggiù appare sfocata e poi subito scomparire, l'immagine della ragazza che ha incontrato poco prima nel vicolo. Ha già una specie di corona: l'aureola della poesia. Come se fosse divenuta immagine d'arte³⁰, così come la vede lui ora, un personaggio a cui deve per forza dare vita³¹. Eppure, al momento, non può infonderle nessun altro gesto se non quello di gettarsi al collo della madre.

Anche lei, se pur in modo indefinito, è mutata.

Il poeta trasalisce come se volesse scrollarsi di dosso³² le immagini della sua fantasia.

²⁸ Cfr. *La ricca*: «Si passò forte una mano sulla fronte e sugli occhi; poi riprese, con un lungo sospiro», in *Novelle per un anno*, Club degli editori, Milano 1987/ed. elettronica Liber Liber 2013, pp. 3296-3309, p. 3303.

²⁹ Cfr. *Colloqui con i personaggi* «E m'è avvenuto, accostandomi per la prima volta all'angolo della stanza ove già le ombre cominciano a vivere, di trovarvene una che non m'aspettavo, ombra solo da jeri. – Ma come, Mamma? Tu qui?», in «Giornale di Sicilia», 11-12 settembre 1915.

³⁰ Nel *Prologo* Pirandello usa l'espressione "fantasma d'arte", (cfr. M. Cometa, *Luigi Pirandello*, cit., p. 73), la stesura in tedesco lo porta però a usare l'espressione *Bild*, immagine, rappresentazione. Se la prima accezione mette direttamente in relazione questo momento con il secondo passaggio dell'atto creativo espresso dalla parola "spirito" (nella formula *materia-spirito-materia*), la versione tedesca si sposta sul terzo momento dell'atto, quello della materia finale, ovvero quello dell'attribuzione all'opera della sua forma artistica, unica, definita, immutabile.

³¹ Che l'atto creativo sia una necessità per l'autore, Pirandello lo indica qui chiaramente: il processo di creazione sta proprio nell'affrancarsi del personaggio dalla vita dell'autore, un processo che l'autore stesso è costretto a seguire: "deve per forza dare vita". Ciò può avvenire solo nel momento in cui l'autore si sia veramente immedesimato con la sua creatura fino a «sentirla com'essa si sente, a volerla com'essa si vuole», facendo in modo che esso esprima compiutamente il proprio essere, come scrive nel Saggio *L'azione parlata* del 1899, cit., p. 448.

³² Cfr. *Sua Maestà*: «Il Cappadona si scrollò tutto, tre volte», in *Novelle per un anno*, I, cit., pp. 437-450, p. 447.

Er tritt ins Licht der Schreibtischlampe und greift nach einer Zigarette. Dann setzt er sich. Papier liegt vor ihm.

Seine Hand spielt mit der Feder.

* * *

In der Kammer steht das Mädchen vor dem Bett, in dem das Schwesterchen liegt.

Das Kind wird wach und lächelt der großen Schwester zu, die im Begriff ist, sich auszukleiden. Es kniet in seinem Bettchen und streckt die Hände der Schwester entgegen. Die Schwester schließt das Kind in ihre Arme. Die Mutter legt ein eben fertig genähtes Kleid in einen Karton.

Klarer, schöner Tag.

Ein Privatauto hält vor dem Gitter der Villa des Dichters.

Der Chauffeur öffnet die Wagentür. Eine sehr elegante Dame steigt aus. Der Chauffeur klingelt. Ein Diener kommt und gibt auf eine Frage Antwort: „Madame Melloni wohnt dort drüben!“

Er weist auf ein anderes Haus mit einem Schild: Maison Melloni, Robes et Manteaux I. Etage.

Va sotto la luce della lampada e prende una sigaretta. Poi si siede. Davanti a lui c'è un foglio.

La mano gioca con la penna.

* * *

Nella cameretta la ragazza è davanti al letto su cui giace la sorellina.

La bambina è sveglia e sorride alla sorella maggiore che si sta vestendo. Si inginocchia sul lettino e tende le mani³³ verso la sorella. La sorella stringe la bimba tra le braccia. La madre mette in una scatola un vestito appena cucito.

Una bella giornata serena.

Un'automobile si ferma davanti al cancello della villa del poeta.

L'autista apre la porta della vettura. Scende una signora molto elegante. L'autista suona. Un cameriere si avvicina e risponde: "Madame Melloni abita là di fronte!"

Indica un'altra casa con una targa³⁴: Maison Melloni, Abiti e Cappotti. Primo piano.

³³ Cfr. *La balia*: «Il bambino, ogni qual volta ella se lo prendeva in braccio, si metteva a piangere e tendeva le manine alla balia», in *Novelle per un anno*, II, cit., pp. 434-459, p. 451.

³⁴ Cfr. *Musica vecchia*: «La vecchia targa ovale, di rame, che recava il nome di Rigucci, era ancora lí, sotto a un'altra, meno vecchia, col nome di Donnetti» in, in *Novelle per un anno*, III, cit., pp. 268-280, p. 275.

Die Dame dankt, stellt noch eine Frage. Der Diener sagt: „Hier wohnt Herr Pirandello!“ Die Dame ist hochofrenut: „Ah, der Schriftsteller? Gibt er Autogramme?!“ Dabei greift sie in ihre Börse. Der Diener lehnt ab: „Gnädige Frau werden schon selbst einen Weg finden müssen, ein Autogramm von ihm zu erhalten.“

Die Dame nickt nur mit dem Kopf, dann deutet sie dem Chauffeur an, er solle warten, und geht in das Haus hinüber.

Sie geht bis zur I. Etage, tritt durch eine Tür mit mattgeschliffenen Scheiben mit der Aufschrift: Maison Melloni.

Ein reiches Atelier, verschiedene Zimmer von Madame Melloni. Zwei elegante Salons, durch einen Bogen getrennt, der auf beiden Seiten mit Vorhängen verkleidet ist. Eine mit Teppichen belegte Stufe.

Junge Mädchen, Mannequins, gehen ein und aus, um den Damen, die in den Salons sitzen, die Modelle und Kleider vorzuführen.

Sie steigen von der Stufe herab, gehen zunächst in den einen Salon, dann in den andern, mit jenen Schritten und Bewegungen, die Mannequins eigen sind.

La signora ringrazia, fa ancora una domanda. Il cameriere dice: “Qui abita il Signor Pirandello!” La signora è felicissima: “Ah, lo scrittore? Concede autografi?!” Intanto cerca nella borsa. Il cameriere si schermisce: “Gentile signora dovrà trovare lei stessa il modo di ottenere un autografo.”

La signora annuisce solo con la testa, poi ordina all'autista di aspettare, ed entra nella casa.

Sale al primo piano, attraversa una porta a vetri smerigliati con la scritta: Maison Melloni.

Un ricco atelier, diverse stanze della signora Melloni. Due eleganti saloni, separati da un arco, rivestito su entrambi i lati da tende. Uno scalino coperto da moquette.

Ragazze giovani, modelle, vanno avanti e indietro per presentare alle signore che siedono nei saloni, i modelli e gli abiti.

Salgono su per il gradino, vanno prima in un salone poi nell'altro, con quei passi e quelle movenze che sono propri delle modelle.

Eine von ihnen ist jenes junge Mädchen, das der Dichter schwarz gekleidet in der Gasse und später in der armseligen Wohnung mit der Mutter gesehen hat. Da steht es auf der Stufe, gerade in dem Augenblick, als die Dame aus dem Auto den Salon betritt und sich zu den anderen Damen setzt, vor denen der Rundgang der Mannequins stattfindet.

Gleichzeitig erscheint Madame Melloni im Salon. Eine charakteristische Erscheinung: sehr zweideutig, dick, halb Spanierin, halb Italienerin, geschwätzig gestikulierend.

Sie nähert sich beflissen der Dame aus dem Auto, stellt sich hinter den Sessel, lobt die Eleganz des Pariser Modells, welches das Mädchen aus der Gasse vorführt.

Und weil das Mädchen einen Volant als Schärpe auf der Brust nicht vorteilhaft genug zur Geltung bringt, macht sie ihm bittere Vorwürfe und zeigt ihm, wie man die Schärpe am wirksamsten trägt.

Una di loro è quella giovane ragazza che il poeta ha visto nel vicolo vestita di nero e più tardi con la madre nel misero appartamento. Sta lì sul gradino, esattamente nel momento in cui entra nel salotto la signora dell'automobile che si siede assieme alle altre dame³⁵, davanti alle quali si tiene la sfilata delle modelle.

Contemporaneamente appare nel salotto Madame Melloni³⁶. Una figura particolare: molto ambigua, grassa, mezza spagnola e mezza italiana, che gesticola in modo scomposto.

Si avvicina zelante alla signora dell'automobile, si mette dietro la poltrona, elogia l'eleganza del modello parigino che la ragazza del vicolo sta presentando.

E siccome la ragazza non mette abbastanza in rilievo una balza come fascia sul petto, la rimprovera aspramente e le fa vedere come si deve indossare.

³⁵ Cfr. *Dialoghi tra il gran me e il piccolo me*: «Frequentano il salotto molte dame dell'aristocrazia [...]», in *Novelle per un anno*, ed. digitale 2013, cit., pp. 3500-3525, p. 3518. A parte la breve citazione ricordata questi dialoghi, composti in età giovanile tra il 1895 e il 1906, si presentano di grandissimo interesse in quanto anticipano già in modo assai chiaro il tema della scissione dell'io e delle deformazioni della coscienza, probabilmente sotto l'influsso dell'opera di Binet, *Les altérations de la personnalité*, come ricorda C. Vicentini in *L'estetica di Pirandello*, cit., pp. 28-35.

³⁶ Come nota giustamente Vittori, alla figura di Madame Melloni viene dato maggiore spazio rispetto all'opera teatrale, in quanto, attraverso le scene mute, lo scrittore avrebbe avuto maggiore possibilità di rappresentare visivamente la volgarità di questo personaggio grottesco, senza bisogno di farlo parlare. Per la figura di Madama Pace, ricordiamo, Pirandello si serve di un linguaggio creato *ad hoc*, una sorta di mescolanza tra spagnolo e italiano. Cfr. R. Vittori, *Il trattamento cinematografico dei Sei personaggi*, cit., pp. 57-71.

Das Mädchen wird ganz gedrückt bei diesem Tadel, setzt seinen Rundgang fort und tritt ab.

Die Dame hat sich erhoben und plaudert mit der Besitzerin. Sie wünscht von dem Dichter dort drüben ein Autogramm. Madame Melloni, dienstbeflissen, eine Frau, die alles erledigen kann, sagt ihr sofort: „Lassen Sie das meine Sorge sein. Ich werde Ihnen das Autogramm verschaffen!“

Sie bittet die Dame zu warten, setzt einen charakteristischen großen, frechen Hut auf, läßt sich von der Dame ihr kleines Notizbuch für das Autogramm reichen und geht.

Trotz ihrer korpulenten Figur steigt sie flink die Treppen hinab.

Der Dichter arbeitet an seinem Schreibtisch.

Der Diener tritt ein und meldet den Besuch.

Der Dichter liest erstaunt die Karte und nimmt den Besuch an.

Madame Melloni tritt sehr zeremoniell ein, in gut gespielter Verwirrung. Sie trägt ihre Bitte vor, gibt ihm das Notizbuch.

Er lächelt, schreibt auf eine Seite sein Autogramm.

Madame Melloni dankt und empfiehlt sich. Dabei gleitet ihr die Tasche aus der Hand. Photographien schöner und sympathischer junger Mädchen fallen heraus.

La ragazza è avvilita da questo rimprovero, completa il suo giro ed esce.

La signora si è alzata e chiacchiera con la padrona. Vorrebbe un autografo del poeta che abita dall'altra parte della strada. Madame Melloni, servizievole, una donna che può sbrigare tutto, dice subito: "Lasci fare a me. Ve lo farò avere io l'autografo!"

Prega la signora di aspettare, si mette un tipico cappello ampio e vistoso, si fa dare dalla signora il quadernetto per l'autografo ed esce.

Nonostante la sua figura corpulenta, scende svelta le scale.

Il poeta sta lavorando alla sua scrivania.

Il cameriere entra e lo informa della visita.

Il poeta legge con stupore il bigliettino e accetta la visita.

Madame Melloni entra in modo molto cerimonioso, fingendo imbarazzo. Fa la sua richiesta, gli porge il quadernetto.

Lui sorride, mette il suo autografo su una pagina.

Madame Melloni ringrazia e si ritira. Nel far ciò, la borsa le scivola di mano. Cadono le fotografie di ragazze attraenti e simpatiche.

Madame Melloni spielt die Erschrockene, sammelt die Photographien vom Boden auf.

Während sie sich aufrichtet, lächelt sie gemein und maliziös.

Sie spielt mit den Photographien, breitet sie fächerartig aus, um sie dem Dichter zu zeigen, und blinzelt schlau: eine raffinierte Kupplerin.

Er betrachtet lächelnd die fächerartig ausgebreiteten Photographien.

Da plötzlich packt ihn ein Bild. Es ist das Bild jenes Mädchens, dem er, als er durch jene Gasse ging, begegnet ist.

Er nimmt da Bild in seine Hände. Ja, sie ist es!

Madame Melloni wird durch seine Aufmerksamkeit irregeführt. Sie wittert ein Kupplergeschäft. „Ein Mannequin aus meinem Salon!“

Er erwidert: „Ich möchte mit diesem Mädchen sprechen!“

Ein vieldeutiges Lächeln von Madame Melloni und die Antwort: „Ich werde es sofort zu Ihnen schicken!“ — —

Das Zimmer, in dem die Mannequins sich umkleiden, um andere Modelle anzuziehen.

Jenes Mädchen in Kombination.

Madame Melloni si finge spaventata, raccoglie le fotografie dal pavimento.

Mentre si alza, sorride in modo vile e malizioso.

