

LA MODA COME PARADIGMA DELLA LIBERAZIONE DALLA "FORMA" NELLE NOVELLE DI LUIGI PIRANDELLO

Klarić, Maja

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Split / Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:172:431033>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-23**

Repository / Repozitorij:

[Repository of Faculty of humanities and social sciences](#)





**SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA TALIJANSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST**

DIPLOMSKI RAD

**La moda come paradigma
della liberazione dalla "forma"
nelle novelle di Luigi Pirandello**

MAJA KLARIĆ

Split, srpanj 2022.



SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA TALIJANSKI JEZIK I KNJIŽEVNOST

DIPLOMSKI RAD

La moda come paradigma della liberazione dalla "forma" nelle novelle di Luigi Pirandello

Mentor:
izv. prof. dr. sc. Srećko Jurišić

Studentica:
Maja Klarić

Split, srpanj 2022.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SPALATO
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI LINGUA E LETTERATURA ITALIANA

TESI DI LAUREA MAGISTRALE

La moda come paradigma della liberazione dalla "forma" nelle novelle di Luigi Pirandello

Relatore:
izv. prof. dr. sc. Srećko Jurišić

Studentessa:
Maja Klarić

Spalato, luglio 2022

INDICE

1. Introduzione.....	4
2. Luigi Pirandello, vita e opere.....	6
3. Il contesto storico – culturale e la filosofia della moda.....	31
4. Le mode per un anno.....	75
5. Conclusione.....	141
6. Appendice.....	144
7. Riferimenti.....	171
8. Riassunto.....	179
9. Sažetak.....	180
10. Summary.....	181

1. Introduzione

"(...) l'abito rivela spesso l'uomo (...)" (Shakespeare 2016:34), sono le parole che Polonio rivolge a suo figlio Laerte e che continuano a risuonare attraverso i secoli per la loro veridicità. L'abito è praticamente da sempre stato uno dei tratti distintivi dell'uomo, persino sul versante biblico con la vergogna primigenia di Adamo ed Eva, qualcosa che scopre ma allo stesso tempo nasconde, svela e rivela, espone e maschera – un modello di riferimento di valore essenzialmente pirandelliano dovuto alla sua natura bivalente, con due diverse possibilità di interpretazione e sviluppo che sono in sintonia con la comprensione filosofica dell'esistenza di Pirandello che ha come base la celebre contrapposizione tra la vita e la forma, due concetti chiave nel binomio presentato nel suo saggio ormai leggendario del 1908, *L'umorismo*, ed elaborati in dettaglio nelle sue numerose opere.

La forma che cerca di ostacolare il flusso naturale della vita è un *Leitmotiv* rappresentato in modo particolare all'interno delle *Novelle per un anno*, progetto di ampio respiro che ha segnato la creazione artistica dell'autore siciliano nell'intero arco della sua vita, rimasto però incompiuto a causa della sua morte imprevista.

Lo scopo principale di questa tesi sarà quello di esaminare ed interpretare alcuni protagonisti delle *Novelle* soffermandosi in particolare sui vestiti e accessori da loro indossati, interpretati alla luce delle varie teorie della moda, sia del passato che del presente, cercando di dimostrare come la moda in Pirandello assume la funzione della forma, ostacolo alla vita e la sua ingenuità e autenticità alla quale i protagonisti cercano di evadere, alcuni con successo, ma molti senza riuscirci.

Per raggiungere lo scopo della tesi, verrà esaminato in gran dettaglio un totale di 27 novelle che fanno parte di diverse raccolte delle *Novelle per un anno*, pubblicate lungo l'arco di 37 anni dapprima in diverse riviste e giornali dell'epoca. La tesi è articolata in dieci capitoli: nel

primo capitolo viene fornita la parte introduttiva nella quale viene presentato l'obiettivo principale della tesi insieme alla sua struttura.

Il secondo capitolo riguarda la vita dello scrittore, insieme a una panoramica cronologica di tutte le sue opere tra le quali verranno esaminate in dettaglio quelle considerate più importanti e influenti.

Nello studio, particolare attenzione verrà prestata anche al contesto storico – culturale nel quale viveva l'autore siciliano, il quale ha inevitabilmente inciso tanto sul suo pensiero filosofico. Questi vengono esaminati in gran dettaglio nel terzo capitolo di questa tesi, insieme a diverse teorie della moda che si ricollegano alla nozione della filosofia sviluppata da parte dello scrittore.

Nel quarto capitolo vengono analizzate dettagliatamente le 27 novelle scelte che sono messe in relazione con la filosofia della moda e il concetto pirandelliano della forma in quanto i vestiti indossati dai protagonisti delle novelle risultano soffocanti e opprimenti, togliendogli il respiro insieme alla libertà d'azione e libertà di scelta. In questo senso, il rifiuto di un indumento rappresenta l'evasione dalla forma e le sue manifestazioni, anche se questa scelta si dimostra fatale per tanti dei protagonisti.

Nella Conclusione vengono presentate le conclusioni raggiunte più importanti relative alla filosofia della moda nell'ambito dell'opera novellistica dell'autore mentre nell'Appendice vengono incluse alcune digitalizzazioni relative alla carriera novellistica di Pirandello, cedute per cortesia di Dott. Rosario Maniscalco, direttore della Biblioteca Museo "Luigi Pirandello" di Agrigento, insieme ad alcune fotografie scattate nella casa natale di Luigi Pirandello. L'Appendice è seguita dalla bibliografia utilizzata durante la stesura della tesi e dai riassunti in italiano, croato e inglese.

2. Luigi Pirandello, vita e opere

"Io dunque sono figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovasi presso ad un intricato bosco denominato, in forma dialettale, *Càvusu* dagli abitanti di Girgenti, corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco *χάος*", diceva il celebre scrittore siciliano nel *Frammento d'autobiografia* dettato, nell'estate 1893, al suo amico Pio Spezi (cit. in Costa XXIII).

Luigi Pirandello, secondo di sei figli, nasce il 28 giugno 1867 nella contrada detta *Caos*, nei pressi della città di Girgenti (divenuta, nel 1927, Agrigento) da Stefano Pirandello e da Caterina Ricci-Gramitto. Stefano Pirandello, di origine ligure, aveva combattuto con Garibaldi, partecipando tra il 1860 e il 1862 alle imprese garibaldine. Nel 1863 Stefano sposa Caterina Ricci-Gramitto, sorella di un suo commilitone, Rocco Ricci Gramitto. Giovanni Battista Ricci Gramitto, il padre di Caterina, in quanto uno degli esponenti della rivoluzione siciliana del 1848-49 e acceso antiborbonico, dopo la rivoluzione del '48 era fuggito in esilio a Malta (Costa XXIV). Luigi Pirandello immagina così il viaggio per mare che aveva portato sua madre a Malta: "(...) la gran vela bianca della tartana che sbatteva allegra nel vento, alta alta nel cielo come a segnar con la punta le stelle, e niente altro che mare intorno, così turchino che quasi pareva nero" (Consolo 14).

Un'epidemia di colera aveva indotto i genitori dello scrittore di trovare rifugio nella casa di campagna che Caterina aveva portato in dote sposando Stefano. Si tratta di una contrada che da un lato guarda verso il mare e dall'altro è delimitata da un piccolo valloncetto che porta alla spiaggia. Lo stesso autore nella sua poesia *Una notte* narra la propria nascita: "Una notte di giugno caddi come una lucciola / Sotto un gran pino solitario / In una campagna d'olivi saraceni / Affacciata agli orli d'un altipiano / Di argille azzurre sul mare africano (...)" (cit. in Consolo 8).

La famiglia di Pirandello appartiene alla borghesia, arricchitasi grazie all'estrazione dello zolfo e al commercio. L'autore cresce in un clima di forte disillusione per le aspettative disattese del Risorgimento in quanto nella famiglia Pirandello è particolarmente viva la componente patriottica. Già da ragazzo, Pirandello ha difficoltà di comunicare con i propri genitori, in particolare con il padre Stefano. Soffre anche d'insonnia e dorme soltanto tre ore ogni notte (Costa XXIII).

Pirandello riceve i primi insegnamenti da don Pinzone, "ajo e precettore" descritto nel suo celeberrimo romanzo *Il fu Mattia Pascal* e nella novella *La scelta*, e da Maria Stella, la domestica dalla quale apprende fiabe, credenze, leggende e superstizioni (Gigliucci 14). Pirandello comincia a nutrire la passione per la letteratura già all'età di undici anni quando scrive *Barbaro*, una tragedia andata perduta, da rappresentare con i suoi coetanei (Costa XXIV). Contravvenendo alla decisione del padre che lo iscrive alla regia scuola tecnica di Girgenti nel 1878, durante l'estate Pirandello si prepara, all'insaputa del padre, per l'ammissione al regio ginnasio liceo Vittorio Emanuele II di Palermo, dove la famiglia è temporaneamente residente in seguito a un dissesto economico. A Palermo, città culturalmente ricca e vivace, fa incontri che avranno un'influenza decisiva sulla sua formazione intellettuale, come quello con lo studioso di tradizioni popolari Girolamo Ragusa Moleti e il letterato Giuseppe Pipitone Federico. Scrive di teatro ma anche di poesia e inizia a frequentare le facoltà di Legge e Lettere, però non contento decide di trasferirsi a Roma, a casa dello zio Rocco, iscrivendosi alla Sapienza nel 1887. L'anno precedente aiuta il padre Stefano nel commercio dello zolfo per un breve periodo.

Nel 1889 Pirandello rompe il fidanzamento con la cugina Lina (Consolo 64). La famiglia di Lina non è d'accordo ma grazie ai soldi, i quali la famiglia Pirandello le offre come compensazione, accetta (Sedláčková 13). Così Pirandello si trasferisce a Bonn, in Germania,

con lettera di presentazione di Ernesto Monaci, docente di filologia romanza, a causa di contrasti con il rettore dell'ateneo di Roma, il latinista Onorato Occioni. Nello stesso anno pubblica *Mal giocondo*, raccolta di versi ispirata agli scapigliati, a Carducci, D'Annunzio, Arturo Graf e Leopardi (Consolo 64). Nel 1891 Pirandello si laurea in glottologia con una tesi sull'evoluzione fonetica del dialetto di Girgenti, dal titolo *Suoni e sviluppo dei suoni della parlata di Girgenti (Laute und Lautentwicklung der Mundart von Girgenti)* (Gigliucci 15-16).

In una delle lettere ai genitori che lo mantengono agli studi, Pirandello però fa continue allusioni a quella che ritiene la sua vera vocazione, quella letteraria, contrapponendola all'aridità del lavoro filologico:

"Io scrivo per naturale necessità, per bisogno organico – perché non potrei farne a meno (...) È bene una follia, questa che chiamiamo Arte, una follia! (...) Perdonatemi e compatitemi (...) Oh di questo lavoro, miei cari, non ne posso più! Ormai, per fortuna, è quasi condotto a fine; ma vi giuro che mi ha incretinato per bene! La notte non sogno altro che vocali atone e toniche e cangiamenti spontanei e influssi di consonanti e casi sporadici, aferesi, epentesi, assimilazioni, dissimilazioni, apocope, sincope... – e come non mi piglia davvero una sincope, non lo so (...) Questa è una scienza che guasta lo stomaco e rimpiccolisce il cervello (...) e fa sì che io mi senta morir l'anima dentro, giorno per giorno. Che aridità desolata in questo campo della glottologia, che inutili torture, o miei Cari. Ve ne convincerete in breve, sfogliando il mio libro, che sta per uscire. Roba da divenir stolidi o matti" (cit. in Consolo 53-58).

A Bonn Pirandello inizia una collaborazione con il settimanale fiorentino *Vita Nuova* e si innamora di Jenny Schulz-Lander che conosce a un ballo mascherato e alla quale dedica la

raccolta lirica *Pasqua di Gea* (Gigliucci 16). Poco dopo Pirandello va a stare a pensione in casa della madre di Jenny (Consolo 44). Quarant'anni dopo, Pirandello, ormai famoso, durante un soggiorno a New York, riceve un biglietto, al quale però non risponde, da Jenny, che nel frattempo è diventata scrittrice anche lei (Camilleri 55). Le altre raccolte di poesie di Pirandello includono *Elegie renane* (1889-1890), scritte in Germania e ispirate alle *Elegie romane* di Goethe, *Zampogna* (1901) e *Fuori di chiave* (1912) (Gigliucci 18), nelle quali lo scrittore però rimane fedele alle forme tradizionali, cimentandosi piuttosto in sperimentazione per quanto riguarda le opere teatrali.

Nel 1892 Pirandello interrompe la relazione con Jenny e si stabilisce a Roma dove frequenta i circoli letterari, specie quello che fa capo a Luigi Capuana, e pubblica le prime novelle (Consolo 325). Nel 1893 scrive il suo primo romanzo, *Marta Ajala* che viene pubblicato a puntate nel 1901 sulla *Tribuna* con il titolo *L'esclusa* (Gigliucci 17) e narra la storia della donna ingiustamente accusata dal marito di averlo tradito. Lo sfondo del romanzo è tipico della letteratura del verismo, in quanto mette in primo piano le caratteristiche psicologiche e sociali dei protagonisti.

Pirandello allora torna in Sicilia per un matrimonio combinato e nel 1894 sposa Maria Antonietta Portulano, figlia di un socio del padre (Gigliucci 17). I due giovani si sono visti solo alcune volte e prima del matrimonio cercano di conoscersi attraverso le lettere (Sedláčková 13). Grazie alle possibilità della moglie, si stabiliscono a Roma dove nascono i loro tre figli: Stefano (1895-1972) che si dedicherà al teatro, narrativa e poesia, conosciuto anche come Stefano Landi; Rosalia, detta Lietta (1897-1971) e Fausto Calogero (1899-1975) che diventerà noto pittore ed esponente del movimento della scuola romana (Gigliucci 17). Nel 1897 Pirandello diventa insegnante di lettere accettando l'incarico di Linguistica e Stilistica presso l'Istituto Superiore di Magistero Femminile dove insegnerà fino al 1922

(Consolo 325), lavoro faticoso che non amava. Nell'anno 1898 Pirandello è tra i fondatori di un settimanale letterario che si chiama *Ariel* (Sedláčková 13). Nel 1902 pubblica il suo secondo romanzo, *Il turno*, il tipico esempio dell'umorismo pirandelliano (Gigliucci 18) che narra il disegno di don Marcantonio Ravì che vuole far sposare la figlia a un settantenne veterano, vedovo tre volte. Solo quando il vecchio sarà morto, la figlia potrà sposare il giovane Pepè Alletto che nel frattempo è costretto ad aspettare il suo "turno".

Il 1903 è però l'anno decisivo che causa cambiamenti irreversibili nella vita dello scrittore, a causa di due eventi chiave: il tracollo economico del padre a causa dell'allagamento della miniera di zolfo per cui la famiglia Pirandello cade in rovina insieme ai primi segni di squilibrio della moglie Antonietta che per tutta la sua vita resterà ossessionata da gelosia, causata, tra l'altro, dai presunti approcci amorosi delle studentesse del marito. I due coniugi non di rado cambiano residenza oppure vivono separati (Consolo 325). Inoltre, le sue gelosie giungono fino all'assurdo sospetto di incestuoso rapporto con la figlia Lietta (Sedláčková 13). È noto che la sua malattia ha avuto un profondo impatto sulla tematica delle opere dello scrittore siciliano (Bilandžić 53). Quando nel 1919 viene perduta ogni speranza della sua guarigione, anzi per l'avanzare della sua malattia mentale, Antonietta viene rinchiusa nella casa di salute Villa Giuseppina dove rimarrà fino alla sua morte nel 1959 (Consolo 300).

Avendo perso il reddito di capitale, Pirandello è indotto a intensificare la produzione delle sue opere e proprio in questo periodo (1904 – 1915) vedono luce i suoi romanzi più famosi nei quali abbandona lo sfondo verista e sviluppa la sua poetica dell'umorismo basata sulla visione relativistica della realtà e dell'io. Nel 1904 Pirandello pubblica il suo primo romanzo umoristico, *Il fu Mattia Pascal* (Consolo 325), romanzo ciclico che tratta il tema dell'identità. Il protagonista, Mattia Pascal, prigioniero di convenzioni, un giorno decide di lasciare la moglie e il suo lavoro faticoso, adoperare l'alter ego di Adriano Meis e vivere pienamente la

sua vita. Nel romanzo le istituzioni sociali e familiari vengono viste come una trappola che diventa la base della crisi esistenziale dell'uomo del Novecento.

Quattro anni dopo, nel 1908, Pirandello pubblica due volumi di saggi, *Arte e scienza* e *L'umorismo*, per concorrere ad una cattedra universitaria presso il Magistero di Roma dove già insegna come assistente (Consolo 326), nei quali offre una base teorica della sua visione del mondo e il suo pensiero filosofico basato sull'idea dell'instabilità dell'identità che si poggia sull'opera dello psicologo Alfred Binet, la contrapposizione vita / forma e i concetti dell'avvertimento e del sentimento del contrario. I due saggi segnano anche l'inizio di una vivace polemica con Benedetto Croce, uno dei filosofi dominanti della prima metà del Novecento (Consolo 326) che recensisce *L'umorismo* nel 1909 accusando Pirandello di incoerenza e scarsa dimestichezza con il mondo dei concetti (Gigliucci 132). Tra le altre rivalità celebri bisogna menzionare anche quella con il filosofo e critico teatrale Adriano Tilgher che misinterpreta i passi cruciali del saggio, sostenendo che l'umorismo sia la cerebralità e la forma la rappresentazione mentale che sta soltanto per astrattezza ed eccezionalità e rappresenta il paradosso insolubile. Più tardi, nel 1916, Tilgher pubblica una recensione a *Pensaci, Giacomino!* apparsa su *La concordia*: "L'arte di Pirandello è arte di ozio e di divertimento, senza contenuto profondo, senza serietà morale, senza interessamento vivo allo spirito e ai suoi problemi" (Manotta 256). Nel 1923 Tilgher pubblica il saggio *Il teatro di Luigi Pirandello* nel quale continua a criticare il modo di rappresentazione dei personaggi pirandelliani e le loro storie paradossali e anticonvenzionali (Gigliucci 129).

Nel luglio 1909 quando è in Sicilia, vicino ad Antonietta, Pirandello scrive a Ugo Ojetti, scrittore e giornalista italiano per aiutarlo a pubblicare "(...) di tempo in tempo qualcosa sul *Corriere*" (cit. in Consolo 118). La novella è sempre stata una lunga durata per Pirandello, un genere prediletto dello scrittore siciliano; difatti, la sua carriera letteraria si apre con la novella

La capannetta, pubblicata a soli diciassette anni nel 1884, dopo l'incontro con Capuana nel 1892, e si chiude con la novella *Effetti d'un sogno interrotto* che esce sul *Corriere della Sera* il 9 dicembre 1936, un giorno prima della sua morte (Manotta 174). La vocazione per la forma breve della novella è anche sollecitata, a un certo punto, da stringenti necessità economiche; in seguito all'allagamento della zolfara, è costretto a chiedere un compenso per le novelle che spedisce ai vari direttori di giornali. Proprio Angiolo Orvieto, suo amico e direttore del *Marzocco*, comincia a retribuire il suo lavoro: 25 e poi 30 lire per ogni novella (Manotta 175). Inoltre, la scelta della novella come il genere prediletto consente all'autore di raccontare in tempi brevi e nel giro di poche pagine una vicenda di pensieri e sentimenti, ricordi e personaggi, il che lo interessa tantissimo (Lauretta 1979:20).

Tuttavia, la svolta per la sua carriera letteraria è l'inizio della collaborazione con il prestigioso *Corriere della Sera*, dove le sue novelle vengono ospitate in terza pagina, insieme ai racconti di Verga, D'Annunzio, Deledda, Ojetti, Boito e tanti altri insigni letterati (Manotta 175). La prima novella dello scrittore siciliano pubblicata sul *Corriere* è *Il mondo di carta*, pubblicata il 4 ottobre 1909. Le sue novelle, tristi, "ispide e accoranti" non di rado vengono giudicate non adatte al pubblico del giornale. Perciò Pirandello in un'occasione scrive al direttore del *Corriere*: "Procurerò che le nuove siano più gaje, o che, se tristi, abbiano almeno qualche gentilezza e soavità di poesia. Ma non dipende sempre da me! I soggetti nascono come i figliuoli, per un germe che la Vita lascia cadere nella matrice della fantasia" (cit. in Consolo 119). Difatti, la linea editoriale del giornale impone di scrivere pezzi accessibili al largo pubblico (*Pensaci, Giacomino!*, ad esempio, turba profondamente un lettore che protesta vivacemente con il direttore Albertini) e Pirandello spesso si vede restituire i racconti con il consiglio di riscriverli e, almeno inizialmente, si mostra conciliante, come nel caso della *Tragedia di un personaggio*, alla quale cambia il finale, e dell'*Illustre estinto*, dove elimina l'episodio della *digestio post mortem*. Tuttavia, lo scrittore in seguito preferisce non vedere

pubblicata una novella piuttosto che intervenire sul suo nucleo fantastico per elaborarla a misura del *Corriere* (Manotta 175).

L'idea iniziale di Pirandello è quella di scrivere 365 novelle in totale, una per ogni giorno dell'anno, e di sistemarle in 24 volumi, una per ogni ora del giorno, tuttavia senza ordine cronologico e / o tematico: "Una novella al giorno, per tutto un anno, senza che dai giorni, dai mesi o dalle stagioni nessuna abbia tratto la sua qualità", come si legge nell'*Avvertenza alle Novelle per un anno* (Manotta 176). Questo riflette la sua poetica e la visione del mondo novecentesco come caotico, confuso e sregolato, il mondo nel quale l'uomo è perso in un labirinto che sembra interminabile e ingannevole – più ci si addentra per trovare la via d'uscita e più ci si ingarbuglia. Difatti, come lo conclude Macchia, il microcosmo delle novelle pirandelliane prende sempre di più l'aspetto di un labirinto dove, per tante vie diverse, opposte, intricate, l'anima si aggira, senza trovar più modo d'uscirne (1992:118). In questo labirinto, dunque, non importa la meta, la destinazione del cammino ma invece lo stesso cammino, il viaggio che l'individuo intraprende, il viaggio che porta con sé conoscenza della vita, la sua caoticità e imprevedibilità, i suoi dolori ma anche le gioie, tutto ciò che fa parte integrante della vita di ogni singolo individuo. In tal modo, spiega Macchia, si aprono le infinite suggestioni dell'anarchia (1973:XXXIX).

Il grosso della produzione novellistica dello scrittore è degli anni 1900-1914 quando ne scrive 130. Più tardi, per il periodo 1922-31, scende alla media di una novella all'anno (Manotta 174-175). Il progetto di ampio respiro, quello di scrivere un totale di 365 novelle, non viene realizzato a causa della morte improvvisa dello scrittore; tuttavia, riesce a portarne a termine 211. Nel 1922 Pirandello decide di raccogliere in un volume unico l'intera sua produzione novellistica sotto il titolo *Novelle per un anno*. Arnoldo Mondadori, subentrando a Bemporad, ripubblica a partire dal 1932 i 13 volumi fino ad allora usciti e due nuovi, il XIV nel 1934 e il

XV nel 1937, postumo, con le novelle dell'ultima stagione. Pirandello decide che ogni volume prenderà il titolo che inaugura la sezione. Tuttavia, a questi 15 volumi bisogna aggiungere anche un'appendice di 26 novelle, messe insieme dai successivi curatori della raccolta (Manotta 176-177).

Per quanto riguarda questo progetto, spesso definito l'immensa "commedia umana", come già constatato, è difficile porre dei discrimini tematici e cronologici. Anche se Pirandello si è ispirato al *Decameron* di Boccaccio e a *Mille e una notte*, la raccolta delle novelle dello scrittore siciliano non ha una cornice (Manotta 177). Invece, essa presenta soltanto una fusione di eventi e personaggi diversi. Tuttavia, è possibile discernere tre filoni principali per quanto riguarda le tematiche delle novelle dell'autore. Il primo filone comprende le novelle d'impianto veristico e regionale. Queste novelle "siciliane" sono spesso legate ai modi del naturalismo e presentano il folklore siciliano: diverse leggende, miti, tradizioni e superstizioni delle persone che ci vivono (Manotta 177), legate spesso a radici ancestrali: la Terra – madre, la luna, l'acqua (Panebianco et al. 852). Alcune delle novelle che appartengono a questo filone sono *La giara* (1909) e *La patente* (1911).

Il secondo filone comprende le novelle d'ambientazione cittadino – borghese che introducono i tipici temi pirandelliani della crisi della realtà oggettiva, della pena di vivere e dei drammi familiari (Manotta 177), in quanto sono assai spesso queste storie novelle matrimoniali e storie di famiglie (Macchia 1990:XVII), e tutti i problemi che incontrano i suoi personaggi piccolo borghesi, prigionieri delle regole e convenzioni sociali, spesso rappresentati come grotteschi e / o eccentrici. In particolare Roma per Pirandello rappresenta una città morta, chiusa nel sogno del suo maestoso passato, un portacenere dal quale ascende l'odore di una pesante tristezza esistenziale che si nutre di una realtà che la città stessa rigetta (Macchia 1973:XL). A questo filone appartiene, ad esempio, la novella *Pena di vivere così* (1920).

L'ultimo filone comprende invece le cosiddette novelle "surreali", un filone particolarmente copioso negli suoi ultimi anni di vita. Qui, l'accento è posto sullo scavo nell'inconscio, sulla psiche e i lati repressi e "proibiti" della coscienza dell'uomo e sulla fantasia (Manotta 177). In tal modo si afferma il dramma senza soluzione che l'assurda esistenza dell'uomo rappresenta. La narrazione non di rado acquista il tono della parabola (Panebianco et al. 852). Alcune delle novelle che appartengono a questo filone sono, ad esempio, *Soffio* (1931) ed *Effetti d'un sogno interrotto* (1936).

Per quanto riguarda le tecniche narrative presenti nelle novelle, Pirandello spesso ricorre all'uso del discorso indiretto libero di verghiana memoria che gli consente di entrare nel mondo interiore del personaggio (Panebianco et al. 853). Di conseguenza, non ci sono interventi diretti dell'autore (Macchia 1985:XVIII). Inoltre, l'autore fa spesso ricorso ai cosiddetti personaggi – portavoce il cui compito è quello di informare il lettore sull'accaduto e anche di convincerlo che un'ipotesi sia preferibile a un'altra, utilizzando spesso anche la focalizzazione multipla dove le voci narranti si alternano. Il linguaggio quotidiano, quasi gergale o impiegatizio, si adatta a ogni situazione e ogni personaggio. Essendo il racconto fondato sul principio della conversazione, il lessico e la sintassi sono vicini alla lingua parlata con esclamazioni e interiezioni della comunicazione orale e hanno un carattere spiccatamente teatrale (anzi, numerose novelle sono state adattate alla scena) (Panebianco et al. 853). S'infittiscono altrove le didascalie e i dialoghi e anche la via del monologo è ben segnata (Macchia 1990:XVI).

La novella è il genere al quale Pirandello è rimasto fedele per tutta la sua vita, la novella come serbatoio prezioso e ineliminabile di temi e motivi, come incunabolo a personaggi che si insinueranno poi tra le righe di un romanzo oppure saranno adattate alla scena, rappresentando in questo modo un ulteriore giro di vita in una dimensione metafisica (Costa

XVIII-XIX). In quanto tutto quello che l'autore siciliano scriveva non era bloccato e separato dal resto della sua opera, vari generi possedevano come dei germi nascosti, forze interne che potevano essere liberate in altre forme, in altri luoghi. La novella dunque per Pirandello rappresenta il punto fisso di riferimento (Macchia 1985:XIV).

All'interno della raccolta si alternano aspetti di accesa comicità e cupa tristezza e in tal modo i personaggi pirandelliani diventano protagonisti di una commedia tragicomica (Macchia 1990:XVIII) della vita come tale e tutti i suoi aspetti, diventando, secondo Laurretta, sintesi vigorosa e lucida della sua ideologia (1979:20) e del suo pensiero umoristico che, secondo l'autore, rappresenta la chiave per scoprire tutte le ipocrisie che la stessa società genera.