Gioca con le fotografie, le dispone a ventaglio per mostrarle al poeta, e ammicca furbescamente: un'abile ruffiana.

Egli guarda sorridendo le fotografie disposte a ventaglio.

D'un tratto una fotografia lo colpisce. È la fotografia di quella ragazza che ha incontrato mentre camminava nel vicolo.

Prende la fotografia tra le mani. Sì, è lei!

Madame Melloni è ingannata dalla sua attenzione. Fiuta un affare. „Una modella del mio salone!“

Egli risponde: „Vorrei parlare con questa ragazza!“

Un sorriso equivoco di Madame Melloni e la risposta: „Ve la mando subito!“ — —

La stanza dove le ragazze si spogliano per indossare altri modelli.

La ragazza in questione.

Madame Melloni kommt herein, ist voll heuchlerischer Liebenswürdigkeit. Sie klopft dem Mädchen auf die Wange und sagt: „Ein älterer Herr möchte dich gern sprechen!“ und deutet auf das Haus gegenüber.

Das Mädchen weigert sich.

Madame Mellonis Gesicht wird hart. Sie wendet sich brüsk ab, geht an einen Schrank. Nimmt den Karton mit dem von der Mutter genähten Kleid, tritt zu dem Mädchen zurück und sagt: „Ich kann die Näharbeit deiner Mutter nicht mehr gebrauchen. Auch dafür zahle ich kein Geld mehr!“

Und geht hinaus.

Traurig steht das Mädchen da, kleidet sich langsam an.

Madame Melloni kommt zurück und sagt energisch: „Gehst du nun hinüber, ja oder nein?“

Das Mädchen senkt den Kopf wie bejahend, worauf Madame Melloni befriedigt das Kleid aufnimmt und in den Schrank zurückschließt.

Der junge Sekretär tritt mit Briefen zu dem Dichter an den Schreibtisch

Madame Melloni entra, è piena di gentilezza ipocrita. Dà un buffetto sulla guancia della ragazza e dice: “Un vecchio signore vorrebbe parlarti!” e indica la casa di fronte.

La ragazza si rifiuta.

La faccia di Madame Melloni si irrigidisce. Si gira bruscamente, va verso un armadio. Prende la scatola con il vestito cucito dalla madre, torna verso la ragazza e dice: "Non ho più bisogno del lavoro di tua madre. Non pagherò più neanche per questo!"

Ed esce.

La ragazza se ne sta lì triste, mentre si veste lentamente.

Madame Melloni ritorna e dice energicamente: “Allora ci vai lì di fronte, sì o no?”

La ragazza abbassa la testa come ad annuire, al che Madame Melloni soddisfatta prende il vestito e lo rimette nell'armadio.

Il giovane segretario entra con delle lettere nello studio del poeta seduto alla scrivania.

Von seiner Arbeit abgelenkt, sieht der Dichter ihn zunächst ärgerlich an. Als er aber bemerkt, welchen Eindruck dies auf den jungen Mann macht, der ergeben untertänig und respektvoll dasteht, wie in beständiger Furcht vor der Überlegenheit dieses Mannes, lächelt er ihm zu und läßt sich die Post vorlegen.

Im Ankleidezimmer der Mannequins steht das Mädchen im Trauerkleid, das so merkwürdig zweideutig wirkt, vor dem Spiegel, setzt sich den Hut zurecht.

Der Spiegel wird trübe, gleichsam von einem teuflischen Odem angehaucht und das undeutliche Bild eines alten Satyrs, der sofort widerlich obszön zu grinsen beginnt, erscheint im Spiegel.

Das Mädchen senkt den Kopf und hält die Hände vor die Augen — —

In der Vorhalle empfängt der junge Sekretär das junge Mädchen.

Er führt es in das Arbeitszimmer.

Distratto dal suo lavoro, il poeta lo guarda dapprima irritato. Ma quando si accorge dell'effetto che fa sul giovane, che se ne sta lì devoto e rispettoso, come in costante timore per la superiorità di quest'uomo, gli sorride e si fa consegnare la posta.

Nel camerino delle modelle, la ragazza vestita a lutto, che sembra così stranamente ambigua, sta davanti allo specchio, e si sta mettendo il cappello.

Lo specchio³⁷ diventa torbido, come appannato da un fiato diabolico, e appare l'immagine indistinta di un vecchio satiro che comincia d'un tratto a sogghignare in modo disgustosamente osceno.

La ragazza abbassa la testa e si mette le mani davanti agli occhi — —

Il giovane segretario riceve la ragazza nell'anticamera.

La accompagna nello studio.

³⁷ Nel quarto capitolo abbiamo ricordato come lo specchio costituisca uno dei *tòpos* più frequenti della narrativa pirandelliana con una varietà sottile di significati metaforici e accezioni simboliche. In un gran numero di situazioni è utilizzato dall'autore come momento di "resa dei conti" tra la verità interiore (come uno si sente e si vede) e la verità esterna, come gli altri ci vedono. Così dice infatti il Figlio: «Le par possibile che si viva davanti a uno specchio che, per di più, non contento d'agghiacciarci con l'immagine della nostra stessa espressione, ce la ridà come una smorfia irriconoscibile di noi stessi?», *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 113. "Teatro dello specchio" è appunto tutta la sua opera, tesa a rappresentare la vita senza maschera, quale essa è nella sua sostanza e nella sua verità. In quest'opera Pirandello sa di poter sfruttare tutte le possibilità che gli offre il nuovo mezzo espressivo del cinema, per cui lo specchio può anche visivamente, attraverso un gioco di effetti di grande impatto emotivo sul pubblico, rappresentare la porta verso una dimensione fantastica, parallela, di sogno o piuttosto di incubo.

Der Dichter bietet dem Mädchen Platz an in einem der großen Ledersessel, die vor dem Tisch stehen. Das Mädchen ist zunächst befangen. Er fragt: „Sie arbeiten als Schneiderin?“ Das Mädchen schüttelt den Kopf: „Nein, als Mannequin! Meine Mutter näht für Madame Melloni!“

Das Mädchen gibt sich sichtlich nach einem inneren Kampf einen Ruck, setzt sich, wie lockend und eine vorgeschriebene Pflicht erfüllend, auf die Armlehne des Sessels, in dem der Dichter sitzt, als illustriere es den Sinn der Worte: „Wir sind von ihr abhängig!“

Dabei macht es den Versuch, ihn zu umarmen. Aber so, daß man deutlich erkennt, wie völlig ungeübt es in Dirnenküsten ist.

Der Dichter entzieht sich diesem Versuch, indem er aufsteht und sagt: „Ich habe Sie nicht aus diesem Grunde zu mir gebeten!“

Das Mädchen macht ein ungläubigerstauntes Gesicht und antwortet: „Ich bin aus diesem Grunde zu Ihnen geschickt!“

Und wendet sich ab, so daß der Dichter den Gesichtsausdruck, der tief unglücklich ist, nicht sehen kann.

Il poeta invita la ragazza a sedersi su una delle grandi poltrone di pelle che stanno davanti al tavolo. La ragazza è dapprincipio³⁸ imbarazzata. Chiede: “Lavorate come sarta?” La ragazza scuote la testa: “No, come modella. Mia madre cuce per Madame Melloni!”

La ragazza, dopo una lotta interiore, si dà visibilmente una scossa, come a soddisfare un dovere prescritto, si siede in modo seducente sul bracciolo della poltrona su cui è seduto il poeta, quasi a illustrare il significato delle parole: “Dipendiamo da lei!”

Quindi cerca di abbracciarlo. Ma in modo tale che si capisce chiaramente quanto sia del tutto inesperta come sgualdrina³⁹.

Il poeta respinge questo tentativo alzandosi e dice: “Non vi ho fatta venire qui per questo!”

La ragazza fa una faccia stupita e incredula e risponde: “Sono stata mandata qui per questo!”

E si gira in modo che il poeta non possa vedere l'espressione del suo volto profondamente infelice.

³⁸ Cfr. *Tutto per bene*: «Un'impressione curiosa, di gelo, dapprincipio [...]», in *Novelle per un anno*, I, cit., pp. 295-313, p. 310.

³⁹ Cfr. *Dono della Vergine Maria*: «[...] v'è a chiederlo a quella tua Vergine parata come una sgualdrina [...]», in *Novelle per un anno*, II, cit., pp. 78-88, p. 87.

Von der ganzen Situation peinlich berührt, verabschiedet er das Mädchen, blickt ihm versonnen nach. Aber an der Tür hält er das Mädchen zurück, sieht ihm ins Gesicht, lange und prüfend, und sagt: „Ich könnte Sie lieb gewinnen wie meine eigene Schöpfung!“

Das Mädchen versteht ihn nicht und schlüpft fluchtartig hinaus.

Versonnen bleibt der Dichter zurück. Er überlegt. Er geht langsam zu seinem Sessel, setzt sich. Die hohe Rückenlehne verdeckt ihn dem Zuschauer.

Der Rauch seiner Zigarette steigt auf und vermengt sich mit dem Nebel, der das Zimmer wieder erfüllt. Die Gestalt des Mädchens mit dirnenhaften Bewegungen wird sichtbar, wie sie auf den Sessel zugeht und sich anbietet.

Imbarazzato da tutta la situazione, congeda la ragazza, la segue con lo sguardo sognante. Ma arrivata alla porta, ferma la ragazza, la guarda a lungo in volto, con uno sguardo indagatore e dice: “Potrei amarvi come una mia creazione!⁴⁰”

La ragazza non lo capisce e velocemente sguscia via.

Sognante il poeta rimane indietro. Pensa. Lentamente va verso la sua poltrona, si siede. L’alto schienale lo copre allo spettatore. Il fumo della sua sigaretta sale e si mescola alla nebbia che riempie di nuovo la stanza⁴¹. Appare la figura della ragazza che, con movimenti provocanti, si avvicina alla poltrona e si offre.

⁴⁰ Qui Pirandello anticipa la trasfigurazione delle persone in personaggi: la ragazza reale, fisicamente incontrata e seguita si trasforma, nella mente dell’autore, in una sua creatura cui dare una vita diversa, una vita che si anima nel mondo dell’arte. Nella novella *La tragedia di un personaggio* dice appunto: «Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest’attività creatrice che ha sede nello spirito dell’uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d’una donna», in *Novelle per un anno*, II, cit., p. 154. Il dramma, però, è che una nascita esclude l’altra e che la trasfigurazione in personaggio d’arte collide con la persona reale. Nel dramma *Ciascuno a suo modo*, la persona “reale”, Delia Morello, assiste a teatro alla rappresentazione di se stessa attraverso il corpo degli attori, e il confronto tra l’io reale e il mondo di finzione determina il conflitto. L’arte entra nella vita e la condiziona, Delia Morello farà esattamente quello che hanno fatto gli attori sulla scena, perdendo la sua non-identità reale e assumendo l’identità eterna che le dona l’arte: non dunque la vita influenza l’arte, ma l’arte entra nella vita e la condiziona come avverrà in modo tragico anche in questo racconto.

⁴¹ Lo schienale che copre il protagonista del film, mentre si vede solo salire il fumo della sua sigaretta, sarà una delle immagini più usate dal cinema di tutti i tempi; ancora una volta un esempio della grande capacità pirandelliana di cogliere elementi visivi efficaci e anticipare schemi narrativi.

Es ist Abend.

Vor dem Haus in der engen Gasse, wo das Mädchen wohnt, erscheint der Sekretär des Dichters mit Blumen.

Er überzeugt sich von der Richtigkeit der Hausnummer und geht hinein.

In der Kammer sitzen die Mutter und das Mädchen und nähen.

Das kleine Kind spielt zu ihren Füßen.

Der Sekretär tritt ein.

Das Mädchen blickt verlegen auf die Blumen, in innerer Erwartung.

Aber da wendet sich der Sekretär der Mutter zu, stellt sich vor, überreicht ihr die Blumen und sagt: „Herr Pirandello bittet Sie, ihn zu besuchen!“ Er deutet an, daß er sie gleich erwarte und sie mitgehen möge.

Die Mutter gerät in Aufregung. So wie sie gekleidet ist, kann sie keinen Besuch machen. Sie geht in die Kammer.

Der Sekretär und das junge Mädchen bleiben mit dem Kind allein.

Beide sehen sich etwas verlegen an, dann beschäftigen sie sich mit dem Kind.

Zwischen beiden ist ein gewisses Interesse füreinander vom ersten Moment an sichtbar.

È sera.

Davanti alla casa, nello stretto vicolo dove vive la ragazza, appare il segretario del poeta con dei fiori.

Si accerta che il numero di casa sia corretto ed entra.

Nella cameretta la madre e la ragazza stanno cucendo.

La bambina gioca ai loro piedi.

Entra il segretario.

La ragazza guarda imbarazzata i fiori, con una speranza segreta⁴².

Ma il segretario si rivolge alla madre, si presenta, le porge i fiori e dice: “Il signor Pirandello vi prega di fargli visita!” Accenna al fatto che la aspetta subito e che potrebbe andare con lui.

La madre è presa dall’agitazione. Così vestita, non può fare una visita. Va in camera.

Il segretario e la ragazza rimangono soli con la bambina.

Entrambi sembrano un po’ imbarazzati, perciò si concentrano sulla bambina.

Fin dal primo momento si vede tra i due un certo interesse reciproco.

⁴² Cfr. *Nel segno*: «Lavorava con tutto il cuore, per acquistarsi la benevolenza paterna di chi la ospitava, con una speranza segreta [...]», in *Novelle per un anno*, I, cit., pp. 244-251, p. 246.

Das Kind greift nach den Blumen, zieht verspielt eine aus dem Strauß heraus und legt sie dem Mädchen in den Schoß. Das Mädchen will sie zurücklegen, aber der Sekretär bittet, diese Blume für sich zu behalten. Ein innig dankbarer Blick des Mädchens trifft ihn.

Sie plaudern lebhaft. — —

Die Mutter kommt, vom Sekretär geleitet, zum Dichter.