In seguito vengono elencati tutti i volumi pubblicati e le novelle che ne fanno parte, in ordine cronologico, insieme agli anni di pubblicazione:

I SCIALLE NERO (1922):

Se... (1894), *Prima notte* (1900), *Scialle nero* (1901), *E due!* (1901; titolo originale: *Strigi*), *Amicissimi* (1902), *Il tabernacolo* (1903), *Formalità* (1903), *Il ventaglino* (1903), *Il «fumo»* (1904), *Difesa del Mèola* (1909), *I fortunati* (1911), *Risposta* (1912), *Visto che non piove...* (1915), *Rimedio: la Geografia* (1920; titolo originale: *Le parti del mondo*), *Il pipistrello* (1920)

II LA VITA NUDA (1922):

Il dovere del medico (1902; titolo originale: *Il gancio*), *Nel segno* (1904), *La fedeltà del cane* (1904), *La buon'anima* (1904), *Senza malizia* (1905), *Acqua amara* (1905), *Pallino e Mimì* (1905), *La casa del Granella* (1905), *Fuoco alla paglia* (1905), *L'uscita del vedovo* (1906), *La toccatina* (1906), *Tutto per bene* (1906), *Pari* (1907), *Distrazione* (1907), *La vita nuda* (1907),

III LA RALLEGRATA (1922):

Sole e ombra (1896), *Nenia* (1901), *Sua Maestà* (1904), *I tre pensieri della sbiobbina* (1905), *La ralleggrata* (1906), *Canta l'Epistola* (1911), *La patente* (1911), *O di uno o di nessuno* (1911), *L'avemaria di Bobbio* (1912), *L'imbecille* (1912), *Notte* (1912), *Nené e Ninì* (1912), «*Requiem aeternam dona eis, Domine!*» (1913), *Sopra e sotto* (1914), *Un «goj»* (1922)

IV L'UOMO SOLO (1922):

Dono della Vergine Maria (1899), *Notizie del mondo* (1901), *Di guardia* (1905), *La cassa riposta* (1907), *Il professor Terremoto* (1910), *L'uomo solo* (1911), *La tragedia d'un personaggio* (1911), *I nostri ricordi* (1912), *La verità* (1912), *Il coppo* (1912), *La trappola* (1912), *La veste lunga* (1913), *Il treno ha fischiato...* (1914), *Zia Michelina* (1914)

V LA MOSCA (1923):

Con altri occhi (1901), *La berretta di Padova* (1902), *Lontano* (1902), *Niente* (1902), *La mosca* (1904), *Le medaglie* (1904), *L'eresia catara* (1905), *Le sorprese della scienza* (1905), *Lo scaldino* (1905), *Il sonno del vecchio* (1905), *Volare* (1907; titolo originale: *La volata*), *Mondo di carta* (1909), *La Madonnina* (1913), *La distruzione dell'uomo* (1921), *La fede* (1922)

VI IN SILENZIO (1923):

Il giardinetto lassù (1897), *Il corvo di Mizzaro* (1902; titolo originale: *Corvo*), *Alla zappa!* (1902), *La balia* (1903), *La veglia* (1904), *Una voce* (1904), *In silenzio* (1905), *L'altro figlio* (1905), *La morte addosso* (1905), *Va bene* (1905; titolo originale: *Una piastra e quattro centesimi*), *Tra due ombre* (1907; titolo originale: *Fra due ombre*), *Lo spirito maligno* (1910), *La maschera dimenticata* (1918), *Pena di vivere così* (1920)

VII TUTT'E TRE (1924):

Acqua e lì (1897), *La maestrina Boccarmè* (1899-1900; titolo originale: *Salvazione*), *Marsina stretta* (1901), *Il marito di mia moglie* (1903), *Come gemelle* (1903), *Tu ridi* (1912), *I due compari* (1912), *Tutt'e tre* (1913), *Il bottone della palandrana* (1913), *L'ombra del rimorso*

(1914), *Filo d'aria* (1914), *Un matrimonio ideale* (1914), *La liberazione del re* (1914), *Ritorno* (1923), *Un po' di vino* (1923)

VIII DAL NASO AL CIELO (1925):

Il figlio cambiato (1902), *Nel dubbio* (1906), *Dal naso al cielo* (1907), *La corona* (1907), *Benedizione* (1910), *Lo storno e l'Angelo Centuno* (1910), *Musica vecchia* (1910), *Certi obblighi* (1912), *Ciàula scopre la Luna* (1912), *Chi la paga* (1912), «*Superior stabat lupus*» (1912), *Male di luna* (1913), *Nel gorgo* (1913), *Jeri e oggi* (1919), *Fuga* (1923)

IX DONNA MIMMA (1925):

Visitare gl'infermi (1896), *Un cavallo nella luna* (1907), *Paura d'esser felice* (1911), *Il capretto nero* (1913), *L'abito nuovo* (1913), *Rondone e Rondinella* (1913), *La vendetta del cane* (1913),

I pensionati della memoria (1914), *Donna Mimma* (1917), *Il gatto, un cardellino e le stelle* (1917), *Quando si comprende* (1918), *Sedile sotto un vecchio cipresso* (1924), *Resti mortali* (1924)

X IL VECCHIO DIO (1926):

Le tre carissime (1894), *Il vecchio Dio* (1901), *La levata del sole* (1901), *Tanino e Tanotto* (1902), *Quand'ero matto...* (1902), *Concorso per referendario al Consiglio di Stato* (1902), *Un invito a tavola* (1902), «*In corpore vili*» (1902-1903; titolo originale: *Ravanà (tra una messa e l'altra)*, 1895), *La disdetta di Pitagora* (1903), *Al valor civile* (1912), *Il vitalizio* (1915)

XI LA GIARA (1927):

La paura del sonno (1900), *Un'altra allodola* (1902), *Pallottoline!* (1902), *Guardando una stampa* (1905), *Tirocinio* (1905), *Richiamo all'obbligo* (1906), *La giara* (1909), *L'illustre estinto* (1909), *Il guardaroba dell'eloquenza* (1909), *Due letti a due* (1909), *La Lega disciolta*

(1910), *La morta e la viva* (1910), *Pensaci, Giacomino!* (1910), *Non è una cosa seria* (1910),
La cattura (1918)

XII IL VIAGGIO (1928):

«*Vexilla regis...*» (1897), *Gioventù* (1902), *L'ombrello* (1909), *Il lume dell'altra casa* (1909),
Il viaggio (1910), «*Leonora addio!*» (1910), *Leviamoci questo pensiero* (1910), *Il libretto rosso* (1911),
Zafferanetta (1911), *Felicità* (1911), *Ignare* (1912), *L'uccello impagliato* (1912),
La mano del malato povero (1917), *Pubertà* (1926), *Spunta un giorno* (1928),

XIII CANDELORA (1928):

«*Ho tante cose da dirvi...*» (1911), *Un ritratto* (1914), *La realtà del sogno* (1914), *La rosa* (1914),
Da sé (1914), *Zuccarello distinto melodista* (1914), *Servitù* (1914), *Il Signore della Nave* (1916),
La camera in attesa (1916), *Candelora* (1917), *Romolo* (1917), *Piuma* (1917),
Mentre il cuore soffriva (1917), *La carriola* (1917), *Nell'albergo è morto un tale* (1917)

XIV BERECCHE E LA GUERRA (1934):

Berecche e la guerra (1915), *Uno di più* (1931), *Soffio* (1931), *Lucilla* (1932), *Cinci* (1932),
Un'idea (1934), *I piedi sull'erba* (1934), *Di sera, un geranio* (1934)

XV UNA GIORNATA (1937):

Pardon Dio (1898), *Quando s'è capito il giuoco* (1913), *Una giornata* (1935), *La prova* (1935),
La casa dell'agonia (1935), *Fortuna d'esser cavallo* (1935), *Effetti d'un sogno interrotto* (1936),
C'è qualcuno che ride (1936), *Visita* (1936), *Vittoria delle formiche* (1936),
La tartaruga (1936), *Una sfida* (1936), *Il chiodo* (1936), *La signora Frola e il signor Ponza, suo genero* (1936),
Il buon cuore (1937)

XVI APPENDICE (1938):

La ricca (1892), *Capannetta* (1894), *L'onda* (1894), *La signorina* (1894), *L'amica delle mogli* (1894),
I galletti del bottajo (1894), *Il "no" di Anna* (1895), *Il nido* (1895), *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* (1895 -1906),
Chi fu? (1896), *Natale sul Reno* (1896), *Sogno di*

Natale (1896), *Le dodici lettere* (1897), *Creditor galante* (1897), *La paura* (1897), *La scelta* (1898), *Alberi cittadini* (1900), *Prudenza* (1901), *La signora Speranza* (1903), *La messa di quest'anno* (1905), *Stefano Giogli, uno e due* (1905), *Maestro amore* (1912), *Colloqui coi personaggi* (1915), *I due giganti* (1916), *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea* (1919), *Sgombero* (1933)

Nel 1913 Pirandello pubblica il romanzo *Suo marito* che narra la storia di Giustino Boggiolo, un modesto impiegato che sposa la giovane scrittrice Silvia Roncella, diventando il suo agente pubblicitario e controllando la sua carriera letteraria. Il romanzo è probabilmente ispirato alla vita di Grazia Deledda e suo marito e mette in primo piano la psicologia dei personaggi e la loro incapacità di comunicare. Nel 1913 esce il suo romanzo storico *I vecchi e i giovani*, romanzo dai risvolti esistenziali, spesso definito "il romanzo più dostoevskijano di Pirandello" (Gigliucci 73), basato sullo sfondo del "tradimento" del Risorgimento, dei fatti dei Fasci siciliani e dello scandalo della Banca Romana, sollevato dal deputato siciliano Napoleone Colajanni (Gigliucci 20).

Due anni dopo, nel 1915, esce a puntate su *Nuova Antologia* il romanzo *Si gira...* che, dopo una nuova stesura, Pirandello pubblica nel 1925 con il titolo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (Consolo 326). Il protagonista del romanzo, Serafino Gubbio, il cineoperatore della casa cinematografica Kosmograph, tiene un diario nel quale, tra l'altro, narra la storia di un'attrice russa, Varia Nestoroff, la cosiddetta donna – tigre che viene uccisa sul *set* cinematografico mentre Serafino, sconvolto e muto, continua a girare la manovella della cinepresa che rappresenta il meccanismo della vita e la metafora della prigionia e, ulteriormente, la morte dell'uomo contemporaneo. Infatti, in quegli anni Pirandello viveva in via Alessandro Torlonia (ora via Antonio Bosio) e vicino alla sua casa c'erano dei capannoni cinematografici che lo scrittore spesso visitava (Consolo 126).

Il 24 marzo 1915 l'Italia entra in guerra e il figlio dello scrittore, Stefano, parte volontario per il fronte. Durante la guerra Stefano cadrà prigioniero degli austriaci e rimarrà imprigionato fino alla fine della guerra, scambiando con il padre una fittissima corrispondenza. La preoccupazione per suo figlio era reale; essa è evidente anche dalla novella *Colloqui coi personaggi* del 1915 nella quale narra:

"Mio figlio doveva partire in quei giorni per la frontiera. Della sua partenza imminente volevo e non riuscivo a sentirmi orgoglioso. Egli avrebbe potuto, come tanti altri della sua età e della sua condizione, sottrarsi almeno per il momento ai suoi obblighi: s'era invece presentato subito, volontario, all'appello (...) Prima i nostri padri, e non noi! Ora, i nostri figli, e non noi! Dovevo restare a casa, io, e veder partire mio figlio" (cit. in Consolo 131-132).

Nel frattempo anche il suo altro figlio, Fausto, viene chiamato alle armi ma, malato di tubercolosi, viene esentato alcuni mesi più tardi (Sedláčková 14).

Nel 1916 la figlia Lietta tenta il suicidio e Pirandello il 15 aprile 1916 scrive in una lettera alla sorella Lina:

"E la mia povera bambina (...) in un momento di sconforto s'è chiusa in camera e ha tentato d'uccidersi. Per fortuna il colpo non è partito dalla rivoltella perché la capsula non è esplosa (...) Se n'è scappata. Per tutto un giorno, come un pazzo, io l'ho cercata per Roma; disperato, mi sono rivolto alla questura; finalmente la sera, sono stato avvertito ch'ella s'era rifugiata in casa di alcune sue amichette, antiche compagne di scuola" (Consolo 135-136).

Nonostante i problemi familiari proprio in questo periodo ha inizio la carriera teatrale dello scrittore. Già nel 1888 in una lettera ai suoi familiari Pirandello scrive: "Vado spesso in teatro, e mi diverto e me la rido in veder la scena italiana caduta tanto in basso, e fatta sguadrinella isterica e noiosa" (Providenti 26), esprimendo la sua delusione con la scena teatrale che non riesce a distaccarsi dai modi tradizionali di rappresentazione. Per questa ragione Pirandello in un'altra lettera del 1887 dichiara:

"Oh, il teatro drammatico! Io lo conquisterò. Io non posso penetrarvi senza provare una viva emozione, senza provare una sensazione strana, un eccitamento del sangue per tutte le vene. Quell'aria pesante che vi si respira, m'ubriaca: e sempre a metà della rappresentazione io mi sento preso dalla febbre, e brucio. È la vecchia passione che mi vi trascina, e non vi entro mai solo, ma sempre accompagnato dai fantasmi della mia mente, persone che si agitano in un centro d'azione, non ancora fermato, uomini e donne da dramma e da commedia, viventi nel mio cervello, e che vorrebbero d'un subito saltare sul palcoscenico (...)" (cit. in Providenti 26).

Grazie alla sua sperimentazione teatrale Pirandello riesce a distinguersi nel panorama letterario del primo Novecento. Lo scrittore difatti si dedica con costanza al teatro per il quale vince anche il Premio Nobel nel 1934 ed è proprio il suo teatro a portarlo al successo internazionale. Anzi, Pirandello è uno dei pochi scrittori italiani che sono stati insigniti del premio Nobel per la letteratura (gli altri scrittori includono Giosuè Carducci, Eugenio Montale, Grazia Deledda, Salvatore Quasimodo e Dario Fo) (Consolo 328).

Tutti i testi teatrali di Pirandello vengono riuniti nella raccolta intitolata *Maschere nude* nel 1918 quando esce il primo volume (Consolo 326). Il titolo della raccolta indica l'intenzione dello scrittore di rappresentare in modo verosimile l'irregolarità della vita, la sua imprevedibilità e originalità, la cosiddetta vita "smascherata". Nel corso degli anni Pirandello scrive 43 opere teatrali, alcune delle quali rielaborazioni delle sue novelle. Le sue opere teatrali di solito vengono suddivise in quattro fasi che segnano la progressiva maturazione artistica dello scrittore: Il teatro siciliano, Il teatro umoristico / grottesco, Il teatro nel teatro oppure il metateatro e Il teatro dei miti (Coppola 22).

Nella prima fase del Teatro siciliano Pirandello scrive opere teatrali di ispirazione verista, ambientate in Sicilia e scritte prevalentemente in dialetto per esprimere maggiore aderenza alla realtà. Questa fase include le seguenti opere teatrali: *La morsa* (1892), *Lumie di Sicilia* (1910), *Il dovere del medico* (1913), *La ragione degli altri* (1915), *Cecè* (1915), *Pensaci, Giacomino!* (1916), *Liolà* (1916) (Coppola 23).

Nella seconda fase, quella del Teatro umoristico / grottesco, Pirandello comincia a distaccarsi da verismo e presentare personaggi umoristici che incrinano le certezze del mondo borghese introducendo la visione relativistica della realtà. Lo stesso autore spesso chiama il suo teatro "teatro dello specchio" in quanto esso cerca di denudare la maschera, tutte le ipocrisie, inganni e autoinganni del mondo che ci circonda. Questa fase include le seguenti opere teatrali: *Così è (se vi pare)* (1917), *Il berretto a sonagli* (1917), *La giara* (1917), *Il piacere dell'onestà* (1917), *La patente* (1918), *Ma non è una cosa seria* (1918), *Il giuoco delle parti* (1918), *L'innesto* (1919), *L'uomo, la bestia e la virtù* (1919), *Tutto per bene* (1920), *Come prima, meglio di prima* (1920), *La signora Morli, una e due* (1920) (Coppola 23).

La terza fase teatrale viene chiamata Il teatro del teatro o il metateatro che fa sì che si assista al mondo che si trasforma sul palcoscenico, cercando di coinvolgere il pubblico che non è più

passivo ma invece rispecchia la propria vita in quella agita dagli attori sulla scena. In queste opere Pirandello ripristina una tecnica teatrale di Shakespeare, il cosiddetto palcoscenico multiplo, in cui si possono ad esempio vedere contemporaneamente diverse scene fatte in varie stanze di una casa (Coppola 23). L'anno più significativo per la fase del metateatro è il 1921 quando viene messa in scena una delle opere più celebri e riconosciute dell'autore, *Sei personaggi in cerca d'autore*, la cui prima rappresentazione al Teatro Valle di Roma diventa un fiasco in quanto il pubblico, appena finito lo spettacolo, si mette a urlare "Manicomio! Manicomio!" (Manotta 241). Tuttavia, *Sei personaggi* ottengono a Milano una trionfale accoglienza (Consolo 326).

Sei personaggi fanno parte della cosiddetta "trilogia del teatro nel teatro" insieme a *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. In questa trilogia diventa evidente la posizione del "pantateatralismo" dell'autore secondo il quale "tutto il mondo è teatro". Ciò significa che il teatro nel teatro prevede che gli attori recitino sé stessi, collegando il palcoscenico alla platea e abbattendo la quarta parete (Manotta 254-255). Questa fase include le seguenti opere teatrali che sono anche quelle più celebri dell'autore: *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Enrico IV* (1922), *All'uscita* (1922), *L'imbecille* (1922), *Vestire gli ignudi* (1922), *L'uomo dal fiore in bocca* (1923), *La vita che ti diedi* (1923), *L'altro figlio* (1923), *Ciascuno a suo modo* (1924), *Sagra del Signore della Nave* (1925), *Diana e la Tuda* (1927), *L'amica delle mogli* (1927), *Bellavita* (1927), *O di uno o di nessuno* (1929), *Come tu mi vuoi* (1930), *Questa sera si recita a soggetto* (1930), *Trovarsi* (1932), *Quando si è qualcuno* (1933), *La favola del figlio cambiato* (1934), *Non si sa come* (1935), *Sogno, ma forse no* (1931) (Coppola 23).

Nella quarta e ultima fase, Il teatro dei miti, Pirandello basa le sue opere teatrali sul mito antico. Questa fase è costituita dalla cosiddetta "trilogia mitica", composta da *La nuova colonia* (1926), *Lazzaro* (1928) e *I giganti della montagna* (1931-1933, dramma incompiuto).

Queste opere sono ambientate nel mondo primitivo e mitico dei contadini e pastori, in atmosfere talvolta fantastiche (Coppola 23). Le tre opere rappresentano rispettivamente il mito sociale, il mito religioso e il mito artistico mentre i loro personaggi rinunciano a ogni tipo di affermazione personale, all'identità, al corpo e al nome per vivere in piccole comunità separate dal resto della società (Manotta 156-158).

Tuttavia, il mito della terra madre, vitale nella *Nuova colonia* e ancorato a una società rimasta sostanzialmente rurale e preindustriale, crolla proprio nei *Giganti* dove l'isolamento dei "scalognati" esibisce la funzione di palliativo per aggirare il terrore della prossima civiltà tecnologica e massificata (Manotta 158). Nelle figure dei giganti e dei loro servi si è voluta vedere un'allusione al regime fascista, basato sulla violenza e la forza, mentre nel rifiuto della *Favola del figlio cambiato* che avrebbe portato alla salvezza, si è voluto riconoscere un riflesso del fallimento del progetto di Pirandello di un teatro di stato (Langella et al. 6). Inoltre, Pirandello in questo modo cerca di comunicare agli spettatori l'impossibilità di trovare nella realtà le soluzioni ai problemi; soltanto nella dimensione dell'utopia diventa possibile ipotizzare un mondo migliore, basato su quei valori che possono riscattare la misera condizione dell'uomo moderno (Coppola 23).

Nel 1926 Pirandello pubblica il suo ultimo romanzo, *Uno, nessuno e centomila*. Si tratta di uno dei suoi romanzi più famosi che tratta i temi più cari allo scrittore: l'identità e la follia. Il protagonista, Vitangelo Moscarda, a causa di una banalissima osservazione della moglie, scopre di non essere una persona ma centomila, una per ogni suo conoscente (Manotta 267). In quanto "tanti", Moscarda scopre di essere sostanzialmente "nessuno" e per salvarsi dalla scoperta tragica l'unica via d'uscita che gli resta è la follia.

Nel 1924 Pirandello aderisce al Partito Nazionale Fascista, poco dopo l'assassinio di Giacomo Matteotti, segretario del Partito Socialista Unitario, da una squadra fascista, quando tanti

cominciano a distanziarsi dal partito. Quest'anno Pirandello invia un telegramma a Mussolini: "Se mi stima degno di entrare nel Partito nazionale Fascista pregierò come massimo onore tenermi il posto del più umile gregario" (Manotta 96). In questo modo Pirandello assume la direzione artistica del Teatro d'Arte di Roma con sede al Teatro Odescalchi con la collaborazione del figlio Stefano, Pasquale Cantarella, Lamberto Picasso, Massimo Bontempelli, Giuseppe Prezzolini e tanti altri. La compagnia si reca anche all'estero per rappresentare le sue opere e per circa tre anni, fino al 1928, Pirandello segue i suoi attori nelle continue *tournées* in Italia e all'estero (Consolo 327).

Come prima attrice del Teatro viene scritturata la giovane attrice Marta Abba (Consolo 218) che diventerà la sua musa ispiratrice per la quale scriverà tante opere teatrali. Dopo la sua morte, Abba diventerà erede dei diritti delle opere di Pirandello scritte appositamente per lei (tra le quali forse la più famosa è *Diana e la Tuda*). Nel complesso, Abba sostiene la parte della protagonista in 36 dei 50 drammi messi in scena dal Teatro d'Arte. Nel 1928 la compagnia di Pirandello è costretta a chiudere i battenti a causa dei grandi costi degli allestimenti e due mesi dopo Pirandello e Abba partono per Berlino dove lo scrittore spera di stipulare contratti con case cinematografiche e lanciare Abba nel mondo del cinema. Tuttavia, le aspettative vengono deluse e Abba torna in Italia cinque mesi più tardi. La separazione rappresenta un grave colpo per Pirandello che alimenta un fitto rapporto epistolare che contra oltre 500 lettere nelle quali alterna proteste di amore disperato ("chiacchiere inutili" per Abba) e consigli pratici per navigare nel mondo del teatro e quello del cinema, cercando di aiutarla a realizzarsi professionalmente. Tornata in Italia, Abba fonda la propria compagnia teatrale; tra le prime opere messe in scena è *Come tu mi vuoi* (1930), un altro dramma a lei dedicato. Nel 1936 Abba approda a Broadway e, due anni dopo la morte di Pirandello, sposa un industriale di Cleveland che le impone però di lasciare le scene (Manotta 19-20).

Dopo lo scioglimento della compagnia diretta da Pirandello lo scrittore mira alla costituzione del Teatro di Stato, sempre promesso dal regime fascista (Consolo 327). Questo doveva essere un teatro d'arte, non commerciale (Consolo 216) però, in quanto mai realizzato, Pirandello si ritaglia un'innocua indipendenza nei confronti del regime che accusa di non aiutarlo come dovrebbe. Tuttavia, non rifiuta gli onori come la nomina all'Accademia d'Italia. Già nel 1924 in un'intervista per *Il Giornale d'Italia* dichiara: "Io sono anti – democratico *par excellence*. Le masse hanno bisogno di qualcuno di formarle. I loro bisogni non vanno oltre ai bisogni pratici" (Giudice 148). Anzi, nel 1934, dopo l'assegnazione del Premio Nobel, Pirandello gratifica Mussolini con il seguente encomio su *Le journal* di Parigi: "Nella misura in cui il fascismo è stato il rifiuto di tanta dottrina preconcepita, la volontà d'adattarsi alla realtà, di mutare l'azione man mano che questa realtà si modifica, credo che si possa dire che ne sono stato un precursore... Occorrono dei Cesari e degli Ottavii perché possano esistere dei Virgilio", partecipando anche alla raccolta dell'oro donando la medaglia del premio Nobel e altri oggetti d'oro per sostenere la guerra in Etiopia (Manotta 95-98, Giudice 163). Poi nel 1935 quando si trova negli Stati Uniti si schiera pubblicamente in più riprese a favore dell'impresa etiopica, frapponendo un cospicuo ostacolo al suo tentativo di allacciare rapporti con le case di produzione cinematografiche americane (Manotta 95-98).

Tuttavia, anche se nel 1925 Pirandello firma il Manifesto degli Intellettuali fascisti redatto da Giovanni Gentile, nel 1927 strappa la tessera del partito davanti al Segretario Nazionale, come riportato da Gaspare Giudice nel suo saggio (158). Pirandello era probabilmente attratto all'aspetto antisociale e anti – istituzionale del regime, dicendo in più occasioni di ammirare Mussolini che probabilmente vedeva come il creatore delle realtà contingenti e l'architetto della vita (Giudice 152). In questo modo lo scrittore identifica il fascismo con un suo personale stato d'animo non politico, stato d'animo che lo stesso Pirandello assimila a una forma di anarchismo individualista (Sedláčková 14). Inoltre, Pirandello nel fascismo

inizialmente vede l'idea originaria dell'epoca del Risorgimento italiano, di cui era un convinto sostenitore, e i suoi ideali patriottici, probabilmente a causa delle aspirazioni garibaldine del padre Stefano (Bilandžić 53-54).

Tuttavia, anche se lo scrittore si proclama anti – democratico, lui era allo stesso tempo uno dei drammaturghi più democratici di tutti i tempi in quanto il suo teatro rappresenta l'ipostasi della democrazia. Nelle sue opere teatrali governano le leggi di libertà e di uguaglianza mentre i suoi personaggi lottano per sé stessi e difendono le proprie convinzioni. Anche se Pirandello non ha la predilezione per la società organizzata, lui mostra la propensione per gli estremi anarchici all'interno della struttura democratica (Giudice 144). Inoltre, il regime proibisce le repliche della sua *Favola del figlio cambiato*, forse per la rappresentazione del "re da burla"; così lo scrittore si trova sotto controllo dalla segreta polizia fascista OVRA (Manotta 98).

"L'avvenire dell'arte drammatica e anche degli scrittori di teatro è adesso là. Bisogna orientarsi verso una nuova espressione d'arte: il film parlato. Ero contrario, mi sono ricreduto", scrive Pirandello a Marta Abba nel 1930 (Ortolani 194). Il rapporto dello scrittore siciliano con il cinema è sempre stato molto complesso e talvolta anche contardditorio. Tuttavia, già durante il suo soggiorno a Roma in via Alessandro Torlonia Pirandello visita spesso dei capannoni cinematografici vicino alla sua casa (Consolo 126). Inoltre, in questo periodo pubblica anche il suo romanzo *Si gira...* Tuttavia, Pirandello era particolarmente appassionato della settima arte durante gli ultimi anni della sua vita. E sul finire del 1936 lo scrittore segue le riprese de *Il fu Mattia Pascal*, interpretato da Pierre Blanchard, che Pierre Chenal gira a Cinecittà. Pirandello si ammala di polmonite sul *set* a causa degli studi gelati e una febbre improvvisa e violenta accusa l'insorgere di una polmonite che distrugge in pochi giorni i suoi polmoni di accanito fumatore. Così Pirandello muore il 10 dicembre 1936, alle 8.55 nella sua casa romana (Consolo 310-311).

Lo scrittore lascia scritte le seguenti ultime volontà:

I. Sia lasciata passare in silenzio la mia morte. Agli amici, ai nemici preghiera non che di parlarne sui giornali, ma di non farne pur cenno. Né annunci né partecipazioni.

II. Morto, non mi si vesta. Mi s'avvolga, nudo, in un lenzuolo. E niente fiori sul letto e nessun cero acceso.

III. Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo. E nessuno m'accompagni, né parenti, né amici. Il carro, il cavallo, il cocchiere e basta.

IV. Bruciatemi. E il mio corpo appena arso, sia lasciato disperdere; perché niente, neppure la cenere, vorrei avanzasse di me. Ma se questo non si può fare sia l'urna cineraria portata in Sicilia e murata in qualche rozza pietra nella campagna di Girgenti, dove nacqui" (cit. in Consolo 312-313).

Le sue ultime volontà getteranno lo scompiglio tra i fascisti e lo stesso Mussolini ai quali viene sottratta la gloria di un edificante funerale degno del regime (Consolo 312). Il duce così dovrà ordinare alla stampa che non ci siano troppe celebrazioni postume sui quotidiani e che ne sia data soltanto la notizia, come di un semplice fatto di cronaca (Giudice 164). Le sue volontà sono però assecondate solo in parte; dopo la cremazione le ceneri vengono collocate in un'anfora antica che lui stesso aveva scelto, la quale viene però deposta nel cimitero di Verano, in provincia di Roma (nel 1936 la dispersione delle ceneri, in Italia, non era legale).