Der Dichter fordert sie auf, ihm ihre Lebensgeschichte zu erzählen.

Die Mutter, die dem Dichter dankbar ist, daß er sich für ihre Tochter interessiert, schüttet ihm ihr Herz aus und erzählt: „Ich stamme aus gutem, aber armem Hause. Ein reicher, sehr absonderlicher Mann heiratete mich. Wunderlich lebte er mit seinen Büchern“...

Großaufnahme des Kopfes der Mutter, die erzählt. Hineinkopiert erscheint: der erste Mann der Mutter, so wie sie ihn in ihrer Erinnerung hat.

La bambina prende i fiori, per gioco ne toglie uno dal bouquet e lo mette in grembo alla ragazza. La ragazza vuole rimetterlo a posto, ma il segretario le chiede di tenere questo fiore per sé. Viene accolto da uno sguardo della ragazza di profonda gratitudine.

Chiacchierano vivacemente. — —

La madre, accompagnata dal segretario, giunge a casa del poeta.

Il poeta le chiede di raccontargli la storia della sua vita.

La madre, che è grata al poeta perché si interessa a sua figlia, gli apre il cuore e racconta: “Vengo da una buona famiglia ma povera. Mi sposò un uomo ricco e molto strano. Viveva in modo stravagante tra i suoi libri”.

Primo piano⁴³ della testa della madre che racconta. Appare in sovraimpressione: il primo marito della madre, come lei lo ricorda⁴⁴.

⁴³ Nel quarto capitolo abbiamo ricordato come Pirandello conoscesse, anche sicuramente grazie ai suggerimenti di Adolf Lantz, le tecniche cinematografiche di inquadratura e i giochi di sovrapposizione fotografica che potevano essere utilizzati per rendere viva la narrazione.

⁴⁴ Il rapporto tra memoria e immaginazione, come abbiamo ricordato nel secondo capitolo, è uno dei punti chiave delle riflessioni husserliane. Entrambi gli atti di coscienza sono atti di “presentificazione”, atti volti cioè a rendere presente la percezione di un evento, ma nel primo caso, quello del ricordo, l’atto è integrato nella coscienza genetica dell’io, in un flusso temporale continuo di connessioni che in condizioni ideali potrebbe essere ricostruito, nel secondo invece, l’evento “presentificato” ha una sua dimensione spazio-temporale indipendente dal vissuto reale, dimensione che si colloca nell’ambito del *come se*. Nella scena narrata da Pirandello la madre ricostruisce il ricordo e lo riporta al presente visivo, vissuto dallo spettatore in sala, attraverso le immagini che appaiono e sfumano in sovraimpressione, a questo ricordo però si contrappone la “presentificazione” della scena immaginata dal poeta che, con la sua fantasia, ne altera la sostanza e traspone il racconto in una dimensione diversa che è quella dell’arte.

Er ist der Typ eines geistigen Herrenmenschen, mit grüblerischem Gesichtsausdruck (etwa Beethoven-Maske). Zwischen Büchern sitzend, studiert er den Totenschädel eines - Kindes.

In Großaufnahme erscheint der Kopf des Dichters. Aufmerksam hört er der Mutter zu.

Der Kopf verblaßt, bleibt aber nebelhaft sichtbar. In den Kopf einkopiert erscheint der erste Mann der Mutter, so wie er aus der Erzählung der Mutter vom Dichter in seiner Phantasie gesehen wird: ein Mann von körperlichem Format, Professorentyp, also im Gegensatz zur Wirklichkeit, die wir eben aus dem Bild der Mutter-Erzählung gesehen haben, im Gegensatz zu dem Mann mit der Beethoven-Maske. Der grinsende Totenschädel, den er studiert, ist der eines - erwachsenen Menschen.

Die Mutter erzählt weiter.

Aus ihrem sprechenden Gesicht blendet das Bild nach dem Titel: „Wir hatten einen kleinen Knaben...“ über in: ihren Mann (Beethoven-Maske) am Schreibtisch, zu dem jetzt ein etwa dreijähriger Knabe gelaufen kommt, der ihn in der Arbeit stört. Die Händchen greifen nach dem Kindertotenschädel.

È il tipo di gentiluomo intellettuale, con un'espressione pensante (simile a una maschera di Beethoven). Seduto tra i libri, studia il teschio di un bambino.

In primo piano, appare la testa del poeta. Ascolta attentamente la madre.

La testa svanisce, ma rimane appena visibile. Sovrapposto alla testa, appare il primo marito della madre come lo vede il poeta nella sua fantasia, dal racconto della madre: un uomo fisicamente forte, tipo professore, in contrasto con la realtà che abbiamo appena visto dall'immagine del racconto della madre, in contrasto con l'uomo con la maschera di Beethoven. Il teschio ghignante che studia è, ora, quello di un uomo adulto.

La madre continua a raccontare.

Dal suo volto parlante, dopo il titolo: "Avevamo un bambino...", l'immagine sfuma in: suo marito (maschera di Beethoven) alla scrivania, verso di lui corre ora un bambino di circa tre anni che lo disturba nel lavoro. Le manine afferrano il teschio del bambino.

Und wieder verwandelt sich das Bild in das Gesicht des zuhörenden Dichters, in das jetzt seine Vorstellung dieser häuslichen Szene und ihrer Fortsetzung hineinblendet: der Mann (Professorentyp) hat das Kind auf seinen Schoß gesetzt; er dreht den Totenschädel wie einen Globus und entdeckt visionell, mit tastendem Finger darüber gleitend, in den Flächen, Furchen, Erhöhungen und Buchten, in diesem Mikrokosmos —

das Antlitz der Welt.

Der Kopf der erzählenden Mutter taucht auf, die Realität der Vergangenheit blendet in ihn ein.

Der Vater (Beethoven-Maske) und der Knabe spielen mit dem Kindertotenschädel Ball.

In das Zimmer tritt die Mutter, ist entsetzt über das Spielzeug, nimmt es dem Kind fort. Das Kind weint. Der Vater stellt sie ärgerlich zur Rede.

Sie, die ihn nicht versteht, widerspricht.

Er wird immer gereizter, bis zum Wutausbruch.

Mit einem Konvolut von Manuskripten und Papieren kommt der Sekretär des Vaters in diese Szene hinein, bleibt bestürzt und respektvoll an der Tür stehen, wirft einen mitleidigen Blick auf die Mutter.

E di nuovo l'immagine si trasforma nel volto del poeta in ascolto, sul quale appare ora in sovraimpressione la sua fantasia di questa scena domestica e del suo seguito: l'uomo (tipo professore) ha messo il bambino sulle ginocchia; gira il teschio come un globo e scopre visionariamente, con un dito che scorre su di esso, sulle superfici, nei solchi, sulle sporgenze e nelle insenature, in questo microcosmo —

il volto del mondo.

Emerge la testa della madre che sta raccontando, e in essa appare la realtà del passato.

Il padre (maschera di Beethoven) e il figlio giocano a palla con il teschio del bambino.

La madre entra nella stanza, è inorridita dal giocattolo, lo toglie al bambino. Il bambino piange. Il padre le si rivolge con rabbia.

Lei, che non lo capisce, risponde.

Lui si irrita sempre di più, fino a quando non scoppia dalla rabbia.

Con un fascio⁴⁵ di manoscritti e carte, il segretario del padre appare sulla scena, rimane sulla porta costernato e rispettoso, lancia uno sguardo compassionevole alla madre.

⁴⁵ Cfr. *Dal naso al cielo*: «[...] seguito da un cameriere che gli recava un grosso fascio di riviste e giornali o qualche libro», in *Novelle per un anno*, III, cit., pp. 137-148, p. 138.

Das Kind läuft auf ihn zu, heult sich bei ihm aus.

Auch die Mutter sucht bei ihm Schutz.

Der Vater wendet sich ärgerlich ab, setzt sich an seinen Schreibtisch.

Die Mutter will mit dem Kind hinausgehen, es dem Sekretär sanft entziehen. Beide sind um das weinende Kind bemüht.

Der Vater steht auf, tritt zu der Gruppe, sieht mit scharf beobachtenden Blicken beide an, lächelt spöttisch, als wollte er sagen: Ihr versteht euch ausgezeichnet! Er hält ihre Köpfe zusammen, um anzudeuten, daß sie beide ein schönes Paar abgeben würden, und hat eine zynische Freude an ihrer Verlegenheit.

Er schiebt die beiden zur Tür hinaus und behält das Kind bei sich.

Erregt erzählt die Mutter, von der Erinnerung gepackt: „Sein Wille war es, daß ich mit seinem Sekretär eine neue Ehe schloß! Das Kind gab er zur Erziehung aufs Land!“

Der Dichter fragt: „Was ist aus den beiden geworden?“

Die Mutter antwortet: „Ich habe nie wieder von ihnen gehört. Ich weiß nicht, ob sie noch am Leben sind!“

Der Dichter sieht durch sie hindurch, gleichsam von den Möglichkeiten, die ihr Schicksal in seiner Phantasie anregt, beherrscht.

Il bambino corre verso di lui, si mette a piangere.

Anche la madre cerca in lui protezione.

Il padre si allontana con rabbia, si siede alla sua scrivania.

La madre vuole uscire con il bambino, lo allontana delicatamente dal segretario. Entrambi sono presi dal bambino che piange.

Il padre si alza, va verso il gruppo, guarda entrambi con taglienti occhiate indagatrici, sorride beffardo, come a dire: vi capite perfettamente! Avvicina le loro teste come per alludere che farebbero una bella coppia, e prova un cinico piacere al loro imbarazzo.

Spinge i due fuori dalla porta e trattiene il bambino con sé.

Eccitata, la madre, presa dal ricordo, racconta: “Era sua volontà che sposassi il suo segretario! Spedì il bambino in campagna per essere allevato!”

Il poeta chiede: “Che ne è stato di loro?”

La madre risponde: “Non ne ho saputo più nulla. Non so nemmeno se sono ancora vivi!”

Il poeta la attraversa con lo sguardo, come dominato dalle possibilità che il destino della donna stimola nella sua fantasia.

Die Mutter beendet: „Vor einem halben Jahr ist mein zweiter Mann gestorben - nun lebe ich mit den drei Kindern aus meiner zweiten Ehe in Armut!“

Das Bild des Wohnzimmers blendet in ihren Kopf ein:

Sie arbeitet an der Nähmaschine.

Die Tochter ist angekleidet und nimmt ein Paket mit einem Kleide, das wir aus der Szene mit Madame Melloni kennen, unter den Arm, um zu gehen. Das fünfjährige Schwesterchen wird von ihr beim Abschied zärtlich geliebt. Der vierzehnjährige Junge liest, den Kopf mit dem wirren Haar in die Hände gestützt, in einem Buch.

Nun erscheinen Mutter und Dichter zusammen:

Sie hat ihre Erzählung beendet; der Dichter sitzt nachdenklich, unter der Einwirkung der Erzählung. Plötzlich hebt er den Kopf und sagt:

„Wissen Sie, worin die Dienste bestehen, für die Ihre Tochter von Madame Melloni bezahlt wird?“

Er sieht sie mit einem Gesichtsausdruck an, aus dem die Mutter zum erstenmal erschrocken den Verdacht schöpft, was Madame Melloni von ihrem Kinde verlangt. Unter der blitzartigen, entsetzlichen Erkenntnis, die plötzlich über sie hereinbricht, stockt ihr Pulsschlag. Ihr Blick wird irr.

La madre conclude: “Sei mesi fa è morto il mio secondo marito - ora vivo in povertà con i tre figli del mio secondo matrimonio!”

L'immagine del soggiorno emerge dalla sua testa:

Sta lavorando alla macchina da cucire.

La figlia si è vestita, mette sotto il braccio una scatola con il vestito che conosciamo dalla scena con Madame Melloni, e fa per uscire. Saluta la sorellina di cinque anni accarezzandola teneramente. Il quattordicenne sta leggendo un libro, la testa con i capelli arruffati⁴⁶, tra le mani.

Ora la madre e il poeta appaiono insieme:

Lei ha finito la sua storia; il poeta siede penseroso, sotto l'effetto del racconto. D'un tratto alza la testa e dice:

“Sapete quali sono i servizi per i quali vostra figlia è pagata da Madame Melloni?”

La guarda con un'espressione tale che, per la prima volta, alla madre spaventata balena il sospetto di ciò che Madame Melloni pretende da sua figlia. Alla folgorante, terribile scoperta che improvvisamente si abbatte su di lei, le

⁴⁶ Cfr. *Nenè e Ninì*: «Va bene, ma Nenè, ecco, aveva i capelli arruffati: non si doveva pettinare?», in *Novelle per un anno*, I, cit., pp. 513-521, p. 518.

Der Dichter arbeitet sich immer mehr in das Schicksal der Personen, wie er es in seiner Phantasie sieht, hinein: „Und wenn Ihr erster Mann noch lebte? Wenn er eines Tages zu Madame Melloni käme, seiner Stieftochter begegnete, ohne zu ahnen, wer sie ist?“

In den Kopf des Dichters blendet der erste Mann der Mutter (Professorentyp), in einem Lehnstuhl sitzend, so wie der Dichter vorher beim Besuch des Mädchens.

Das Mädchen setzt sich lockend auf den Armstuhl und beginnt mit den gelernten Zärtlichkeiten der Dirne. Und der Stiefvater genießt die Situation, die er sich im Hause der Madame Melloni gekauft hat.

Die Mutter verbirgt verzweifelt den Kopf in ihren Händen. Die Gedanken, die der Dichter ihr eingepflanzt hat, fassen von ihr Besitz.

Das Bild, das der Dichter eben gesehen, blendet in ihren Kopf ein.

si gela il sangue. Il suo sguardo diventa folle.

Il poeta si cala sempre più nel destino delle persone⁴⁷, così come lo vede nella sua fantasia: “E se il vostro primo marito fosse ancora vivo? Se un giorno andasse da Madame Melloni, incontrasse la sua figliastra senza sapere neanche chi sia?”