Anni dopo, nel 1945, Andrea Camilleri insieme a un gruppo di amici universitari comincia a interessarsi delle sorti delle ceneri del grande scrittore siciliano, cercando di esaudire il suo ultimo desiderio e riportare le sue ceneri nel giardino della contrada *Caos*. Nel suo racconto, Camilleri ripercorre i primi tentativi con le autorità di Agrigento, finiti in un netto diniego al trasporto, poi la vicenda della cassetta contenente l'urna che, durante il viaggio in treno, viene usata per giocare a tressette dagli ignari vicini di scompartimento. Poi a Palermo

il vescovo di Agrigento, Giovanni Battista Peruzzo, esprime la sua opposizione bloccando il corteo funebre in quanto il defunto è cremato. Allora Camilleri mette l'urna in una bara presa in prestito nell'unica agenzia di pompe funebri che c'era. Il corteo funebre attraversa la città fino al museo e l'anfora viene messa con altre anfore greche, ma una scritta dice "Contiene le ceneri di Pirandello". Tuttavia, per ritardi vari solo nel 1962 viene realizzata la scultura monolitica di Renato Marino Mazzacurati, costituita da una grossa pietra non lavorata dove vengono messe le ceneri del grande scrittore¹. Una parte rimanente delle ceneri, trovata anni dopo attaccata ai lati interni dell'anfora, viene dispersa, si dice, da una improvvisa folata di vento davanti al mare africano, rispettando in questo modo il desiderio originario di Pirandello stesso (Borsellino 159).

¹ <https://www.pirandelloweb.com/camilleri-e-le-ceneri-pirandello/> (11/04/2022).

3. Il contesto storico – culturale e la filosofia della moda

Il contesto storico – culturale nel quale viveva l'autore siciliano rappresenta il pilastro fondamentale del suo pensiero filosofico – teorico dell'umorismo. Il periodo tra il XIX e il XX secolo era caratterizzato da una profonda crisi delle certezze scientifico – razionali e dal rifiuto dell'ipotesi di una realtà unitaria propugnata dal pensiero positivista. Per questa ragione questo periodo instabile, il pullulare confuso e subalterno di questa cultura anarchica nuova (Asor Rosa 358) dove le vecchie certezze sono crollate e le nuove non si sono ancora stabilite, viene spesso definito il periodo delle crisi delle certezze dell'uomo moderno, mentre l'opera di un autore riflette l'attuale crisi. A favore della tesi è anche l'affermazione dello stesso autore siciliano che nel suo celebre saggio del 1908, *L'umorismo*, afferma che ogni opera d'arte è "(...) il prodotto di determinati fattori e di determinate leggi (...) ambiente, momento (...) forze naturali e sociali" (24).

Si tratta di un periodo storico molto contraddittorio nel quale convivono la crisi economica del 1873 – 1895, diffusasi dagli Stati Uniti al resto del mondo e la conseguente crisi industriale ed agraria causata dalla caduta dei prezzi e la forte concorrenza nella produzione agricola, ma anche il rinnovamento del sistema produttivo, le tensioni rivoluzionarie spontanee e le nuove organizzazioni dei lavoratori, l'utilizzo delle nuove forme di energia, le nuove invenzioni scientifiche, i cui frutti possono essere visibili all'inizio del XX secolo. Da un lato quest'epoca è contrassegnata dal notevole sviluppo produttivo a dall'altro dall'aumento delle rivalità tra stati industrialmente sviluppati la cui politica di potenza sfocerà nell'imperialismo che nel 1914 condurrà allo scoppio della prima guerra mondiale. Per quanto riguarda l'Italia, essa era colpita principalmente dai conflitti sociali: la nascita del Partito Socialista (1892), il movimento dei Fasci Italiani (1893-1894) represso dal governo Crispi con estrema violenza, i tumulti del pane (1898) che hanno portato all'eccidio di Milano all'opera

delle truppe guidate dal generale Bava Beccaris. D'altra parte, il governo di Giovanni Giolitti ha favorito le condizioni per una maggiore crescita economica, mentre allo stesso tempo il suo governo era contrassegnato dal clientelismo e dal colonialismo, mirante all'accaparramento di territori oltremare ricchi di materie prime e manodopera. Inoltre, si tratta del periodo di migrazioni di massa dalle regioni del Sud, impoverite in seguito ai processi economici innescati dall'unificazione politica del paese (Giovanetti 1-3). Come conseguenza, all'interno di grandi sommovimenti sociali ed economici vengono modificate anche le classi che entrano in crisi, crescono e si ridefiniscono in un'attività incessante che appare talvolta caotica e contraddittoria (Asor Rosa 309).

All'interno della cornice del modernismo tanti studiosi inseriscono il decadentismo, la corrente letteraria che ha dominato la letteratura mondiale tra gli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, fino agli inizi del Novecento. I teorici spesso definiscono il decadentismo come la prima fase del modernismo mentre le sue radici ideologiche solitamente si trovano nel noto sonetto di Paul Verlaine pubblicato nel 1883 sul periodico francese *Le Chat Noir*, intitolato *Langueur*, che inizia con il verso: "Je suis l'Empire à la fin de la décadence" ("Sono l'impero alla fine della decadenza"). Similmente, in Italia nel 1881 viene fondato il periodico intitolato *Cronaca bizantina* che ha preso il titolo dai versi di Carducci: "Impronta Italia domandava Roma, / Bisanzio essi le han dato". In ambedue i casi viene espressa l'idea di far parte di una civiltà a tramonto, giunta ai limiti della sua crisi, e il conseguente tracollo di valori sia ideologici sia letterari (Giovanetti 6-20).

La stessa parola *decadente* ha una connotazione negativa implicando l'idea di regresso, di degradazione, di peggioramento, indicando una realtà deteriorata rispetto a un'originaria condizione di pienezza e compimento. Il decadentismo comporta il soggettivismo, la relatività, lo scavo nell'irrazionalità, la visione pessimistica del mondo e la supremazia dell'arte sulla vita. Tuttavia, l'idea della decadenza era presente molto prima dell'Ottocento;

questo mito esisteva nella maggioranza delle culture antiche e il potere distruttivo del tempo era uno dei motivi centrali di tutte le tradizioni mitologiche e religiose in quanto ogni civiltà si considerava inferiore e meno fortunata di quella precedente. Alcuni teorici considerano Platone il primo filosofo che ha sviluppato un pensiero fondato sull'idea della decadenza in quanto la sua teoria di idee implica il concetto metafisico di decadenza oppure degenerazione, in particolare quando spiega la relazione tra gli oggetti reali che sono reali e immutabili e le loro ombre (Moroni 66).

I rappresentanti più famosi del decadentismo in Italia includono la cosiddetta "triade italiana", Antonio Fogazzaro, Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio, con le figure del Santo fogazzariano, del Fanciullino pascoliano e del Superuomo dannunziano, condividendo il rimpianto per l'egemonia dell'intellettuale rispetto alla società. D'altra parte, Italo Svevo e Luigi Pirandello rappresentano una fase nuova del decadentismo italiano nel quale spesso vengono collocati. Mentre in Svevo il concetto chiave è la malattia (Giovanetti 77-79) che rappresenta la malattia dell'uomo moderno, smarrito e rassegnato, privo del senso di appartenenza, spaccato tra il passato, il presente e il futuro, diventando il riflesso della crisi di tutta l'umanità, in Pirandello domina una sensibilità umoristica che rappresenta la sua percezione del mondo (Giovanetti 78-79) nel quale l'individuo diventa sconfitto e frantumato, intimamente scisso e perso in un vortice di pensieri e sensazioni condizionate dal momento storico di cui fa parte, nel quale non esiste più il paradigma di valori assoluti e di una sola verità. Questi valori stabili e punti di riferimento fissi vengono invece trasformati in quello che Pirandello nel suo saggio *Arte e coscienza d'oggi* del 1983 chiama "(...) castelli di sabbia, cui il menomo soffio atterra" (Pirandello 2006:901). La *Krisis* (per usare la parola con la quale l'ha definita Massimo Cacciari, filosofo, politico ed accademico italiano) si comincia a verificare nel momento in cui il soggetto, scopertosi a sua volta un aggregato e non un'unità, si riconosce come particolare tra particolari, assegnando a ognuno di questi pari

diritti (Cangiano 36), l'idea della molteplicità dell'io ripresa e rielaborata da Pirandello in tante sue opere. La cosiddetta *Weltanschauung*, la concezione del mondo, subisce un cambiamento profondo nella coscienza degli autori dell'epoca. Il decadentismo, secondo Moroni, rappresenta l'espressione della coscienza degli autori della loro alienazione e sentimento di superiorità in quanto alle norme sociali e alle leggi, considerate deviate e corrotte, mentre il decadentismo per loro rappresenta l'unica opzione praticabile per esprimere la loro umanità (69), un'idea che rappresenta il caposaldo del pensiero pirandelliano.

Nel suo famoso saggio del 1907, *Di un carattere della più recente letteratura*, Benedetto Croce attribuisce a Fogazzaro, Pascoli e D'Annunzio l'origine di quello che lui definisce come "la fabbrica del vuoto", mentre Pirandello ha dovuto ricorrere al pubblico di altri paesi per riuscire a ottenere un riconoscimento, in quanto la natura sperimentale delle sue opere teatrali, romanzi e novelle ha provocato l'ostilità di Croce e dei suoi seguaci, trovandole moralmente decadenti ed esteticamente impure. Per Croce, la responsabilità della condizione decadente oppure il vuoto morale che caratterizza l'arte e la letteratura del XIX secolo ha però le sue radici nei due decenni precedenti (1865-1885) in quanto il positivismo ha generato nuove forme di inquietudine e misticismo (Moroni 51-76). Più tardi, nuove scoperte, in particolare quelle di Albert Einstein sulla relatività del tempo e dello spazio (sulla quale teoria si basa quella di Henri Bergson che concepisce il tempo come soggettivo, quello della nostra coscienza) e quelle di Sigmund Freud, il fondatore della psicanalisi, sull'inconscio, hanno indebolito la fiducia nella scienza e nella stabilità. Così le incertezze, i dubbi, i problemi dell'umanità rimanevano lì stampati nella coscienza moderna (Lauretta 1980:145). A questo si aggiunge anche l'idea di Nietzsche della cosiddetta morte di Dio che diventa il simbolo della società moderna e la crisi delle certezze tradizionali dell'uomo che si trova a cavallo tra due secoli, e la nascita di una nuova esistenza, imprevedibile e instabile, creando un disordine

caotico e disorganico. L'assenza di Dio, presente anche in alcune opere pirandelliane, diventa la metafora dell'assenza di certezze dell'uomo moderno, disorientato nel mondo circostante che si dimostra privo di stabilità.

E proprio in questo contesto di caos e instabilità vive e opera Luigi Pirandello. Lo stesso autore nel suo famoso saggio *Arte e coscienza di oggi* del 1893 descrive la dissoluzione dei vecchi valori e la crisi della società borghese a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento:

"Crollate le vecchie norme, non se n'erano stabilite altre e l'intelletto (...) vagava malsicuro e curioso ma senza un preciso punto di riferimento. Nella confusione e nell'incertezza generale si presentavano tante di quelle vie all'uomo che, smarrito, continuava a chiedersi quale fosse poi quella vera (...) e la vita si disgregava sul piano morale ed estetico (...) A me la coscienza moderna dà l'immagine d'un sogno angoscioso (...) d'una battaglia notturna, d'una mischia disperata, in cui (...) le parti avversarie si sian confuse e mischiate, e ognuno lotti per sé, per la sua difesa, contro all'amico e contro al nemico. È in lei un continuo cozzo di voci discordi, un'agitazione continua. Mi par che tutto in lei tremi e tentenni" (Pirandello 2006:900).

In questo saggio, come in tutte le sue opere, Pirandello pone l'accento sull'uomo che si sente completamente disperso in mezzo a un flusso infinito di forme, l'uomo che cerca di ribellarsi all'assurdità della vita e alla corruzione della società, però si rende conto dell'impossibilità di tale ribellione (Naguib Salem 33). Di risultato, l'uomo contemporaneo sente un profondo malessere causato dalla perdita di punti di riferimento normativi e valoriali stabili, mentre avviene la nascita di una nuova esistenza, caotica e imprevedibile, pessimista e instabile, i cui vecchi valori sono crollati, creando un disordine caotico e disorganico.

Un altro tentativo di rappresentare i motivi storici che in Italia segnano il sorgere della crisi filosofico – esistenziale e di dare sfondo storico alla *Krisis* è il suo romanzo storico *I vecchi e i giovani* del 1913, pubblicato più di trent'anni dopo *Arte e coscienza di oggi*. Il romanzo tratta il disincanto degli anni postrisorgimentali nella Sicilia dopo il 1870 e rappresenta quello che Martin Heidegger definirà come "la crisi dei Fondamenti" che subisce percezione ontologica di una situazione generale, cercando di rappresentare una psicosi storica (Cangiano 48-51), un pessimismo e relativismo riconducibile all'attuale situazione storica nella quale l'individuo si sente privato dei punti di riferimento stabili per costruire la propria vita, mentre: "(...) i sostegni eran crollati, i ripari abbattuti (...) nel vuoto di un tempo senza vicende" (Pirandello 2014:7). L'ulteriore sintomo della frammentazione valoriale e individuale rappresenta la mancanza del protagonista, cioè la scomparsa totale del personaggio (Cangiano 53-54) che rimane smarrito e perso nel vuoto dimensionale dello spaziotempo.

L'idea della cosiddetta frammentazione dell'io e della molteplicità della personalità è presente già in Alfred Binet, psicologo francese, le cui ricerche sulle alterazioni della personalità e sull'esistenza delle personalità subconscie e "doppie" hanno esercitato un'influenza profonda sull'autore siciliano (Misan-Montefiore 394). Binet dimostrava le sue ipotesi con gli esperimenti ipnotici sottoponendo i soggetti a diverse prove per evidenziare empiricamente che la personalità era costituita da automatismi e da paradossali forme "incoscienti di coscienza" (Foschi 41). Anzi, nel suo articolo *Scienza e critica estetica* del 1900 Pirandello dimostra di conoscere *Les altérations de la personnalité* di Binet del 1892:

"1) Alcuni elementi che entrano normalmente nella costituzione del nostro io possono essere in stato di disgregazione; 2) Una coscienza accompagna questi elementi, benché il nostro io ne perda coscienza; 3) Talvolta (...) questi elementi si organizzano in personalità secondarie (...) Se una personalità può

sdoppiarsi o triplicarsi, è la prova che essa è un composto, un raggruppamento, una risultante di più elementi (...)" (Vicentini 28).