Nella testa del poeta appare il primo marito della madre (tipo professore), seduto su una poltrona, proprio come il poeta prima durante la visita della ragazza.

La ragazza si siede provocante sul bracciolo della poltrona e inizia con le carezze apprese da prostituta. E il patriigno si gode i servizi che ha comprato nella casa di Madame Melloni.

La madre nasconde disperata la testa tra le mani. I pensieri che il poeta le ha instillato prendono il sopravvento su di lei.

L'immagine che il poeta ha appena visto appare in sovraimpressione.

⁴⁷ Persone o personaggi? Il termine tedesco lascia aperta l'ambiguità che in italiano deve invece essere risolta. Nella sua versione Michele Cometa traduce qui “personaggi”: «Il poeta penetra sempre di più i destini dei suoi personaggi, così come glieli mostra la sua fantasia», (cfr. M. Cometa, *Luigi Pirandello*, cit., p. 46), ma a noi, coerentemente con la tesi fin qui sostenuta, pare opportuno lasciare “persone” in quanto è proprio questo il momento che segna il passaggio dal campo della “realtà” (anch'essa *come se*) al campo della fantasia. Il poeta gioca con il destino delle persone (come appunto dirà il segretario accusandolo a fine opera) e lo fa appunto trasformandoli nella sua immaginazione e influenzando con il suo pensiero le loro azioni.

Aber mit dem Unterschied, daß jetzt der Mann mit der Beethoven-Maske im Sessel sitzt.

Aufgewühlt verläßt die Mutter das Haus.

Der Dichter sieht ihr tragisch-bewegt nach.

Das Zimmer füllt sich wieder mit dem unschon bekannten Nebel, und in ihm erscheint der Gespensterreigen der sechs Personen, nämlich: das Mädchen, die Mutter, der vierzehnjährige Sohn, das fünfjährige Schwesterchen, der Vater, wie ihn der Dichter sieht, also der Professorentyp, und Madame Melloni. Die Figuren wachsen scheuenhaft ins Überlebensgroße und umtanzen, immer kleiner werden und in ein geisterhaftes Licht getaucht, den Dichter und sammeln sich schließlich

auf einer ungeheuren Hand - der Hand des Dichters.

Die Hand des Dichters erhebt sich, sie regiert die Geister und indem sie sich hebt, wird sie ganz langsam normal.

Ma con la differenza che ora siede sulla poltrona l'uomo con la maschera di Beethoven

Turbata, la madre esce di casa.

Il poeta la guarda con tragica commo- zione.

La stanza si riempie della nota nebbia, e in essa appare la cerchia danzante dei fantasmi dei sei personaggi⁴⁸: la Ragazza, la Madre, il Figlio quattordicenne, la Sorellina di cinque anni, il Padre, come lo vede il poeta, cioè tipo professore, e Madame Melloni.

I fantasmi crescono indefinitamente e danzano attorno al poeta, poi diventano sempre più piccoli e immersi in una luce spettrale, si riuniscono infine

su una mano enorme - la mano del poeta.

La mano del poeta si alza, regge gli spiriti, e sollevandosi, torna lentamente di dimensione normale.

⁴⁸ Qui sono sicuramente ormai personaggi e non più persone, tanto che il loro nome, seppur comune, può essere indicato con la lettera maiuscola, così come aveva fatto Pirandello stesso nel *Prologo*, e come appare nell'opera teatrale. Nei passaggi precedenti invece ci era parso opportuno lasciare le parole: madre, padre, figliastra, figlio, con la lettera minuscola. La creazione del personaggio, figura unica dell'arte, avviene appunto nel momento in cui gli viene imposto un nome: è questo il passaggio che porta un referente non reale, all'esistenza, seppur esistenza all'interno del mondo della finzione. (Cfr. M.E. Reicher, *Die Gegenstände des Als-ob*, cit., pp. 60-64).

Und schließlich ruht sie auf der Stirn des Dichters, in die sie die sechs Personen hineingehen läßt.

Und jetzt erscheint der ganze Kopf des Dichters mit der Hand, die sich langsam von der Stirn abhebt, dann die ganze Gestalt des Dichters, an den Schreibtisch gelehnt, immer noch mit der Hand vor der Stirn.

Der Sekretär tritt ein.

Der Dichter wird in die Wirklichkeit zurückgerissen und sagt: „Ich wünsche, daß Sie sich um das Mädchen und ihre Familie kümmern. Ich habe lebhaftes Interesse für diese Menschen!“

Der Sekretär verneigt sich schweigend.

Die Mutter irrt von Angst und Verzweiflung gejagt durch die Straßen nach Hause.

Eine Dirne, die einen Mann anlockt, hält sie für ihre Tochter.

Durch winklige Gassen eilt sie dem Paar nach, um endlich erlöst zu erkennen, daß sie sich getäuscht hat.

Und dort dieser Mann, der mit dem Rücken zu ihr irgendwo im Schatten steht, ist es nicht ihr erster Mann? Und der junge, schlanke, elegante Mensch, der jenem vor dem Haus begegnet, ist es nicht vielleicht ihr

E infine, si posa sulla sua fronte, nella quale fa entrare⁴⁹ i sei personaggi.

E ora appare tutta la testa del poeta con la mano, che lentamente si allontana dalla fronte, poi tutta la figura del poeta chino sulla scrivania, ancora con la mano sulla fronte.

Entra il segretario.

Il poeta viene riportato alla realtà e dice: “Voglio che vi prendiate cura della ragazza e della sua famiglia. Ho vivo interesse per queste persone!”

Il segretario si inchina in silenzio.

La madre vaga per le strade verso casa, inseguita dalla paura e dalla disperazione.

Scambia per sua figlia una prostituta che adesci un uomo.

Attraverso vicoli tortuosi, corre dietro la coppia, per riconoscere infine, con sollievo, di essersi sbagliata.

E lì quell'uomo, che le dà le spalle da qualche parte nell'ombra, non è forse il suo primo marito? E quel giovane, magro, elegante che incrocia di fronte casa, non è forse il figlio del suo primo matrimonio, che non ha mai più rivisto dalla sua infanzia?

⁴⁹ Cometa traduce «E infine si poggia sulla fronte del poeta nella quale si insinuano i sei personaggi», (cfr. M. Cometa, *Luigi Pirandello*, cit. p. 47), nella versione che proponiamo ci pare più opportuno, invece, sottolineare la volontà del poeta: “fa entrare” (*hineingehen läßt*), che costituisce il primo momento del passaggio dalla *materia* allo *spirito* di cui abbiamo parlato nel primo capitolo. È solo successivamente, con il ritorno alla *materia* (l'incarnazione nel linguaggio appunto, o in generale nell'espressione artistica), che il personaggio acquista indipendenza e vita propria.

Sohn aus erster Ehe, den sie seit seiner Kindheit nie wieder gesehen hat?

Und wieder muß sie erkennen, daß ihre Sinne sie getäuscht haben, daß die Gedanken des Dichters, die er ihren Gedanken aufgezwungen hat, sie hinter Phantomen her treibt, die ihre Seele ängstigen.

Sie kommt nach Hause.

Da liegt ihre Tochter mit dem fünfjährigen Schwesterchen friedlich schlafend im Bett.

In der Kammer wacht der vierzehnjährige Junge.

Erschöpft und zerquält sinkt die Mutter auf dem Sessel an der Nähmaschine zusammen.

Eine unruhige Bewegung des kleinen Mädchens läßt sie aufblicken.

Und wie von dem Gedanken plötzlich beherrscht, daß dieses reine Kind nicht neben der Schwester schlafen soll, von der sie befürchtet, daß sie in Schande lebt, nimmt sie das Kind aus dem Bett, hüllt es ein und setzt sich mit ihm abseits.

Die Tochter erwacht und beobachtet noch im Halbschlaf die Mutter.

E di nuovo deve rendersi conto che i suoi sensi l'hanno ingannata, che i pensieri del poeta, che egli ha imposto ai suoi pensieri, la spingono dietro quelle ombre⁵⁰ che terrorizzano la sua anima.

Arriva a casa.

Sua figlia dorme tranquilla nel letto assieme alla sorellina di cinque anni.

Il figlio quattordicenne è sveglio nella sua cameretta.

Esausta e angosciata, la madre crolla sulla poltrona dietro la macchina da cucire.

Un movimento irrequieto della bambina attira il suo sguardo.

E come presa improvvisamente dal pensiero che questa bambina innocente non dovrebbe dormire accanto alla sorella, che teme viva nella vergogna⁵¹, prende la bambina dal letto, la avvolge e si siede con lei in un angolo.

La figlia si sveglia e ancora mezza addormentata osserva la madre.

⁵⁰ Abbiamo preferito tradurre la parola *Phantomen* con "ombre", perché si tratta degli incubi che produce la mente della madre, ben diversi dai fantasmi della mente del poeta.

⁵¹ «[C]on l'orrore del mio corpo contaminato, accanto a lei che mi stringeva forte forte coi suoi braccini amorosi e innocenti», dice la Figliastro nella commedia. Cfr. *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit., p. 107.

Jetzt richtet sie sich auf und fragt mit entsetzten Augen die sich abwendende Mutter, der die Tränen aus den Augen stürzen, was das zu bedeuten habe.

In der Kammer horcht der vierzehnjährige Junge mit großen, fiebrigen Augen auf das Gespräch nebenan.

Die Tochter steht in einem Überwurf vor der Mutter, die ihr ihre Anklagen ins Gesicht schleudert.

Verwirrung erfaßt den Jungen in der Kammer. Man sieht, wie er leidet, man sieht, wie er dem Vorwurf glaubt, den die Mutter gegen die Tochter erhebt.

Die Tochter ist verzweifelt. Sie beschwört und beteuert bei der Madonna, daß die Mutter sich irre, daß jemand sie verleumdet haben müsse, daß sie den Versuchungen im Hause der Madame Melloni nicht erlegen sei.

Diesen Beteuerungen schenkt die Mutter langsam Glauben.

Die Tochter legt das Schwesterchen wieder ins Bett zurück.

Jetzt birgt sie, mit der Mutter versöhnt, den Kopf an ihrer Brust — — —

Am nächsten Morgen erwartet der Sekretär das Mädchen, das ins Geschäft geht.

Von seinem Fenster aus sieht der Dichter die beiden. Er runzelt unwillig die Stirn.

Ora si alza e chiede con occhi spaventati alla madre che la evita, con le lacrime che le scendono dagli occhi, che cosa significhi.

Nella cameretta accanto il quattordicenne origlia con grandi occhi febbrili.

La figlia, avvolta in una coperta, sta in piedi di fronte alla madre che le getta in faccia i suoi sospetti.

Il ragazzo nella cameretta è in preda alla confusione. Si vede come soffre, si vede come crede all'accusa che la madre lancia contro la figlia.

La figlia è disperata. Giura e dichiara davanti alla Madonna che la madre si sbaglia, che qualcuno deve averla calunniata, che non ha ceduto alle tentazioni nella casa di Madame Melloni.

A queste rassicurazioni la madre pian piano comincia a credere.

La figlia rimette a letto la sorellina.

Ora, riconciliata con sua madre, nasconde la testa sul suo petto — — —

La mattina dopo, il segretario aspetta la ragazza che sta andando al lavoro.

Dalla sua finestra, il poeta vede i due. Aggrotta irritato la fronte.

Aus der freudigen Art, wie das Mädchen den Sekretär begrüßt und mit ihm plaudert, glaubt er zu entnehmen, daß dieses verdorbene Geschöpf den jungen Mann einfangen will.

Die beiden verabreden sich für den Abend.

Der Dichter wird in seinem Zimmer wieder von den Gestalten seiner Phantasie umdrängt, die immer schärfer Leben bekommen.

Durch seinen Kopf hindurch blendet eine Szene, wie der Stiefvater (Professorentyp) auf der Suche nach Lust bei Madame Melloni erscheint:

Sie führt ihm kupplerisch die Mannequins vor. Keine gefällt ihm.

Da führt ihm Madame Melloni das junge Mädchen zu. Von diesem ist der Stiefvater entzückt. Sie läßt die beiden mit kupplerischen Gebärden in ein Séparée eintreten. Hinter ihnen schließt sie die Tür.

Diese Imagination beherrscht den Dichter. Der Gedanke, daß der Stiefvater eines Tages in das Haus der Madame Melloni kommen und dort der Tochter seiner eigenen Frau aus ihrer zweiten Ehe begegnen könnte, ohne zu wissen, wer sie ist, erregt ihn so tief, daß er Hut und Mantel nimmt und fortgeht.

Dal modo gioioso con cui la ragazza saluta il segretario e chiacchiera con lui, crede che questa creatura corrotta voglia adescare il giovane.

I due si danno appuntamento per la sera.

Il poeta nella sua stanza è di nuovo assediato dai fantasmi della sua fantasia, che prendono vita in modo via via più netto.

Attraverso la sua testa appare in sovraimpressione una scena: si vede il patrigno (tipo professore) in cerca di piacere da Madame Melloni:

Lei da ruffiana gli esibisce le modelle. Non gliene piace nessuna.

Allora Madame Melloni gli presenta la ragazza. Il patrigno ne è affascinato. Con gesti da ruffiana fa entrare i due in un salottino. Chiude la porta dietro di loro.

Questa fantasia domina⁵² il poeta. Il pensiero che un giorno il patrigno possa andare nella casa di Madame Melloni e lì incontrare la figlia che sua moglie ha avuto dal suo secondo matrimonio senza sapere chi sia, lo eccita così profondamente che prende cappello e cappotto ed esce.

⁵² Cfr. *La trappola*: «[...] è molto difficile esprimere questo sentimento oscuro che mi domina e mi sconvolge», in *Novelle per un anno*, II, cit., pp. 116-122, p.117.

Er kommt zur Mutter, die sofort die Schande ihrer Tochter bestreitet, was der Dichter mit mitleidiger Ruhe entgegennimmt: Er glaubt es besser zu wissen. Er hat es ja selbst erlebt, wie die Tochter sich ihm angeboten hat. Er verabschiedet sich kurz.