Similmente, Pirandello in *Scienza e critica estetica* del 1900 afferma: "Il nostro spirito, dunque, consiste di frammenti, o meglio, di elementi distinti, più o meno in rapporto fra loro, i quali si possono disgregare e ricomporre in un nuovo aggregamento (...) Ciò che noi siamo non è che una parte, forse una piccolissima parte, di quello che noi siamo" (Vicentini 28-29). Inoltre, Pirandello conosceva le teorie di Sigmund Freud, padre della teoria psicoanalitica, la sua idea dell'esistenza dell'inconscio e la scomposizione della personalità, in particolare la distinzione tra il *super-io*, cioè le norme, le imposizioni, la coscienza morale, e l'*es* che segue il principio di piacere e si riferisce agli impulsi e il lato irrazionale della mente. Come l'opposizione binaria della vita e forma pirandelliana, l'*es* si pone agli antipodi del *super io* mentre l'*io* cerca di tenere in equilibrio i due opposti generando l'armonia tra gli impulsi e gli obblighi.

Peraltro, Pirandello aveva conoscenza anche delle teorie di Carl Jung, psicologo e filosofo svizzero, soprattutto la sua idea delle cosiddette organizzazioni archetipiche cioè inconscie della personalità, tra le quali sono di particolar interesse *la persona*, *l'ombra* e *il sé*. *La persona* (dalla parola latina che indica la maschera teatrale!) rappresenta l'aspetto pubblico che un individuo mostra di sé, nel rispetto di regole e convenzioni, il che non coincide necessariamente con ciò che realmente si è mentre *l'ombra* invece assomiglia l'*es* freudiano e rappresenta gli impulsi istintuali che l'individuo tende a reprimere. Alla fine, nel *sé* si portano a un'unificazione tutti gli aspetti consci e inconsci dell'individuo (Jung 52). Di conseguenza, si potrebbe notare come i concetti della forma e della vita in Pirandello hanno dei punti in comune con i concetti della *persona* e dell'*ombra* in Jung, indicando la sfaccettatura della

personalità e la sua mancanza di stabilità causta dalle diverse vicissitudini socio – storico – economiche e dagli inevitabili effetti della *Krisis*.

Ed è nella (piccola) borghesia e nel suo sistema di valori pronto a crollare che Pirandello va a cercare i problemi da trattare nelle sue opere, non perché la borghesia è per lui una classe sociale favoreggiata, ma perché Pirandello la vede piena di difetti (Naguib Salem 34). I suoi soggetti sono spesso tratti da una piccola vita provinciale tormentata dalle ambizioni insoddisfatte, dalla incresciosa sopportazione di un grigiore quotidiano senza scampo, dalle manifestazioni di un'inquietudine confusa e torbida (Asor Rosa 274) dove l'individuo perde l'equilibrio e si sente senza radici e senza ancoraggio, privo di un'identità individuale, vivendo in quello che Giovanelli chiama un mondo di dismisura e dissonanza (15-16) mentre l'individuo prova il sentimento di solitudine e isolamento, perdendo completamente il senso dell'orientamento, senza aver più l'impressione di arrivare alla meta, perdendo di vista la speranza e restando sconfitto e rassegnato al proprio destino di vagabondo senza meta.

Questa perdita d'identità, secondo Asor Rosa, si trasforma in un'identità sospesa, un individuo entrato in crisi per motivi esistenziali. Quest'identità sospesa ha un aspetto tragico in quanto preme per la distruzione dell'individuo, ma anche comico (665-666), provocando un riso (però un riso commosso) sulle circostanze e condizioni insolite e straordinarie nelle quali i personaggi pirandelliani vivono e lottano per sopravvivere. E proprio questa dissociazione umoristica viene considerata, secondo Gieri, un principio strutturale, una strategia drammatica che produce la dislocazione temporale e spaziale, un vero e proprio smarrimento del personaggio e della fabula con la tragica inevitabilità dell'impossibilità di ricomporre l'unità. Per questa ragione l'individuo, il protagonista pirandelliano rimane un eroe tragico (296), intimamente scisso e diviso, combattuto fra le aspettative e i desideri, vittima di quell'effetto della "(..) perplessità tra il pianto e il riso (...)" (Pirandello 1908:145).

E da quest'individuo Pirandello trae ispirazione per le sue novelle, un individuo smarrito che vive in mezzo a un vuoto, avvolto da una sensazione che crea inquietudine e terrore, presente per lo più nella mente dei suoi personaggi siciliani. La Sicilia viene spesso vista come la terra che respinge gli esseri umani, bolente e arida, terra di zolfo, di vulcani e di polvere, la terra dei disastri del caos, delle fatiche degli uomini, di tantissime miserie, pregiudizi e arretratezza, in tal modo diventando una potente metafora della vita stessa, della sua disorganicità caotica, senza tentativi di sistemazione e composizione, vietando ogni possibilità di ordinamento del mondo contemporaneo (Macchia 1992:58-117). Tuttavia, la Sicilia di Pirandello, la culla dei suoi personaggi più verosimili, profondi e sentiti è molto di più; è la terra del caos che ha un ruolo duplice, quello di dar vita e di toglierla, quello di creare e quello di distruggere, allo stesso tempo forza creativa e distruttiva che offre immense possibilità e potenzialità, anche se apparentemente impercettibili. La stessa parola *caos* deriva dall'omonima parola greca *Χάος* con il significato di "ciò che arde", e come il mitologico uccello fenice che rinasce dalle proprie ceneri, la stessa cosa può succedere anche all'umanità che sembra essere divorata dalle fiamme della crisi solo per uscirne più forte e potente. Il caos come tale è una forza molto potente e di tanta potenza non restano che macerie; tuttora, dalle macerie si può anche rialzare e mandare in una nuova direzione, creando un futuro migliore, come dall'uovo cosmico dal quale è nato l'intero universo. È possibile creare ordine da disordine e in questo modo il caos si trasforma in un mezzo di libertà dell'individuo, offrendogli la possibilità di pensare, immaginare, ideare, creare e ricreare, inventarsi e reinventarsi.

Questa possibilità di invenzione e reinvenzione dell'individuo in Pirandello viene espressa tramite la sua visione e filosofia dell'umorismo, definito ed elaborato nel suo omonimo saggio del 1908 dove l'autore spiega la differenza tra i due concetti chiave del suo pensiero che si trovano in opposizione, *la vita* e *la forma*. Mentre la vita viene definita come "(...) un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate (...)"

(Pirandello 1908:176), un flusso incessante in continua trasformazione che è caotico e irrazionale e comporta tutte quelle pulsioni autentiche, desideri e ragioni interiori, la forma comporta tutto quello artificiale e imposto a un individuo, come i ruoli sociali, le aspettative, le norme di comportamento, le illusioni e gli autoinganni. L'immagine della vita come un flusso continuo, naturale e genuino il cui flusso è inarrestabile e non può concludere è, secondo Cangiano, un *Leitmotif* presente in tanti testi di Pirandello, da *L'umorismo* del 1908 ("Perché la natura, nella sua eternità, non conclude") alla novella *Leviamoci questo pensiero* del 1910 ("La natura non può concludere, essendo eterna (...)") e il suo celeberrimo romanzo *Uno, nessuno e centomila* del 1926 ("Io sono vivo e non concludo. La vita non conclude") (46). Inoltre, si tratta di un'idea ripresa dal trattato *Le finzioni dell'anima* di Giovanni Marchesini, filosofo e pedagogista italiano, esponente del positivismo, dove l'autore già nel 1905 descrive la sua concezione della vita in maniera molto simile a quella di Pirandello: "La vita (...) è equilibrio mobile (...) un fluttuare incessante fra termini contraddittori, e un oscillare fra poli opposti" (Vicentini 45).

In quanto forza paralizzante, la forma ostacola il flusso vitale cercando di ingabbiare il flusso irrefrenabile della vita. Di conseguenza, si potrebbe concludere che la forma corrisponde al concetto pirandelliano della maschera; le forme sono difatti le maschere imposte dalla società che rappresentano una necessità per essere ammessi all'interno di una struttura sociale. L'idea della società che cerca di rendere l'uomo uniforme, uguale tra gli uguali, conforme alle regole e di conseguenza prevedibile è presente soprattutto nel pensiero filosofico di Nietzsche, in quello che lui chiama eticità dei costumi che rende impossibile la libertà dell'individuo, di essere autonomo e indipendente dalle norme sociali (Nietzsche 2). L'eticità dei costumi è quello che il filosofo nella sua opera del 1872, *Nascita della tragedia*, considera indispensabile per riportare un individuo a una realtà più vera (2014:5). Per Nietzsche, proprio

nel tragico fuoriesce quel lato terrificante della vita che rende possibile l'acquisizione di una vera comprensione dell'esistenza umana.

Similmente, Tilgher percepisce la forma come uno stampo che perennemente tenta di arrestare lo scorrimento, l'afflusso della vita e della libertà mentre la vita continuamente cerca di ridurre in frantumi lo stampo della forma (23). Nel caso di evasione dalla falsità delle norme sociali, l'individuo diventa condannato e isolato dalla stessa società; e proprio da questo contrasto tra vita e forma, cioè vita e maschera, nasce il vero, tragicomico, dramma umano. Di conseguenza, l'opposizione binaria tra la vita e la forma si dilatta in Pirandello a significazione simbolica di quello che Martinelli chiama la condizione umana (91), la situazione complessiva della società del XX secolo.

L'autore siciliano chiama la società contemporanea in una lettera alla sorella Lina, scritta il 31 ottobre 1886 "(...) un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai" (cit. in Gioanola 83), riferendosi alla sua natura non soltanto ipocrita ma anche artificiale, la società nella quale gli individui vengono trasformati in marionette ubbidienti, prive di propria volontà – maschere di sé stessi, recitando sempre la stessa parte imposta dalle strutture sociali. L'autore fa una simile osservazione anche nel suo celebre romanzo del 1916, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*: "Ma perché si dev'essere così? Mascherati! Mascherati! Mascherati! (...) Perché (...) diventiamo tutti tanti pagliacci?" (Pirandello 2010:114). Secondo Pirandello, l'unico modo nel quale uno possa guadagnare la propria libertà rappresenta la riflessione e il pensiero critico dell'individuo; tuttavia, una volta ottenuta l'illuminazione, l'individuo non riesce a reintegrarsi di nuovo all'interno del tessuto sociale oppressivo e soffocante.

Per questa ragione, l'unico modo di preservare la sua autenticità di cui possibilità diventa conscio, rimane il suicidio oppure la pazzia, i soli due esiti che rappresentano l'atto finale di ribellione dalle condizioni sociali opprimenti e penosi, l'unica maniera con cui autoconservarsi e distruggere una volta per sempre la forma, le sue illusioni e (auto)inganni,

la forma che rappresenta un sistema artificiale definito da Pirandello nel suo saggio *Arte e scienza* del 1908 come "un'astrazione, la rappresentazione astratta, meccanica (...) d'una sensazione (...)" (925). Nello stesso anno ne *L'umorismo* l'autore identifica la vita quotidiana con "una fantasmagoria meccanica", mentre già prima, nel 1893 nel suo saggio *Arte e coscienza d'oggi* menziona "l'immagine di una macchina vorace" (Vicentini 44), la forma che cerca di inghiottire qualsiasi cosa sul suo cammino, riasparmiando nessuno.

Il contrasto tra l'essere e l'apparire, tra il flusso della vita e la fissità della forma, metaforizza, secondo Martinelli, lo scompaginarsi dell'ordine intellettuale e sociale liberale del periodo e sono le forme di tale dissociazione a creare i scenari, a istituire gli spazi mentali, perturbati e perturbanti delle opere di Pirandello mentre la frattura tra le forme esterne (sociali, culturali, etiche) e le pulsioni interiori innesta nei personaggi un processo di squilibrio, di privazione di autonomia, di perdita d'identità, al limite di sdoppiamento della personalità (95). Questa idea del doppio è presente nella novella *Stefano Giogli uno e due* e poi elaborata anche altrove come nel romanzo *Uno, nessuno e centomila* del 1926 nel quale a causa di moltiplicazione dell'io, la sua frantumazione, il protagonista perde la propria individualità, da "uno" diventa "centomila", cioè "nessuno". La dinamica dello sdoppiamento in Pirandello, sostiene Martinelli, è diversa però da quella ereditata dalla tradizione (Goethe, Stevenson, Dostoevskij, Poe, Conrad). Esso non rappresenta una sostituzione oppure duplicazione ma una funzione – quella di rottura e trasformazione che viene strutturato nella contraddizione, nominando quello che non è al posto di quello che è (107-108), cercando di rivelare, di dissepellire quella parte celata e repressa dell'identità sia per abitudine sia per costrizione e di evitare che la vita sociale venga trasformata in quello che Spizzo chiama commedia recitata inconsapevolmente (246).

Tuttavia, Pirandello ai suoi personaggi lascia la possibilità di scelta, di metamorfosi e trasformazione, quello che Gilles Deleuze, filosofo francese, nella sua filosofia chiama il

concetto del *diventare*. A contrario della nozione statica dell'*essere*, il *diventare* implica l'esercizio del cambiamento e la cosiddetta "ripetizione con la differenza" che comporta la differenziazione da quello che si è stati prima, diventando invece "qualcos'altro" (Smelik 167). Il processo del "diventare qualcos'altro" è proprio quello che subiscono alcuni personaggi delle novelle di Pirandello che, avendo trovato il coraggio necessario, ad un certo punto rifiutano di essere fissati in un ruolo imposto, rifiutando di limitarsi, di restare rinchiusi all'interno della forma paralizzante rappresentata in forma di capi di abbigliamento che si dimostrano come soffocanti.