Die Mutter ist betroffen und in neuen Zweifeln.

Da kommt der Sohn, der alles wieder mitgehört hat, verstört aus der Kammer. Er glaubt dem Dichter und stürzt aus dem Haus.

Zerquält bleibt die Mutter zurück, auf neue von der Gedankenmacht des Dichters in ihren Gedanken beeinflusst, immer mehr von den Abschiedsworten des Dichters beherrscht: „Wer weiß, vielleicht lebt Ihr erster Mann noch, ist gerade jetzt im Hause der Madame Melloni und wählt sich Ihre Tochter!“

Wie aufgescheucht hetzt sie davon - in das Haus der Madame Melloni.

Sie fragt zwei Mädchen nach ihrer Tochter, die, mit zweideutigen Gesichtern, auf eine der Türen deuten, die in die kleinen Salons führen.

Die Mutter will dort eindringen.

Die Mädchen versuchen, sie zurückzuhalten.

Madame Melloni erscheint.

Es folgt eine erregte Szene zwischen den beiden Frauen.

Va dalla madre, che subito nega la vergogna della figlia, cosa che il poeta accetta con calma compassionevole: pensa di saperne di più, lui. Ha sperimentato lui stesso come sua figlia gli si sia offerta. Saluta frettolosamente.

La madre è turbata e in preda a nuovi dubbi.

Il figlio, che ha sentito tutto di nuovo, esce dalla stanza turbato. Crede al poeta e si precipita fuori casa.

La madre angosciata resta sola, i suoi pensieri di nuovo condizionati dal potere del pensiero del poeta, sempre più ossessionata dalle parole del poeta: “Chissà, forse il vostro primo marito è ancora vivo, in questo momento è nella casa di Madame Melloni e sceglie vostra figlia!”

Come scossa, si precipita fuori - verso casa di Madame Melloni.

Chiede a due ragazze di sua figlia, le quali, con visi ambigui, indicano una delle porte che danno nei salottini.

La madre vuole entrare lì dentro.

Le ragazze cercano di trattenerla.

Appare Madame Melloni.

Segue una scena concitata tra le due donne.

Da Madame Melloni energisch den Eintritt in das Zimmer verwehrt,
dringt die Mutter schließlich gewaltsam ein.

Sie sieht in diesem Zimmer einen Mann mit dem Rücken zu ihr stehen, den sie in der Erregung tatsächlich für ihren ersten Mann hält.

Er streichelt gerade das Haar ihrer Tochter.

Sie stürzt zur Gruppe hin,
packt mit einem Aufschrei den Mann an,
der sich erstaunt umwendet:
es ist der Dichter selbst.

Madame Melloni, die der Mutter gefolgt ist, entschuldigt sich tausendmal bei dem Dichter über die Störung.

Angewidert von dem Gehabe der Kuppelrin verabschiedet er sich brüsk.

Madame Melloni, die sich um ein Geschäft gebracht glaubt, ist wütend und wirft Mutter und Tochter hinaus.

Ihrer Existenz beraubt, der Not des täglichen Lebens ausgesetzt, verlassen die beiden Frauen das Haus der Madame Melloni.

Mentre Madame Melloni le proibisce energicamente di entrare nella stanza,
la madre vi si introduce con la forza.

Nella stanza vede un uomo che le dà le spalle, e nell'eccitazione lo scambia per il suo primo marito.

Sta accarezzando i capelli di sua figlia.

Si precipita verso la coppia,
con un grido⁵³ afferra l'uomo che si gira sorpreso:

è il poeta stesso.

Madame Melloni, che ha seguito la madre, si scusa infinitamente con il poeta per il disturbo.

Disgustato dal comportamento della ruffiana, si congeda bruscamente.

Madame Melloni, che pensa di avere perso un affare, è furiosa e caccia via madre e figlia.

Private del loro sostentamento, abbandonate alle difficoltà della vita quotidiana, le due donne lasciano la casa di Madame Melloni.

⁵³ Il grido della madre, di cui la Figliastro dice: «L'ho ancora qui negli orecchi! M'ha reso folle quel grido!», (cfr. *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit., p. 99), connota la differenza essenziale tra la percezione del tempo nel mondo di fantasia e la percezione temporale nel mondo reale. Il grido nel campo del *come se*, in quanto "presentificazione" di fantasia (ben diversa dall'atto di riproduzione del ricordo), è un grido eterno, sempre presente, sempre rinnovantesi, immutabile, come conferma appunto il padre con un ossimoro di straordinaria efficacia: «Il momento eterno [...]» (*ibidem*), un concetto che solo nell'espressione artistica può trovare il suo compimento.

Die Tochter beschwört die Mutter, nie mehr mit dem Dichter zusammenzutreffen, da er sie in ein Lügengewebe verstrickt und unglücklich gemacht hat.

* * *

Der Sekretär und das Mädchen treffen sich zur verabredeten Stunde.

Alle Sorgen und Bedrücktheit fallen von der Traurigen sofort ab, als sie in das bunte Getriebe des Vergnügungsparkes kommen und sich der heiteren, ungebundenen Lust des Gebotenen hingeben.

Der junge Mann ist vollends entzückt von der dankbar genossenen Freude, die ihm aus dem Mädchen entgegenstrahlt. Beide sind verliebt ineinander.

So sieht sie der Dichter, der selbst vor den andrängenden Gestalten und Gedanken Ablenkung im Lärm der Menge sucht.

Bestürzt über diese unerwartete Begegnung zieht er sich zurück, versucht zu Hause zu arbeiten.

Schärfer konturiert, größer als früher, um eine starke Nuance heller beleuchtet, tauchen die Gestalten immer wieder vor ihm auf.

Aber er kann nichts niederschreiben. Die Blätter vor ihm bleiben leer.

La figlia giura alla madre di non incontrare mai più il poeta, poiché l'ha attratta in una trama di menzogne e l'ha resa infelice.

* * *

Il segretario e la ragazza si incontrano all'ora stabilita.

Tutte le preoccupazioni e l'avvilimento svaniscono immediatamente dalla triste ragazza, non appena i due si immettono nel via vai variopinto del parco giochi e si abbandonano allo spensierato piacere dei divertimenti.

Il giovane è completamente estasiato dalla gioia assaporata, che dalla ragazza si irradia con riconoscenza su di lui. I due sono innamorati.

È così che li vede il poeta, che a sua volta cerca nel rumore della folla una distrazione dai fantasmi e dai pensieri che lo opprimono.

Turbato da questo incontro inaspettato, si ritira a casa e cerca di lavorare.

Dai contorni più nitidi, più grandi di prima, illuminati da una luce più chiara, i fantasmi gli appaiono davanti ancora e ancora.

Ma non può scrivere niente. I fogli davanti a lui rimangono vuoti.

Der heimkommende Sekretär trifft ihn in abgesspannter, unduldsamer Stimmung, die auch sofort energisch zum Ausbruch kommt.

Der Dichter warnt ihn vor dem Mädchen, das eine Dirne sei, ihn ins Netz zu locken drohe. Er warnt ihn davor, sich ernstlich zu verlieben.

Der junge Mann ist tief erschüttert.

Er verehrt den Dichter, seine Weisheit und Menschenkenntnis. Er will dem Mädchen, mit dem er sich für den nächsten Tag wieder verabredet hat, einen Absagebrief schreiben.

Aber er bringt es doch nicht über das Herz.

Er vernichtet den Brief wieder. — —

Am nächsten Tag wartet das Mädchen auf den Sekretär.

Er kommt, aber sie fühlt sofort, daß etwas zwischen ihnen ist, daß er nicht derselbe wie gestern ist.

Sie trennen sich bald.

Tief unglücklich kommt das Mädchen nach Hause,

wo der vierzehnjährige Bruder bei ihrem Erscheinen wort- und blicklos sofort in seiner Kammer verschwindet, sich verschließt.

* * *

Il segretario di ritorno lo trova in preda a uno stato d'animo teso ed insofferente che si trasforma subito in uno sfogo violento.

Il poeta lo mette in guardia nei confronti della ragazza, poiché è una prostituta che può attirarlo in una rete. Lo avverte di non innamorarsi seriamente.

Il giovane è profondamente scosso.

Stima il poeta, la sua saggezza e la sua conoscenza della natura umana. Vuole scrivere alla ragazza, a cui ha dato di nuovo appuntamento per il giorno dopo, una lettera di rifiuto.

Ma non gli basta il cuore.

Strappa di nuovo la lettera. — —

Il giorno dopo la ragazza aspetta il segretario.

Lui arriva, ma lei sente subito che c'è qualcosa tra di loro, che lui non è più lo stesso del giorno prima.

Si separano presto.

Profondamente infelice, la ragazza torna a casa,

dove appena il fratello la vede, senza una parola o uno sguardo, scompare immediatamente nella sua camera e si chiude dentro.

* * *

Im Haus ist bittere Not.

Der Junge versucht auf knabenhafte Weise auf der Straße etwas zu verdienen.

Er hat das Schwesterchen bei sich.

Er kommt vor das Haus des Dichters, trifft dort auf den Sekretär, den er bittet, ihn zum Dichter zu führen.

Das Kind bleibt spielend im Garten zurück.

Der Junge wartet im Zimmer des Sekretärs.

Die Schreibtischlade steht halb offen: obenauf liegt ein kleiner Browning.

Er nimmt ihn, von Neugierde gelockt. Da kommt der Sekretär, der ihn zum Dichter holen will. Dem Jungen bleibt keine Zeit, den Revolver in die Tischlade zurückzulegen. In der Hast, ihn zu verbergen, steckt er ihn in die Tasche.

Der Dichter spricht mit dem Jungen, der von tiefer, knabenhafter Melancholie erfüllt ist.

Er ist nichts Tröstliches, was der Dichter dem Knaben zu sagen hat. Er sieht zu klar, daß dieser Junge nicht Kraft genug hat, das Leben zu bewältigen. Diese Wahrheit bedrückt den Dichter, der gerne helfen möchte.

Während er überlegt, was er für ihn tun könnte, tritt er an das Fenster, das in den Garten geht.

Nella casa c'è una grande miseria.

Il ragazzo cerca di guadagnare qualcosa per strada in modo infantile.

Ha con sé la sorellina.

Giunge davanti alla casa del poeta, incontra il segretario, al quale chiede di accompagnarlo dal poeta.

La bambina rimane a giocare nel giardino.

Il ragazzo aspetta nella stanza del segretario.

Il cassetto della scrivania è semiaperto: in cima c'è una piccola rivoltella.

La prende, spinto dalla curiosità. Poi arriva il segretario, che vuole accompagnarlo dal poeta. Il ragazzo non ha tempo di rimettere la pistola nel cassetto del tavolino. Nella fretta di nascondersela, se la mette in tasca.

Il poeta parla con il ragazzo, che è pieno di profonda infantile malinconia.

Non c'è niente di confortante in quello che il poeta ha da dire al ragazzo. Vede troppo chiaramente che questo ragazzo non ha abbastanza forza per affrontare la vita. Questa verità deprime il poeta che vorrebbe aiutarlo.

Mentre riflette su ciò che potrebbe fare per lui, va verso la finestra che dà sul giardino.

Da sieht er unten das kleine Mädchen am Ententeich.

Es ist weit über den Rand gebeugt, um nach den Enten zu greifen, und in Gefahr, jeden Moment in das Wasser zu fallen.

Er erschrickt sehr, deutet hinaus, so daß der Junge aufspringt, die Situation sieht und davonstürzt.

Der Junge kommt zum Teich gelaufen, packt das Schwesterchen und führt es fort. Sein Wesen ist völlig verstört — — —

* * *

Die Not im Hause des Mädchens ist aufs höchste gestiegen. Hunger ist eingekehrt.

Der Junge beobachtet, wie die Schwester sich zurecht macht, um fortzugehen.

Angstvoll fragt er sie, wohin sie gehe.

Sie hat den schweren Entschluß gefaßt, Madame Melloni aufzusuchen, um sie zu versöhnen und wieder für sich und die Mutter Arbeit zu bekommen.

Der Junge will sie verzweifelt zurückhalten, gibt aber den Kampf bald auf. Er bleibt in völlig verwirrtem Zustand zurück — —

Als das Mädchen sich dem Hause der Madame Melloni nähert, kommt der Sekretär die Straße herunter.

Là vede la bambina, giù, vicino allo stagno con le anatre.

Si è allungata molto oltre il bordo per raggiungere le anatre e da un momento all'altro rischia di cadere in acqua.

Si spaventa, indica fuori, così che il ragazzo salti in piedi, veda la situazione e si precipiti giù.

Il ragazzo arriva di corsa allo stagno, afferra la sorellina e la porta via. La sua mente è completamente sconvolta —

* * *

La miseria nella casa della ragazza ha raggiunto il massimo. Sono alla fame.

Il ragazzo osserva la sorella che si prepara ad uscire.

Angosciato, le chiede dove sta andando.

Lei ha preso la difficile decisione di andare da Madame Melloni per riconciliarsi e ottenere di nuovo lavoro per sé e sua madre.

Il ragazzo vuole disperatamente trattenerla, ma presto rinuncia alla lotta. Rimane in uno stato di totale confusione—

—

Mentre la ragazza si avvicina alla casa di Madame Melloni, il segretario scende in strada.

Beim Anblick des Geliebten ist das Mädchen einem Zusammenbruch nahe.

Der junge Mann ist erschüttert.

Er drängt zur Aussprache und erkennt, daß der Dichter durch die Imagination seiner Gedankenwelt das Mädchen zu Unrecht beschuldigt hat.

Um so elementarer bricht das Bekenntnis seiner Liebe durch.

Wie mit einem Schlag von grenzenlosem Leid erlöst und in alle Himmel des Glücks geschleudert, liegt das Mädchen in seinen Armen — — —

In höchster Seligkeit der eben eingestanden Liebe kommen sie in das Haus der Mutter, die mit dem kleinen Mädchen fortgegangen ist.

Während die Liebenden warten,
hockt der Knabe mit fiebrigen Augen in seiner Kammer, den Blick auf die Tür der Stube geheftet.

Leise öffnet er die Tür,
sieht die beiden in weltvergessener Umarmung —

Er taumelt in die Kammer zurück.

Seine erhitzte Phantasie versteht die Situation so, wie sie sich ihm auf Grund alles Vorangegangenen darstellen muß: die Schwester hat jetzt ihre Schande ins Haus getragen — — —

Alla vista dell'amato, la ragazza sta per svenire.

Il giovane è scosso.

Insiste per un chiarimento e capisce che il poeta, attraverso l'immaginazione del suo mondo di fantasie, ha accusato ingiustamente la ragazza.

La dichiarazione del suo amore irrompe nel modo più spontaneo.

Come se d'un colpo fosse liberata da una infinita sofferenza e catapultata nei cieli della felicità, la ragazza cade tra le sue braccia — — —

Nella suprema beatitudine dell'amore appena dichiarato, vanno a casa della madre che è uscita con la bambina.

Mentre gli amanti aspettano,
il ragazzo con occhi febbrili sta rannicchiato nella sua cameretta, lo sguardo fisso sulla porta del soggiorno.

Silenziosamente apre la porta,
vede i due in un abbraccio dimentico del mondo —

Rientra barcollante nella cameretta.

La sua accesa immaginazione interpreta la scena così come deve apparirgli in base a ciò che è successo prima: la sorella ora ha portato la vergogna in casa — — —

Die Mutter kommt mit dem Kind heim.
Überglücklich erklären ihr beide ihre
Liebe.

Der Sekretär hält um die Hand des Mäd-
chens an, da —
erschießt sich der Junge in der Kammer.

Entsetzt, aufgewühlt stürzt der Sekretär
zum Dichter,
der wieder mit den Gestalten seiner
Dichtkunst lebt.

Der Sekretär schleudert ihm die Nach-
richt von der Katastrophe anklagend ins Ge-
sicht:

Er, der Dichter, ist in Wahrheit an dem
furchtbaren Unglück schuld!

Er, der Dichter, hat die Schicksale von ru-
hig lebenden Menschen durch die Vermis-
chung seiner Phantasie mit der Wirklichkeit
beeinflußt!

Er hat Böses gestiftet, er hat auch das
höchste Glück des jungen Mannes zertrüm-
mert, denn:

die Tragik dieser Stunde trennt ihn für im-
mer von dem Mädchen! Stets würde der
tote Knabe zwischen ihnen stehen!

La madre torna a casa con la bam-
bina.

Felicissimi, i due dichiarano il loro
amore.

Il segretario chiede la mano della ra-
gazza, e —

il ragazzo si spara in camera.

Inorridito, sgomento, il segretario si
precipita dal poeta,

che vive ancora con i fantasmi della
sua poesia⁵⁴.

Il segretario gli sbatte in faccia la no-
tizia della catastrofe accusandolo:

Egli, il poeta, è in realtà colpevole di
questa terribile disgrazia!

Egli, il poeta, ha influenzato il destino
di persone tranquille confondendo la
sua fantasia con la realtà!⁵⁵

Ha operato il male, ha anche distrutto
la somma felicità del giovane, perché:

la tragedia di adesso lo separerà per
sempre dalla ragazza! Il fratello morto
sarebbe sempre tra di loro!

⁵⁴ O più in generale della sua arte.

⁵⁵ Nel momento in cui il piano della fantasia si mescola con quello della realtà, la conseguenza può essere la catastrofe, come in questo racconto o nel dramma *I giganti della montagna*, in cui la contessa viene uccisa dai giganti proprio perché scambiano la rappresentazione di fantasia come fatto reale, o può essere la sospensione dell'azione come accade nel racconto *Il pipistrello* (la commedia non può più proseguire) o in nella commedia *Ciascuno a suo modo* che si conclude con la fuga/uscita di scena dei due personaggi. Alla replicabilità del mondo di fantasia, Pirandello contrappone il flusso della vita che non concede repliche.

Mit einem Fluch verläßt er den Dichter,
der in schwerster, tragischer Gemütsver-
fassung allein bleibt —

Wieder dringen die Gestalten verlangend,
größer und schärfer sichtbar, auf ihn ein.

Sie wachsen im Format über den Dichter
hinaus,
werden riesengroße, konturierte Schat-
tenkörper,
erfüllen gigantisch den Raum,
grinsen höhnisch ihn an,
wohin er blickt,
während seine Gestalt immer kleiner und
kleiner und schemenhafter wird.

Wie um sich vor den sechs Personen zu
schützen, die von ihm alle Kraft und alles Le-
ben nehmen und selbst dadurch immer le-
bendiger werden,
verdeckt er, von ihnen gewaltig um-
drängt, die Augen.

Und nun rafft er sich auf.

Maledicendolo lascia il poeta,
che resta solo con animo greve e tra-
gico —

Ancora una volta i fantasmi, sempre
più grandi e nitidi, lo assediano.

Crescono in dimensione al di sopra
del poeta,
diventano enormi corpi d'ombra sa-
gomati,
riempiono lo spazio in modo gigante-
sco,
gli sorridono beffardamente,
ovunque egli guardi,
mentre la sua figura diventa sempre
più piccola e diafana.

Come per difendersi dai sei perso-
naggi che gli tolgono le forze e la vita
mentre loro diventano sempre più vivi,
si copre gli occhi, stretto da loro vio-
lentemente⁵⁶.

E ora si scuote.

⁵⁶ Nonostante le indubie suggestioni dell'espressionismo tedesco, e in modo particolare le allusioni ai film di Murnau, *Faust* o *Nosferatu*, regista che Pirandello avrebbe infatti scelto come interlocutore per la produzione del suo film, la lettura che noi diamo di questa scena trae ispirazione da un periodo ben anteriore della produzione pirandelliana, ossia, come abbiamo visto nel primo capitolo, già a partire dal 1906 anno di pubblicazione della novella *Personaggi*. Il passaggio dalla *materia* allo *spirito* e il ritorno alla *materia* così come indicato dallo stesso autore nei suoi scritti teorici, comporta appunto l'affrancamento anche fisico del personaggio dal suo autore e inevitabilmente l'annullamento metaforico dell'autore stesso. Il personaggio, come dice appunto il dottor Fileno nell'altra novella dedicata a questo tema, vive mentre tutto il resto è destinato alla morte: «Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale di creazione; la creatura non muore più! [...] Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché, vivi germi, ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità», *La tragedia di un personaggio*, in *Novelle per un anno*, II, cit., pp. 150-156, p. 154.

Wie in einem Paroxysmus der Abwehr
reißt er die Tür auf und jagt die Gestalten
hinaus,

wirft hinter ihnen aufatmend die Tür zu!

In völliger Erschöpfung geht er aus die-
sem Kampf hervor und bricht im Lehnstuhl
vor dem Schreibtisch zusammen —

Draußen vor der Villa des Dichters um-
schreiten die Gestalten in überrealem For-
mat das Haus,

bis sie durch das feste Mauerwerk hin-
durch ins Innere wieder eindringen.

Der Dichter sitzt noch im Lehnstuhl, über
den leeren Papierblock gebeugt, die Feder in
der Hand, in sich in tiefster Konzentration
versunken: das ist aus der Haltung des Kör-
pers deutlich fühlbar.

Durch das Mauerwerk kommen die sechs
Gestalten überlebensgroß und klar herein.

Gebietertisch nehmen sie hinter ihm Auf-
stellung.

Come in un parossismo di difesa, spa-
lanca la porta e caccia fuori le figure,

sbatte la porta dietro di loro con un
sospiro!

Esce da questa lotta completamente
esaurato e crolla sulla poltrona davanti
alla scrivania —

Fuori dalla villa del poeta, i fantasmi
di dimensioni irreali girano intorno alla
casa,

fino a quando non penetrano di
nuovo all'interno attraverso la solida
muratura.

Il poeta è ancora seduto sulla pol-
trona, piegato sul foglio di carta vuoto, la
penna in mano, assorto in se stesso in
una profondissima concentrazione: lo si
vede chiaramente dalla postura del
corpo.

Attraverso i muri, le sei figure entrano
all'interno, grandi a dismisura e nitide.

Imponenti si schierano dietro di lui⁵⁷.

⁵⁷ Nella commedia le ombre gigantesche dei Personaggi appariranno alla fine dello spettacolo, proiettate dietro il fondalino dalla luce verde accesi per errore. La loro apparizione terrorizzerà il capocomico che fuggirà via dal palcoscenico. (Cfr. *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere nude*, I, cit. p. 116). Il processo è qui inverso: da ombre imponenti a personaggi da farsi. Ciò che accomuna però sicuramente le due rappresentazioni è l'impossibilità dei personaggi di staccarsi l'uno dall'altro, un tema esplicitamente sollevato nella commedia, dal Figlio: «C'è voluto venir lui, trascinandoci tutti [...]» (Ivi, p. 114), e qui visivamente rappresentato dal gruppo che si schiera alle spalle del poeta. Che il personaggio non sia indipendente dagli altri è dovuto al fatto che la sua stessa esistenza consiste proprio nella rete sottile di fili che lo collegano al mondo di fantasia in cui è nato: e così Paolo non può essere senza Francesca, Don Abbondio senza i Bravi, Amleto senza il fantasma di suo padre.

Die Haltung des Dichters bleibt unverändert.

Aber seine Hand schreibt jetzt auf das vor ihm liegende Blatt groß und deutlich die Worte:

SECHS PERSONEN
SUCHEN EINEN AUTOR.

Die Hand unterstreicht diese Worte.

Dann schreibt der Dichter weiter darunter:

EIN THEATERSTÜCK
von
LUIGI PIRANDELLO.

Das handschriftliche Titelblatt blendet in ein Theaterplakat von „Sechs Personen suchen einen Autor“ über.

Es klebt an einer Anschlagssäule an der Ecke einer belebten Straße.

Neben der Anschlagssäule steht das junge Mädchen, dirnenhaft auffallend gekleidet.

Ein abenteuerlustiger Elegant bemerkt das Mädchen und fixiert es.

Das Mädchen lächelt ihn an und winkt leicht mit dem Kopf.

Der Sekretär, der gerade vorbeikommt, erkennt das junge Mädchen, das ihn aber nicht sieht

La posizione del poeta rimane immutata.

Ma ora la sua mano scrive sul foglio di fronte a lui a caratteri grandi e netti le parole⁵⁸:

SEI PERSONAGGI
IN CERCA D'AUTORE.

La mano sottolinea queste parole.

Poi il poeta continua a scrivere sotto:

UN'OPERA
di
LUIGI PIRANDELLO.

Il titolo scritto a mano sfuma in un manifesto teatrale dei "Sei personaggi in cerca d'autore".

È attaccato a una colonna all'angolo di una strada affollata.

Accanto alla colonna pubblicitaria c'è la ragazza, vestita da prostituta.

Un uomo elegante ed audace nota la ragazza e la fissa.

La ragazza gli sorride e gli fa un leggero cenno con la testa.

Il segretario, che sta passando di là in quel momento, riconosce la ragazza, ma lei non lo vede,

⁵⁸ Cfr. *Zuccarello distinto melodista*: «[...] che recava a grossi **caratteri** la scritta: IL SIGNOR ZUCCARELLO DISTINTO MELODISTA», in *Novelle per un anno*, IV, cit., pp. 431-440, p. 433.

da er sich hinter der Säule verbirgt.

Er beobachtet, wie der Elegant dem Wink folgt, die lockend Abgehende erreicht, sie anspricht und mit ihr zusammen weiter-schlendert.

Tieferschüttert sieht er ihr nach.

Als er sich abwendet, fällt sein Blick auf das Theaterplakat.

Er senkt den Kopf wie in trauriger Beschämung — —

In der Wohnstube der Mutter öffnet das kleine Mädchen ein großes Paket und packt aus einem Karton einen Teddybären.

Jubelnd läuft das Kind zur Mutter, zeigt strahlend das schöne Spielzeug, das die Schwester geschickt hat.

Die Mutter verbirgt das Gesicht vor Qual und Schande.

Das Bild blendet über in die Bühne, in deren Kulisse der Dichter steht — —

Auf der Bühne probt die Schauspielerin, die im Theaterstück die Mutter spielt, mit einem kleinen Mädchen, das ihr eben strahlend eine große Puppe zeigt, die ihm seine Schwester geschickt hat.

Die Mutter will dem Kind die Puppe wegnehmen.

perché lui si nasconde dietro la colonna.

Lui osserva come l'uomo elegante segue il cenno, raggiunge l'allettante passeggiatrice, le parla e cammina assieme a lei.

Profondamente turbato, la segue con lo sguardo.

Mentre si volta, il suo sguardo cade sul manifesto teatrale.

Abbassa la testa, tristemente imbarazzato — —

Nel salottino della madre, la bambina apre un grosso pacco e tira fuori da una scatola di cartone, un orsacchiotto.

Esultante, la bambina corre dalla madre, mostra raggianti il bel giocattolo che la sorella le ha inviato.

La madre nasconde il volto per la pena e la vergogna.

L'immagine sfuma in un palcoscenico, dietro quinte sta il poeta — —

Sul palcoscenico, l'attrice, che interpreta la madre nello spettacolo, sta provando la scena con una bambina che, altrettanto raggianti, le mostra la grande bambola che sua sorella le ha inviato.

La madre vuole togliere la bambola alla bambina.

Das Kind strampelt und wehrt sich.

Da läßt ihm die Mutter die Puppe, schluchzt auf und ruft: "Diese Schande! Diese Schande!"

Und verbirgt ihr Gesicht in den Händen.

Im vordersten Parkett sitzt der Regisseur an seinem Pult, ruft etwas zur Bühne hinauf.