Diventare è il verbo mentre il sé è la soglia, l'entrata, il diventare tra le due molteplicità (Deleuze e Guattari 239-249), le molteplicità che in Pirandello assumono il valore della vita e della forma. L'uomo, volendo, è sempre in grado di varcare la soglia, di oltrepassare i limiti invece di restare intrappolato nei costrutti della forma. Questo processo continuo di trasformazioni creative, secondo Smelik, implicano un diverso modo di riflettere sull'identità umana che non è rigida e fissa ma invece fluida e flessibile nel corso della vita (167), aggiungendosi alla concezione pirandelliana della vita come "(...) un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate (...)" (Pirandello 1908:176).

Erving Goffman, sociologo canadese, nel suo libro del 1959, *La vita quotidiana come rappresentazione*, introduce il concetto del *performance* che collega all'idea della presentazione di sé che poi diventa una metafora drammaturgica mentre il teatro lo vede come la metafora dell'azione umana. In questo senso, ogni individuo possiede un repertorio di possibili auto – ostentazioni condizionate da convenienze, abitudini e costumi (Tseëlon 152-157). L'uomo, condizionato dalle aspettative, norme e convenienze, sempre proietta un'immagine di sé che segue schemi predefiniti. Questa *performance* lo rende un attore che è costretto a recitare un copione di cui non intende nemmeno il senso. Le regole, secondo Tseëlon, servono a distinguere il comportamento normativo da quello deviante e diverse tacite

regole "del gioco" definiscono anche lo stile che è considerato accettabile. In questo senso il modello delle interazioni sociali assume il modello ludico e la vita sociale quello del teatro dove tutti i partecipanti, per non perdere la faccia, fanno tutto il possibile per ottenere l'accettazione sociale (152-160).

Per evitare di diventare l'oggetto di scherni oppure completamente escluso dall'organismo sociale, il personaggio pirandelliano spesso ricorre alla maschera che lui stesso se la inventa oppure accetta quella imposta dalla società. Una volta adottata la maschera, l'individuo accetta le tacite regole del "gioco" del quale diventa il prigioniero, l'attore il cui copione è sempre uguale. Nel suo libro del 1963 *Stigma. L'identità negata* Goffman spiega come tutti siamo, almeno potenzialmente, stigmatizzati e perciò abbiamo imparato a gestire le informazioni su noi che sono screditanti (Goffman 1963:9). Per non sentirsi minacciato oppure diventare emarginato all'interno dell'organizzazione sociale, politica ed economica, l'uomo spesso preferisce trovare sicurezza nella stabilità delle forme e riparasi dietro le illusioni e gli autoinganni senza accorgersi che la vita e il suo flusso continuo non tollerano la recitazione delle frasi scritte in anticipo. La vita in senso pirandelliano non è uno schema lineare ma un flusso continuo che l'uomo cerca di fermare, di arrestare, trasformandosi però dal personaggio principale della sua vita in un attore poco convincente.

Goffman crede che l'attore rivesta un duplice ruolo, quello dell'attore ma anche quello del pubblico mentre il vestito sia uno delle caratteristiche principali della facciata individuale dell'attore, creando un personaggio di facciata (Tseëlon 153-154) per sé e per gli altri, gli attori e il pubblico che in fondo sono interscambiabili. L'identità, dunque, si trova all'interno degli schemi del controllo sociale (Goffman 1961:168), gli schemi prestabiliti che non sono facilmente decostruibili e comportano sempre una perdita e / o un danno. Tuttavia, Goffman, usando la metafora teatrale, riesamina l'idea di un'identità (pre)definita e rigida, offrendo una definizione dell'identità non come "il stato" ma invece come "l'atto" (Tseëlon 154), il che si

riferisce non soltanto all'atto del recitare il copione predefinito senza possibilità di modificarne il testo, di alterarne la formulazione, ma anche all'abilità di agire, di ribellarsi, di volgere lo spettacolo al proprio vantaggio. Si tratta della possibilità di scelta, di scegliere come (re)agire – la scelta che non tutti i personaggi delle novelle effettuano ma invece si nascondono apparentemente al sicuro dietro alla maschera, e proprio qui sorge l'essenza del tragicomico dramma umano.

Questo aspetto tragicomico della vita umana viene esemplificato ne *L'umorismo* attraverso la celeberrima immagine della signora imbellettata: "Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili" (Pirandello 2018:141). Si scopre che la signora in questione cerca di nascondere la propria vecchiaia attraverso gli abiti giovanili e l'acconciatura che sono inadeguati per la sua età, con lo scopo di trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane. Con questo esempio Pirandello spiega la differenza tra *il comico*, che comprende il concetto dell'avvertimento del contrario, e *l'umoristico*, che invece comprende il sentimento del contrario. Se osservata in questa luce, si potrebbe constatare che la signora rappresenta un'immagine che alla prima vista suscita riso all'osservatore (questo sarebbe il comico, scoperto grazie al processo dell'*avvertimento del contrario*), però attraverso una acuta riflessione si giunge a conoscere il contesto e la vera ragione del suo comportamento strano (qui si scopre il lato umoristico della situazione tramite il *sentimento del contrario*).

Di conseguenza, l'umorismo assume il ruolo di quello che Cangiano chiama l'arma che scompone la simulazione (44), la simulazione di tutto quello inautentico, artificiale e imposto e l'umorista, per citare Pirandello ne *L'umorismo*, esamina le composizioni che "(...) mostran pretesa di realtà: composizioni ch'egli si diverte a scomporre" (Pirandello 2018:178). Scomponendo la simulazione, l'unica risposta logica è il riso; non si tratta però di un riso crudele e spietato, ma invece un riso amaro, mentre l'umorista dimostra sempre una notevole

quantità di empatia, quasi immedesimandosi con il soggetto, condividendone emozioni e pensieri e diventando emotivamente coinvolto nel suo destino (tragi)comico. Per questa ragione si potrebbero usare le parole di Asor Rosa per concludere come il pensiero pirandelliano "(...) coglie benissimo tutta la complessità della crisi" (666).

I destini di tanti personaggi delle *Novelle*, vittime della *Krisis*, praticamente predestinati alla tragedia, diventano le vere e proprie vittime dell'esistenza crudele mentre il loro destino è spesso legato agli abiti da loro indossati, nei quali sembrano quasi sparire (Giovanelli 566). I loro abiti sono sembrano spesso troppo lunghi, larghi e protettivi, quasi soffocanti da togliergli il respiro, nel senso metaforico ma anche letterale della parola, gli abiti che comportano una fissazione nella forma pirandelliana, forza paralizzante e oppressiva che ostacola il flusso naturale della vita. Di conseguenza, si potrebbe concludere che il vestito e la moda in generale nelle novelle dell'autore assumono il valore della maschera pirandelliana, quello che nasconde la vera natura umana.

La moda viene frequentemente soggetta ai pregiudizi che le impediscono di venire presa sul serio. Invece, la moda spesso viene vista come qualcosa di triviale, vanitoso, irrazionale e superfluo che comporta sprechi inutili (Entwistle 53). Tuttavia, la moda fa parte indispensabile della vita umana e il suo ruolo è più grande di quanto uno a prima vista possa immaginare. La moda serve a conoscere e capire sé stessi e gli altri in quanto essa rivela più che nasconde – i pensieri e i desideri dell'uomo, offrendo anche una chiave di interpretazione per comprendere le sue azioni. In questo modo la moda ci fa scoprire alcune delle verità più profonde e spesso "scomode" del mondo di cui facciamo parte (Svendsen I).

Per citare *Sartor resartus*, l'opera di Thomas Carlyle, scrittore e filosofo inglese, "(...) questo grave e vasto soggetto sugli Abiti, se ben compreso, contiene in sé tutto ciò che gli Uomini han pensato, sognato, fatto, ciò che sono stati; tutto l'Universo esteriore e tutto ciò che nell'Universo è contenuto non è che Veste: la Essenza di ogni scienza si trova nella

FILOSOFIA DEGLI ABITI" (53). In quest'opera il protagonista, Diogenes Teufelsdröckh, si ripropone di studiare le influenze politiche, morali e religiose degli abiti cercando di utilizzare l'abito come chiave di lettura del mondo (Svendsen 9). In questo modo l'autore inglese potrebbe essere considerato una sorta di precursore di Pirandello che era particolarmente interessato al rapporto tra l'individuo e la società, la libertà e la soggezione, la vita e la forma.

Le prime tracce della moda risalgono al XIV secolo. La scomparsa del sistema feudale durante il XIV e il XV secolo coincide con l'emergere della nuova classe dei mercanti, la cosiddetta piccola borghesia commerciale che comincia a ottenere la sua ricchezza non dalle terre ereditate ma invece dal commercio, spesso a livello internazionale, in tal modo promuovendo la moda. L'Italia viene spesso considerata il luogo di nascita della moda dove era strettamente connessa alla nascita delle città insieme alla classe media (Entwistle 83). Dunque si è soliti far risalire l'inizio della moda al tardo Medioevo o al primo Rinascimento (lo sviluppo della società di corte nel Rinascimento ha inoltre permesso la diffusione della moda). Negli anni Settanta e Ottanta del XVIII secolo fanno la loro comparsa le prime riviste di moda, come l'inglese *Lady's Magazine* (1770) e la tedesca *Journal des Luxus und der Modern* (1786). A partire dal XIX secolo inizia l'aumento della produzione di massa grazie all'introduzione di macchine da cucire e per maglieria rendendo possibile la produzione in grandi quantità di vestiti, aprendo nuove possibilità per il consumo di massa (Svendsen 12-30). Nella seconda metà del XIX secolo si diffonde la moda del dandismo, ispirata alla figura di Lord Brummell, arbitro dell'eleganza londinese che diventa il modello di vita per un'intera generazione di intellettuali e artisti. Barbey d'Aurevilly nel suo libro del 1845, *Del dandismo e di George Brummel*, definisce il fenomeno come l'arte del vestire e della eleganza esteriore. L'abito allora acquisisce per la prima volta un valore ideologico e l'esteriorità diventa espressione di una filosofia della vita (Baroncini 19).

La moda però non è e assolutamente non dovrebbe essere considerata come relativa soltanto all'abbigliamento in quanto si tratta di un fenomeno che guadagna terreno nell'arte, nel *design*, nella politica e nella scienza, diventando uno dei fenomeni fondamentali del mondo come tale. Adam Smith era uno dei primi filosofi a conferire importanza alla moda spiegando come essa esercita un'influenza sulla musica, poesia, architettura e anche morale. Più tardi, anche il celebre sociologo e filosofo tedesco, Georg Simmel, considerava la moda come un fenomeno applicabile a tutti i campi sociali inclusa la lingua (Svendsen 2). La moda dunque rappresenta un modo, una forma di rappresentazione dell'uomo in tutti i campi dell'ingegno umano mentre numerose opere di grandi scrittori, filosofi, sociologi e altri intellettuali non soltanto in Italia ma anche nel mondo ne confermano l'importanza nel corso della storia: Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, Immanuel Kant, Carlo Goldoni, Giuseppe Parini, Melchiorre Gioia, Antonio Rosmini, Giacomo Leopardi, Honoré de Balzac, Friedrich Nietzsche, Thomas Carlyle, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Stéphane Mallarmé, Oscar Wilde, Émile Zola, Max Beerbohm, Marcel Proust, Luigi Pirandello, Gabriele D'Annunzio, Georg Simmel, Walter Benjamin, Henri Focillon, Massimo Bontempelli, Quirino Conti, Pier Paolo Pasolini, Roland Barthes, ecc (Baroncini 1-4).

La stessa parola *moda* deriva dal latino *modus* che, tra l'altro, significa forma. Si tratta di una concezione espressa dallo stesso autore siciliano che già ne *L'umorismo* fa una simile conclusione: "Il vestito era la forma" (Pirandello 1908:49), immedesimando il vestito con la forma che comporta la morte metaforica (ma talvolta anche letterale) dei protagonisti delle sue novelle. La forma e dunque anche la moda sono indissolubilmente legate al tessuto sociale; anzi, la moda in Pirandello rappresenta una costruzione sociale che è sempre artificiale e dannosa in quanto contrastante con la sua concezione filosofica della vita come flusso eterno e irrefrenabile. Di nuovo ne *L'umorismo* l'autore cerca di approfondire questa tesi spiegando come la forma rappresenta la formazione, quello che non nasce ma invece si fa

secondo norme prestabilite, essendo composta esteriormente, come un oggetto (Pirandello 1908:50). "L'uomo è un animale vestito, – dice il Carlyle nel suo *Sartor Resartus*, – la società ha per base il vestiario. E il vestiario (...) compone e *nasconde* (...)" (cit. in Pirandello 1908:185), mentre l'autore nelle sue opere cerca di fare l'esatto opposto – scomporre, sconnettere e smembrare ogni traccia della forma che per lui rappresenta una caratteristica essenziale dell'organismo sociale come tale.

L'uomo è l'unico essere vivente insieme al camaleonte che è in grado di cambiare il colore della propria pelle per addatarsi a fondo, cioè alle esigenze e regole sociali (Lurie 209) e lo stesso vale anche per la maggior parte dei personaggi pirandelliani. Il personaggio che sembra perdersi nei propri abiti mettendo in evidenza il proprio smarrimento esistenziale (Giovanelli 566) e rappresenta l'uomo moderno che è decentrato sul piano esistenziale. Anzi, la perdita dell'identità non di rado porta a una dissociazione tra l'abito e il corpo (Giovanelli 566) mentre il protagonista pirandelliano si sente smarrito quando osserva il proprio abito nel quale spesso non si riconosce.

Alcuni critici della moda sostengono che proprio l'identità sia la preoccupazione centrale della letteratura che si occupa della moda insieme all'interesse per il significato. Infatti, il significato della moda alla fine si riduce alla questione dell'identità: che cosa dice il vestito dell'indossatore (Entwistle XVII)? Ed è proprio l'identità la preoccupazione fondamentale del pensiero filosofico di Pirandello, la sua mutabilità, il conformismo e la possibilità di (ri)costruzione dell'io. Nelle sue novelle, la moda assume il valore della maschera cioè della forma, di quello che "soffoca" la propria personalità insieme alla capacità di prendere decisioni. La critica più recente vede la moda come un *performance* e il giocare con l'identità (Entwistle XXIII), come il processo potenzialmente infinito di costruire, ricostruire, accettare o rifiutare la maschera che è in Pirandello sempre rappresentata dagli

indumenti che per qualche ragione non stanno bene ai loro proprietari, dandogli fastidio e togliendogli il respiro.