Die Probe wird unterbrochen.

Der Dichter kommt aus der Kulisse auf die Bühne und streichelt das Kind, während er mit der Schauspielerin spricht und ihr seine Spielintentionen mitteilt. — —

Vor dem Hause der Madame Melloni fährt ein elegantes Auto vor.

Ein älterer Herr steigt mit dem jungen Mädchen aus.

Sie gehen ins Haus.

Madame Melloni empfängt sie in ihrer kupplerischen Art und geleitet sie in eines jener kleinen Kabinette, die dem Amusement ihrer Kundschaft dienen.

Eine kleine Tafel ist für zwei Personen gedeckt.

Eine Platte mit Vorgerichten steht auf dem Tisch. Sekt ist bereits kalt gestellt.

Das Mädchen befiehlt Madame Melloni, ihr die neuesten Hüte zu zeigen, sie gehe heute abend mit dem Herrn in die Pirandello-premiere.

La bambina pesta i piedi e si oppone.

Così la madre le lascia la bambola, scoppia in singhiozzi e grida: "Che vergogna! Che vergogna!"

E nasconde il volto tra le mani.

In platea, il regista siede sul suo scranno, e grida qualcosa in direzione del palcoscenico.

La prova viene interrotta.

Il poeta dalle quinte va sul palcoscenico e accarezza la bambina mentre dice all'attrice come vuole che interpreti la scena. — —

Un'elegante automobile si ferma davanti alla casa di Madame Melloni.

Un vecchio signore scende con la ragazza.

Entrano in casa.

Madame Melloni li riceve con il suo fare da ruffiana e li accompagna in una di quelle stanzette che servono al divertimento della sua clientela.

Un tavolino è apparecchiato per due persone.

Un piatto di antipasti è sul tavolo. Lo champagne è in fresco.

La ragazza ordina a Madame Melloni di mostrarle i nuovi cappelli arrivati, questa sera va con il signore alla prima di Pirandello.

Die Kupplerin schießt diensteifrig davon.

Der Herr schenkt Sekt ein, die beiden beginnen zu essen, trinken sich zu.

Das Bild blendet über in die Bühne.

Auf der Bühne soupiert die Schauspielerin, die das junge Mädchen darstellt, mit ihrem Stiefvater im *Séparée* der Madame Pace, das ähnlich dem Kabinett der Melloni ist.

Der Mann trägt die Maske, wie sie der Dichter als Typ des ersten Mannes der Mutter in seiner Phantasie gesehen hat (Professorentyp).

Beide trinken einander zu.

Der Dichter steht im Smoking in der Kulisserie, sieht gespannt dem Spiel auf der Bühne zu.

In der Parkettloge sitzt das junge Mädchen mit dem Herrn, mit dem wir sie bei der Melloni eben vorher gesehen haben.

Sie hat ein großes Abendkleid an und sieht in sichtlicher Erregung und Spannung auf die Bühne, wo ihr eigenes Schicksal gespielt wird.

Jetzt setzt sich das Mädchen im Stück in dirnenhaft frechem Liebesspiel auf die Knie des Herrn.

Da wird die Tür aufgerissen,
die Mutter dringt gewaltsam ein,

La ruffiana si precipita con zelo.

Il signore versa lo champagne, i due iniziano a mangiare e a bere.

L'immagine sfuma sul palcoscenico.

Sul palcoscenico l'attrice, che interpreta la giovane, sta cenando con il patrigno nel salottino di Madame Pace che è simile allo studiolo di Madame Melloni.

L'uomo porta la maschera, come quella che il poeta ha immaginato nella sua fantasia per il primo marito della madre (tipo professore).

Brindano l'una alla salute dell'altro.

Il poeta in smoking è dietro le quinte, e guarda teso la scena sul palcoscenico.

In galleria è seduta la ragazza con il signore con cui l'abbiamo appena vista da Madame Melloni.

Indossa un ampio abito da sera e guarda con visibile eccitazione e tensione il palcoscenico, dove si sta rappresentando⁵⁹ il suo destino.

Ora la ragazza sulla scena, con un gioco sfacciato da prostituta, si siede sulle ginocchia del signore.

La porta si spalanca,
la madre entra con forza,

⁵⁹ O "giocando"? La parola tedesca: *spielen* significa sia "giocare" che "rappresentare", un'ambiguità semantica di grande effetto, soprattutto in questo contesto, non riproducibile nella traduzione italiana. Qui abbiamo appunto la rappresentazione teatrale del destino della ragazza, destino con cui il poeta, come dice alla fine il segretario, gioca per costruire i suoi personaggi.

vergebens von der ihr wütend folgenden Kupplerin zurückgehalten.

Das Mädchen springt vom Schoß des Herrn herunter — —

die Mutter erkennt ihren ersten Mann, schreit mit einem fast wahnsinnigen Gesichtsausdruck weh auf!

Auch der Mann ist tief bestürzt und seine erste Frau erkennend aufgesprungen.

Sie ruft ihm anklagend zu: „Es ist meine Tochter, die du deiner Lust gekauft hast!“-

Sie reißt das Mädchen von dem Mann zurück,
der sie entgeistert anstarrt.

Die Frau bricht ohnmächtig in den Armen der Tochter zusammen.

Der Vorhang fällt.

In der Loge sieht das völlig aufgewühlte Mädchen wie betäubt von dem Erlebnis dieses Stückes auf seinen Begleiter, der zu applaudieren beginnt.

Das Mädchen starrt ihn plötzlich wie eine Erscheinung mit wachsendem Entsetzen an:
denn sein Gesicht verwandelt sich in die Physiognomie des ersten Mannes der Mutter, wie er in Wirklichkeit ausgesehen hat:
es ist der Mann mit der Beethoven-Maske!

Das Mädchen fährt mit einem jähen Aufschrei vom Stuhl hoch.

trattenuta invano dalla ruffiana che la segue furibonda.

La ragazza salta giù dalle ginocchia del signore — —

la madre riconosce il suo primo marito, lancia un grido straziante con un'espressione quasi folle del volto!

Anche l'uomo è profondamente sconvolto e riconoscendo la sua prima moglie si alza di scatto.

Lei grida accusandolo “è mia figlia che hai comprato per il tuo piacere!” -

Strappa via la ragazza dall'uomo,
che la fissa attonito.

La donna sviene tra le braccia della figlia.

Cala il sipario.

Nel palco si vede la ragazza profondamente turbata, come stordita dall'effetto di questa scena sul suo accompagnatore che comincia ad applaudire.

La ragazza d'un tratto lo fissa con orrore crescente come fosse un fantasma:
poiché il suo volto si tramuta in quello del primo marito della madre, come era apparso nella realtà:

è l'uomo con la maschera di Beethoven!⁶⁰

La ragazza si alza dalla sedia con un grido improvviso.

⁶⁰ Si tratta qui ora di un'allucinazione, che come abbiamo detto nel secondo capitolo può condurre alla follia.

Der Mann, wieder mit seinem eigenen Gesicht, dem eines vornehmen älteren Herrn, sieht erschrocken auf.

Das in der Nähe sitzende Publikum im Parkett sieht betroffen zur Loge hin, während es weiter applaudiert.

Der Herr zieht das Mädchen, das in einen Schreikampf verfällt, gewaltsam aus der Loge — —

Unten vor dem Vorhang erscheint der Dichter und verneigt sich ernst und ruhig vor dem stürmisch applaudierenden Publikum.

Ende

L'uomo, di nuovo con la sua faccia, quella di un distinto signore di una certa età, la guarda spaventato.

Il pubblico seduto in platea guarda confuso verso il palco mentre continua ad applaudire.

Il signore con forza trascina via dal palco la ragazza, che è in preda ad una crisi isterica — —

Giù davanti al sipario appare il poeta e si inchina, serio e calmo agli applausi fragorosi del pubblico.

Fine

In der gleichen Ausstattung erschien:

PIRANDELLO

***Heute Abend
wird aus dem Stegreif
gespielt***

Das neue Bühnenwerk des berühmten italienischen Dichters gilt als sein Meisterwerk. Das Schauspiel stellt in gewisser Hinsicht eine Fortsetzung und Vollendung des Stückes „6 Personen suchen einen Autor“ dar, übertrifft dieses aber noch an spielerischer Leichtigkeit und Dramatik. Seit Tieck ist es nicht mehr da gewesen, daß die Zuschauer selbst mitspielen. Unter Leitung von Dr. Hinkfuß wird heute Abend aus dem Stegreif gespielt . . . Schein und Wirklichkeit. Menschen und Rollen vermischen sich, daß die Konturen verschwinden und wir ihre Grenzen nicht mehr erkennen können. Die Symphonie von der Tragikomödie des menschlichen Lebens.

144 Seiten. Halbleinenband M. 3,—

VERLAG VON REIMAR HOBGING IN BERLIN SW61

BIBLIOGRAFIA

Opere di Edmund Husserl

- HUSSERL E., (1898-1925), *Phantasie und Bildbewusstsein, Texte aus dem Nachlaß*, Hrsg. von E. Marbach, Meiner, Hamburg 2006. Trad. it. a cura di C. ROZZONI, *Fantasia e immagine*, Rubettino, Catanzaro 2017.
- , (1900-1901), *Logische Untersuchungen*, Felix Meiner Verlag, Hamburg, 2009. Trad. it. a cura di G. PIANA, *Ricerche Logiche*, Il Saggiatore, Milano 1968.
- , (1908), *Vorlesungen über Bedeutungslehre*, Martinus Nijhoff Publishers, Dordrecht/Boston/Lancaster, 1987. Trad. it. a cura di A. CAPUTO, *La teoria del significato*, Appendice XIX, Bompiani, Milano 2008.
- , (1913), *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie, Husserliana*, voll. III/1 e III/2 a cura di K. SCHUHMAN, Martinus Nijhoff, Den Haag 1976. Trad. it. a cura di V. COSTA, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Vol. I, Libro primo, Einaudi, Torino 1965/2002.
- , (1893-1917), *Zur Phänomenologie des Inneren Zeitbewusstseins*, Hrsg. von R. BOEHM, Martinus Nijhoff, The Hague 1966. Trad. it. a cura di A. MARINI, *Per una fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Franco Angeli, Milano 1981/2001.
- , (1918-1926), *Anaysen zur passiven Synthesis. Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten*, a cura di M. FLEISCHER, Nijhoff, Den Haag 1966. Trad. it. a cura di V. COSTA, *Lezioni sulla sintesi passiva*, La Scuola, Brescia 2016.
- , (1939), *Erfahrung und Urteil*, Hrsg. von L. LANDGREBE. Trad. it. a cura di V. COSTA, *Esperienza e giudizio*, Silva Editore, Milano 1965.

Opere di Luigi Pirandello

- PIRANDELLO L., (1930), *Sechs Personen suchen einen Autor. Film-Novelle* von Reimar Hobbing, Berlin. Traduzioni in italiano:
- (1984), trad. it. a cura di R. VITTORI, *Il trattamento cinematografico dei Sei Personaggi. Testo inedito di Luigi Pirandello*, Libero scambio, Roma.
- (1991), trad. it. a cura di I. ENDLICHER, in F. CÁLLARI, *Pirandello e il cinema*, Marsilio Editori, Venezia 1991.

- (2012), trad. it. a cura di SAPONARO-TORSELLO in *In cerca d'autore. Da Pirandello a Ronconi* pubblicato sulla rivista «Ariel» n. 3, Bulzoni, Roma.
- (2017), trad. it. a cura di M. COMETA, *Luigi Pirandello. Sei personaggi in cerca d'autore. Novella cinematografica*, Bellinzona.
- , (2006), *Saggi e interventi*, a cura di F. TAVIANI, Mondadori, Milano. In particolare:
- Prosa moderna (Dopo la lettura del Mastro don Gesualdo del Verga)*, (1890), pp. 78-81.
 - L'azione parlata*, (1899), pp. 447-451.
 - Arte e scienza*, (1908), pp. 587-606.
 - Un critico fantastico*, (1908), pp. 607-634.
 - Illustratori, attori e traduttori*, (1908), pp. 635-658.
 - Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, (1908), pp. 685-712.
 - Per le ragioni estetiche della parola*, (1908), pp. 769-774.
 - L'umorismo*, (1908), pp. 773-948.
 - Teatro e letteratura*, (1918), pp. 1067-1073.
 - Giovanni Verga. Discorso al Teatro Bellini di Catania*, (1920), pp. 1000-1021.
 - Le credevo commedie senza specchio*, (1920), Intervista a V. Bucci, pp. 1135-1138.
 - Teatro Nuovo e teatro vecchio*, (1923), pp. 1154-1172.
 - Il mio teatro*, (1925), pp. 1271-1272.
 - Come e perché ho scritto i Sei personaggi*, (1925), pp. 1285-1300.
 - Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche*, (1928), Intervista a E. Rocca, pp. 1351-1357.
 - Se il film parlante abolirà il teatro*, (1929), pp. 1366-1373.
 - Pirandello poeta del «CINE»*, (1929), Intervista a E. Roma, pp. 1357-1365.
 - Il dramma e il cinematografo parlato*, (1929), pp. 1375-1377.
 - Pirandello a Max Reinhardt*, (1932), p. 1468.
 - Sei Personaggi come film*, (1933), Intervista a G. Bosio, pp. 1393-1402.
- , (1897), *Sincerità e arte*, in «Marzocco», 28 febbraio.
- , (1995), *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. ORTOLANI, Mondadori, Milano.
- , (1958), *Maschere nude*, Voll. I/II, a cura di M. LO VECCHIO-MUSTI, Mondadori, Milano 1958/1967. In particolare:
- Sei personaggi in cerca d'autore*, Vol. I, pp. 31-116.
 - Ciascuno a suo modo*, Vol. I, pp. 117-198.
 - Questa sera si recita a soggetto*, Vol. I, pp. 199-290.
 - I giganti della montagna*, Vol. II, pp. 1305-1367.
- , (1973), *Tutti i romanzi*, Voll. I/II, a cura di G. MACCHIA, Mondadori, Milano. In particolare:
- Il fu Mattia Pascal*, Vol. I, pp. 317-586.
 - Suo marito*, Vol. I, pp. 587-873.
 - Uno, nessuno e centomila*, Vol. II, pp. 737-902.
- , (2011), *Novelle per un anno*, Voll. I/IV, a cura di S. COSTA, Mondadori, Milano. In particolare:
- Il pipistrello*, in *Scialle nero*, Vol. I, pp. 182-190.

La tragedia di un personaggio, in *L'uomo solo*, Vol. II, pp. 150-156.

Spunta un giorno, in *Il viaggio*, Vol. IV, pp. 266-271.

Il lume dell'altra casa, in *Il viaggio*, Vol. IV, pp. 322-329.

Un'idea, in *Berecche e la guerra*, Vol. IV, pp. 545-549.

-, (1987), *Novelle per un anno*, Club degli editori, ed. elettronica Liber Liber, Milano 1994/2013.

-, (1906), *Personaggi* in *Una novella da recuperare* di ANTONIO ILLIANO, «Italice», Vol. 56, Nr. 2, 1979.

-, (1915), *Colloqui coi personaggi*, «Il Giornale di Sicilia», 11-12 settembre.

Studi Critici

AA.VV., (1938), *Almanacco letterario Bompiani*, Bompiani, Milano.

AIMERI L., (1998), *Manuale di sceneggiatura cinematografica*, UTET, Torino.

ALONGE R., (2002), *Teoria e tecnica della messinscena nella trilogia del teatro nel teatro*, in AA.VV., *Pirandello e il linguaggio della scena*, a cura di E. LAURETTA, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento.

ALONGE R., (2010), *Luigi Pirandello*, Laterza, Bari.

ANDERSSON G., (1966), *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, «Romanica Stockholmiensia», 2. Almqvist & Wiksell, Sthlm.

AUSTIN J.L., (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford University Press, New York. Trad. it. a cura di C. VILLATA, *Fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987.

BENJAMIN W., (1935), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Edizione it. a cura di S. CARIATI, V. CICERO, L. TRIPEPI, *L'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica*, Bompiani testi a fronte, Giunti, Firenze 2017.

BERNET R., (2004), *Conscience et existence: Perspectives phénoménologique*, PUF.

BERNET R., (2004), *Wirkliche Zeit und Phantasiezeit. Zur Husserl Begriff der zeitlichen Individuation*, «Phänomenologische Forschungen», Felix Meiner Verlag GmbH, pp. 37-56.

BERNET R., (2011), *Phantasieren und Phantasma bei Husserl und Freud*, in C. STERNAD und G. PÖLTNER, *Phänomenologie und philosophische Anthropologie*, Königshausen & Neumann «Orbis Phaenomenologicus», Würzburg, pp. 15-38.

BERTI E., (1992), *Il concetto di persona nella storia del pensiero filosofico*, in AA.VV., *Persona e personalismo*, Fondazione Lanza, Padova, pp. 43-74.

BRÜGGER M.K., (1952), *Le didascalie nel teatro di Pirandello*, Ed. Lugano, Lugano.

CALÌ C., (2002), *Husserl e l'immagine*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Università degli Studi di Palermo.

CÁLLARI F., (1991), *Pirandello e il cinema*, Marsilio Editori, Venezia.

- CANTELMO M., (1994), *Comunicazione teatrale vs comunicazione narrativa: per una semiotica del teatro pirandelliano*, in AA.VV., *Pirandello e la lingua*, a cura di E. LAURETTA, Mursia, Milano, pp. 105-130.
- CARDILLO M., (1987), *Tra le quinte del cinematografo. Cinema, cultura e società in Italia 1900-1937*, Dedalo, Bari.
- CASERTA E.G., (1974), *Croce, Pirandello e il problema estetico*, «Italice», Vol. 51, Nr. 1, pp. 20-42.
- CASSIRER E., (1925), *Sprache und Mythos, Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, B. G. Teubner, Leipzig-Berlin. Trad. it. a cura di G. ALBERTI, *Linguaggio e mito*, SE, Milano 2006.
- CAVALLARO M., (2017), *The Phenomenon of Ego-splitting in Husserl's Phenomenology of Pure Phantasy*, «Journal of the British Society for Phenomenology», 48:2, pp. 162-177.
- COMETA M., (1984), *Pirandello e Lipps: due letture psicologiche dell'umorismo*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. MILIOTO, E. SCRIVANO, C.N.S.P., Mursia, Milano, pp. 303-316.
- COMETA M., (1989), *Il teatro di Pirandello in Germania*, Novecento, Palermo.
- COSTA S., (2011), *Come correggeva Pirandello*, in appendice a *Novelle per un anno*, Oscar Mondadori, Milano.
- COSTA V., (1996), *Idealità del segno e intenzione nella filosofia del linguaggio di Edmund Husserl*, «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica», aprile-giugno 1996, Vol. 88, Nr. 2, pp. 246-286.
- COSTA V., (2009), *Husserl*, Carocci, Roma.
- COSTA V., (2010), *Fenomenologia dell'intersoggettività*, Carocci, Roma.
- COSTA V., FRANZINI E., SPINICCI P., (2002), *La fenomenologia*, Einaudi, Torino.
- DE CARO E., (1996), *Note sulla fenomenologia dell'estetico*, EDUCatt, Milano.
- DE CASTRIS L., (1972), *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari.
- DE WARREN N., (2010), *Tamino's Eyes, Pamina's Gaze: Husserl's Phenomenology of Image-consciousness Refashioned*, in AA.VV., *Phenomenology Sciences. Essays in Commemoration of Edmund Husserl*, Springer Dordrecht Heidelberg London New York, pp. 303-332.
- DUMMETT M., (1993), *Origins of Analytical Philosophy*. Trad. it. a cura di E. PICARDI, (2001), *Origini della filosofia analitica*, Einaudi, Torino.
- ÉJZENŠTEJN S.M., (1971), *Organicità e "immaginità"*, «Bianco e Nero. Mensile di studi sul cinema e lo spettacolo», luglio-agosto, pp. 74-89.
- FELDES J., FRITZ S., SEPP H.R., (2016), *Sehen als-ob. Husserls Bildlehre zwischen Ästhetik und Pragmatik*, Verlag Traugott Bautz, Nordhausen.
- FERENCZ-FLATZ C., (2009), *Gibt es perzeptive Phantasie? Als-ob-Bewusstsein, Widerstreit und Neutralität in Husserls Aufzeichnungen zur Bildbetrachtung*, in «Husserl Stud.», Vol. 25, Springer, pp. 235-253.
- FERENCZ-FLATZ C., (2011), *The Empathetic Apprehension of Artifacts: A Husserlian Approach to Non-figurative Art*, «Research in Phenomenology», Vol. 4, Nr. 3, pp. 358-373.

- FERENCZ-FLATZ C., (2014), *Zur „Anschaulichkeit“ der Einfühlung bei Husserl*, «Tijdschrift voor Filosofie, eerste kwartaal», 76ste Jaarg., Nr. 1, pp. 87-118.
- FERGOLA B.B., (1996), *La teatralità dal senso alla rappresentazione. “Sei personaggi in cerca d’autore”*, Franco Angeli, Milano.
- FIDALGO A., (1993), *Edith Stein, Theodor Lipps und die Einfühlungsproblematik, Phänomenologische Forschungen*, «Studien zur Philosophie von Edith Stein: Internationales Edith-Stein-Symposium Eichstätt 1991», Vol. 26/27, pp. 90-106.
- FISCHER-LICHTE E., (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell’arte*, Carocci, Roma.
- FRANZINI E., (2001), *Fenomenologia dell’invisibile. Al di là dell’immagine*, Raffaello Cortina, Milano.
- GHIGI N., (2019), *Le dinamiche dell’intersoggettività. Un percorso fenomenologico*, in M. CASUCCI, *Economia e beni relazionali. Tra desideri e realizzazione dell’uomo*, Orthotes, Napoli-Salerno, pp. 93-106.
- GHIRON V., (2003), *Le nozioni husserliane di Bildbewußtsein e Einfühlung in vista di una teoria del teatro*, «Leitmotiv», Nr. 3, pp. 105-111.
- GIUDICE G., (1963), *Pirandello*, UTET, Torino.
- GRASSO R., ZANATTA M., (2005), *La forma del corpo vivente, Studio sul “De Anima” di Aristotele*, Edizioni Unicopli, Milano.
- GUERCIO G., (2020), *Limen e Meta. Luigi Pirandello e la fenomenologia*, Rubettino, Catanzaro.
- LOHMAR D., (2020), *The Time of Phantasy and the Limits of Individuation*, «Husserl Studies», Nr. 36, pp. 241-254.
- MARINI A., (1974), *La fenomenologia trascendentale*, La Nuova Italia, Firenze.
- MINGUCCI G., (2015), *La fisiologia del pensiero in Aristotele*, Il Mulino, Bologna.
- MOVIA G., (2001), *Aristotele. De Anima*, Bompiani, Milano.
- MUSA M., (1961), *Sei Personaggi*, «Belfagor», Vol. 16, Nr. 1, pp. 44-63.
- NUVOLI G., (2004), *La sceneggiatura come genere letterario*, «Studi Novecenteschi», Vol. 31, Nr. 67/68, Accademia Editoriale, pp. 1-17.
- PENCO C., (2004), *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Laterza, Bari.
- PETTOELLO R., (2015), *Per la storia del termine persona*, Morcelliana, Brescia.
- PLACK I., (2002), *Die deutschsprachige Rezeption von Luigi Pirandello Bühnenwerk*, Peter Lank, Frankfurt am Main.
- PUGLISI F., (1962), *Pirandello e la sua lingua*, Cappelli Editore, Catania.
- RAFFAELLI S., (1993), *Il cinema nella lingua di Pirandello*, Bulzoni, Roma.
- RAGGIUNTI R., (1981), *Introduzione a Husserl*, Laterza, Bari.
- RAJEWSKY I.O., (2002), *Intermedialität*, A. Francke Verlag, Tübingen-Basel.

- REICHER M.E., (2009), *Die Gegenstände des Als-ob*, in G. KOCH, C. VOSS, «*Es ist, als ob*» *Fiktionalität in Philosophie, Film-und Medienwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München, pp. 49-68.
- REINHARD M., (1989), *Leben für das Theater (Breife, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern)*, Hrsg., von Hugo Fetting, Argon Verlag, Berlin.
- RÖSSNER M., (1986), *La fortuna di Pirandello in Germania e le messe in scena di Max Reinhardt*, «Quaderni del teatro» Vol. 9, pp. 40-53.
- RÖSSNER M., (1986), *La fortuna di Pirandello nel mondo di lingua tedesca*, «Problemi» Vol. 77, Nr. 4, pp. 298-305.
- SAHLFELD W., (2004), *L'immagine riflessa, Pirandello e la cultura tedesca*, Rubettino, Catanzaro.
- SALSANO R., (1998), *Sulla didascalia drammaturgica pirandelliana*, «Studi medievali e moderni», Nr. 2(2), pp. 193-213.
- SEARLE J.R., (1975), *The logical status of fictional discourse*, in «New Literary History», 6 (2), pp. 319-332.
- SILVESTRI F., (2010), *Segni Significati Intuizioni. Sul problema del linguaggio nella fenomenologia di Husserl*, Mimesis, Milano.
- SIMONE M. L., (2016), *Il palcoscenico sullo schermo. Luigi Pirandello: una trilogia metateatrale per il cinema*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- SINI C., (1978), *Il problema del segno in Husserl e in Peirce*, «Quaderni della Biblioteca filosofica di Torino», Nr. 57, Torino, pp. 543-558.
- TERRACINI B., (1966), *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano.
- UBBIDIENTE R., (2019), *La vision de la pensée: Pirandello soggettista cinematografico e la Film-Novelle dei Sei Personaggi*, in C. KLETTKE (a cura di), *La Germania di Pirandello tra sogno e realtà*, «Atti del Convegno internazionale per il 150° anniversario della nascita di Luigi Pirandello», Berlino-Potsdam 26-27 ottobre 2017, Frank & Timme Verlag, Berlino, pp. 219-285.
- URMSON J.O., (1972), *Dramatic Representation*, «The Philosophical Quarterly», Vol. 22, Nr. 89, pp. 333-343.
- VAN DER VOORT C., (1994), *Il linguaggio mentale della popolazione novellistica*, in AA.VV., *Pirandello e la lingua*, a cura di E. LAURETTA, Mursia, Milano, pp. 237-245.
- VICENTINI C., (1970), *L'estetica di Pirandello*, Mursia, Milano.
- VOSS C., (2009), *Fiktionale Immersion*, in G. KOCH, C. VOSS, «*Es ist, als ob*» *Fiktionalität in Philosophie, Film-und Medienwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München, pp. 127-149.
- WITTGENSTEIN L., (1921), *Tractatus logico-philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, London 1961. Trad. it. a cura di A.G. CONTE, Einaudi, Torino 1964/1998.
- WITTGENSTEIN L., (1953), *Philosophische Untersuchungen*, Basil Blackwell, Oxford. Trad. it. a cura di M. TRINCHERO, *Ricerche filosofiche*, Einaudi, Torino 1967/2014.

WITTGENSTEIN, L., (1969), *Philosophische Grammatik*, Rush Rhees, Blackwell, Oxford. Trad. it. a cura di M. TRINCHERO, *Grammatica filosofica*, La Nuova Italia, Firenze 1978/1990.

ZIPFEL F., (2016), *Ein institutionelles Konzept der Fiktion - aus einer transmedialen Perspektive. Überlegungen zur Fiktionalität von literarischer Erzählung und theatraler Darstellung*, in A. ENDERWITZ, I.O. RAJEWSKY, *Fiktion im Vergleich der Künste und Medien*, De Gruyter, Berlin/Boston, pp. 19-43.