Similmente, anche l'accento sulla grossolanità e corporeità in Pirandello comporta la trappola della stasi (Giovanelli 554), la paralisi e l'immobilità il cui denominatore comune è la forma pirandelliana. La pesantezza corporea in Pirandello indica sia la debolezza dell'individuo e la sua incapacità di accettare sé stesso, di dirigere la propria vita oppure di sottolineare l'ipocrisia e le cattive intenzioni dell'individuo. La moda riguarda il corpo; essa viene prodotta, promossa e indossata dai corpi (Entwistle 1) rappresentando quindi una caratteristica essenziale dell'uomo e, di conseguenza, della sua identità, contesto sociale ed economico – un ulteriore elemento di distinzione all'interno della struttura sociale. I corpi umani, conclude Entwistle, sono i corpi vestiti in quanto il vestito è l'unità di base della vita sociale che è tipico di tutte le culture, anche se in modi diversi, variando da paese a paese e da cultura a cultura e anche all'interno della stessa cultura (6) e serve come modo di rappresentazione di chi lo indossa. Tuttavia, la rappresentazione implica la raffigurazione attraverso diversi simboli che stanno per qualcos'altro; si tratta dunque di una raffigurazione artificiale, di qualcosa che nasconde. Inoltre, la rappresentazione si potrebbe riferire anche allo spettacolo teatrale e dunque alla recita del ruolo da parte dell'individuo che assume il ruolo dell'attore nella propria vita.

L'atto di nascondere il proprio corpo è un elemento analizzato dagli antropologi Roach e Eicher che nel loro libro *Dress, Adornment and the Social Order* nel quale spiegano come l'atto di vestirsi comporta l'agire che poi pone l'enfasi sul processo di "coprire" (1) cioè di nascondere qualcosa sostituendolo con qualcos'altro. Il nascondere può essere visto come un'arma protettiva in quanto la moda serve a proteggere uno dagli sguardi inquisitori e / o indiscreti, permettendogli di creare una distanza fra lui e gli altri (Entwistle 120).

È interessante notare come tanti protagonisti pirandelliani quando si trovano di fronte alle varie fonti visive come i quadri e le fotografie non riescono oppure rifiutano di guardarli. In alcune novelle viene proposto il motivo della cosiddetta "negazione dello sguardo" che si esprime nell'atto di chiudere o socchiudere gli occhi, voltare la faccia, abbassare gli occhi, non degnare di uno sguardo, vietarsi di allungare lo sguardo, fingere di non vedere (Prosenc 154), il che indica il tormento interiore del personaggio che è incapace di affrontare una parte nascosta di sé oppure qualcosa che non è in grado di risolvere con sé stesso. Infatti, nell'opera pirandelliana si fa sentire una pulsione scopica, una tendenza a rivelare e portare alla luce un evento nascosto, ma contemporaneamente questo impulso risulta inhibito da una resistenza, una barriera simbolica contro il vedere (van der Bossche e Dreesen 4).

L'atto di nascondere può essere visto anche come una forza irrazionale e tirannica (Entwistle 109), una forza che "spoglia" l'uomo di tutte le particolarità con l'impiego della forza. A quest'individuo alla fine non resta altro che farsi guidare dalle tacite regole del gioco sociale, le regole che rappresentano la coscienza collettiva e condivisa dalla maggior parte della comunità. Questa tensione tra il particolare e il generale, il privato e il pubblico si distingue meglio in Edwards che spiega come la moda è incentrata sull'individuale e il sociale svolgendo un duplice ruolo, quello di forza creativa ma anche strutturale (Entwistle 54), diventando qualcosa che definisce, limita e confina l'identità dell'individuo com'è visibile da tante novelle di Pirandello e i destini dei suoi personaggi che sembrano praticamente depersonalizzati e deformati in quanto soggetti dei vestiti da loro indossati. Il protagonista pirandelliano diventa dunque prigioniero, nascosto e perso nel proprio corpo e nel proprio vestito nel quale si addentra lo spazio sociale, invadendolo e distruggendolo. Per questa ragione il protagonista talvolta sente il suo corpo sparire e fondersi agli oggetti circostanti oppure alla stanza nella quale si trova e ai suoi mobili, quasi diventando anche lui oggetto, pezzo d'arredamento, immobile e rassegnato alla paralisi della forma.

Il vestito implica la presentazione pubblica del proprio corpo e lo spazio pubblico richiede sempre che esso sia vestito in modo appropriato. Nel caso in cui il corpo non conformi e trasgredisca la convenzione, esso viene ridicolizzato oppure escluso dal sistema sociale (Entwistle 7), non di rado recando offesa agli osservatori, al "pubblico" che richiede il massimo rispetto e l'ubbidienza alle regole della cosiddetta vita comune. La condanna e talvolta anche l'esclusione sociale sono i due esiti più probabili nel caso di ribellione del corpo la cui estensione naturale, secondo Quentin Bell, è proprio il tessuto, la stoffa (19). Il vestito è dunque strettamente legato all'identità e la moda, come la definisce Fred Davis nel suo libro *Moda, cultura e identità*, è la metafora visuale dell'identità (25), la metafora della rappresentazione di sé stessi al resto della società.

Il corpo come tale è uno dei motivi sul quale Pirandello riflette ne *L'umorismo* descrivendo l'atteggiamento dell'umorista verso il corpo: "L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo (...)" (Pirandello 1908:186). L'ombra in Pirandello rappresenta la forma, tutto quello che "sta dietro" e ostacola la vera natura umana, avvolgendola completamente e dissolvendola. In questo senso, l'ombra assume il valore di maschera e rappresenta tutte le illusioni e autoinanni accettate dagli individui.

Di conseguenza, la percezione della natura artificiale dell'ombra cioè della maschera corrisponde all'acquisizione della verità e libertà elaborata nel mito della caverna di Platone, storia allegorica presente nel VII libro de *la Repubblica*, opera filosofica scritta in forma di dialogo nel IV sec. a. C., dove alcune persone vivono rinchiusi in una caverna tutta la vita, incapaci di girare la testa e vedere l'uscita. In vicinanza c'è un fuoco acceso che proietta le ombre degli oggetti su un muro e loro credono che queste ombre siano oggetti reali. Inaspettatamente, una persona riesce a liberarsi e conoscere la verità – che quello che guardavano nella caverna erano soltanto ombre di oggetti reali che invece stanno fuori. Però

quando cerca di convincere gli altri di uscire dalla caverna, loro non gli credono, lo credono un impostore e, secondo Socrate, sarebbero anche in grado di ucciderlo (Platone 86-97).

Questa storia diventa l'allegoria delle illusioni e autoinganni delle persone che preferiscono "vivere nell'oscurità" dell'ignoranza e convenienza invece di cercare di conoscere la verità, vedere chiaro le cose come veramente sono, diventando schiavi dell'abitudine e della convenienza che creano l'illusione di una vita sicura e tranquilla quando invece sono schiavi delle strutture e i loro dogmi che sono spesso oppressive e arretrate. Quando un individuo (il filosofo, il cosiddetto *raisonneur* che affronta il problema e cerca di approfondire la conoscenza con l'uso della ragione) riesce a ottenere la conoscenza e vedere la vera natura delle cose e convincersi delle errate interpretazioni degli altri, lui rimane deriso, emarginato e disprezzato dagli altri, da tutti quelli "(...) uomini incolti e ignari della verità (...)" (Platone 87). Ciononostante, il filosofo rimane libero grazie al proprio coraggio e la propria apertura mentale mentre il resto del gruppo resta eternamente incatenato, incapace di vedere l'uscita dalla caverna che gli sta davanti agli occhi tutto il tempo.

Come l'individuo che esce dalla caverna, riconoscere le proprie errate interpretazioni del mondo circostante e riesce ad acquistare conoscenza della verità per poter diventare libero dalla forma e dalle sue strutture, talvolta i protagonisti delle novelle di Pirandello con l'uso della ragione giungono alla conoscenza della verità e rifiutano l'indumento soffocante che gli toglie il respiro, l'indumento come il simbolo della struttura formale della società e della sua assurdità. La moda, spiega Davis, "gioca" con l'identità e la sua instabilità (Entwistle 74), diventando una potente metafora dell'uomo contemporaneo, confuso e disorientato, l'uomo che cerca un punto d'ancoraggio senza successo. Per questa ragione si potrebbe concludere che la moda nelle novelle pirandelliane appare completamente disgiunta dall'idea della bellezza naturale e in generale da ragioni estetiche, per tradurre invece l'idea di un personaggio intimamente tormentato e scisso a causa delle norme sociali, mentre il vestito

diventa l'immagine esteriore del dissidio tra verità e finzione, vita e forma, congiungendosi all'idea moderna della dissociazione dell'io (Baroncini 95-96).

Di conseguenza, in risposta alla minaccia della forma e i suoi costrutti Pirandello nel suo pensiero filosofico sviluppa il concetto della cosiddetta *vita nuda*, priva di abbellimenti e artifici, la vita com'è davvero anche se talvolta confusa e caotica, irta di contraddizioni e disarmonica (Macchia 1973:XXXVIII). Quando spogliato dall'abito, il corpo umano può rivelare la vita nella sua pienezza, la sua irregolarità e imprevedibilità, la *vita* com'è davvero. Di conseguenza la visione dell'autore siciliano della nudità corrisponde a quello che Hollander chiama divina realizzazione artistica (85), visione segnalata dallo stesso Pirandello nel suo testamento come liberazione finale dalla forma: "Morto non mi si vesta. Mi si avvolga, nudo, in un lenzuolo (...) Nudo" (Rallo 81). In questo senso il concetto dell'arte assume il ruolo della nuda rappresentazione dell'esistenza umana (Asor Rosa 668).

Già ne *L'umorismo* Pirandello introduce l'immagine del re in camicia che rappresenta uno che riesce a spogliarsi delle norme sociali che sono tutt'altro che eque e affidabili. In quanto consapevole della loro futilità e del fatto che esse non agiscono per l'uomo ma invece minacciano la sua integrità e autenticità, il re in questione accetta una nuova realtà, libera dalle forme e i loro costrutti opprimenti. Il corpo nudo è però tutt'altro che neutro dal punto di vista del valore (Svendsen 66). Difatti, come lo conclude Anne Hollander, storica americana che si occupava dello studio dell'arte e della moda, più significativo il vestito è, ancora di più sarà significativa la sua assenza (83) in quanto l'assenza, cioè il rifiuto volontario di un indumento di connotazione negativa, comporta una maggiore conoscenza, la cosiddetta conoscenza intellettuale.

La conoscenza intellettuale, concetto kantiano, coinvolge il ragionamento da parte dell'individuo e comprende la cosa in sé, com'è veramente, al di là dell'apparenza esteriore, e richiede un processo attivo di riflessione, analogo al processo del sentimento del contrario

pirandelliano. Inoltre, la conoscenza intellettuale è basata sul concetto di noumeno di Platone che Kant poi definisce come la realtà che si trova al fondo di tutti i fenomeni osservati. L'altro concetto kantiano, la conoscenza sensibile, si riferisce invece al processo del riconoscimento dell'oggetto attraverso gli organi di senso, in modo oggettivo, senza l'impiego delle facoltà mentali. Questo rimane un concetto passivo che viene collegato al fenomeno kantiano del fenomeno, la cosa in sé che ha valore concreto e tangibile, analoga al concetto dell'avvertimento del contrario pirandelliano. In Pirandello, il noumeno kantiano, oggetto di una intuizione intellettuale, è quello che aiuta i suoi protagonisti a scoprire la vera natura del mondo nel quale loro vivono. Proprio grazie a questo concetto i protagonisti sono in grado di conoscere l'essenza profonda dell'io, quello che Schopenhauer chiama volontà di vivere, la manifestazione esteriore di tutti i desideri interiori, un impulso senza principio né fine.

L'uomo premoderno aveva un'identità più stabile perché era ancorato a una tradizione; di conseguenza, non la metteva in discussione né cercava delle alternative. L'uomo moderno è invece caratterizzato da quello che Anthony Giddens, sociologo inglese, chiama il *sé riflessivo*. Questo concetto si riferisce a una sorveglianza riflessiva del proprio comportamento che è diventata radicalizzata. Il contrassegno distintivo di una società altamente riflessiva, secondo Giddens, risiede nel carattere aperto dell'identità del sé e nella natura riflessiva del corpo (Svendsen 123). Questa sembra quasi una descrizione di quel tipo del personaggio pirandelliano, il cosiddetto *raisonneur*, il filosofo, colui che usa il proprio pensiero e la propria ragione per andare a fondo del problema cioè alla sua essenza.

Anche Bourdieu nelle sue opere parla di riflessività e sostiene che essa si svilupperà soltanto nel caso in cui si verificasse una crisi tale da provocare la discordanza tra l'*habitus* e l'ambito d'azione. Se i campi nei quali gli attori agiscono sono soggetti a molte rapide modificazioni, tale discordanza si manifesta provocando l'eccessiva riflessività (Svendsen 124-125), la riflessività che in Pirandello diventa una conseguenza inevitabile della *Krisis* e della

mancanza di stabilità causta da diverse vicissitudini storiche che hanno reso l'individuo un naufrago che si attacca disperatamente a qualche parte del relitto come una minima speranza per salvezza.

Paul Ricœur, filosofo francese, distingue nell'ermeneutica del sé due aspetti contrari dell'identità, *l'identità idem* e *l'identità ipse*. Mentre la prima attiene all'idea di restare la stessa persona pur passando attraverso cambiamenti, la seconda riguarda il fatto che l'individuo è un essere riflessivo che è in grado di relazionarsi con sé stesso. Questi due aspetti dell'identità devono essere inserite in un contesto costituito dal racconto coerente di chi uno è stato e chi sarà. In questa narrazione vengono riuniti il passato, il presente e il futuro in quanto essere un sé significa saper raccontare chi si è stati, chi si vuole essere e chi si è adesso (Svendsen 131-132). Allo stesso modo il tipico protagonista pirandelliano è diviso tra quello che vorrebbe diventare e quello che è, tra le infinite possibilità che gli offre il flusso continuo della vita e la paralisi perpetua alla quale lo porta la forma. Di conseguenza, al protagonista viene offerta una scelta: continuare a vivere la menzogna che è diventata la sua vita oppure diventare artefice della propria vita.

Secondo il critico letterario italiano de Castris, è impossibile evadere dalla prigione del ruolo impostoci dalla società; invece, siamo costretti a recitare un copione di cui non intendiamo il senso. La società che è basata sui vestiti è l'idea principale sviluppata da Thomas Carlyle, storico inglese, elaborata nella sua opera *Sartor resartus* che è menzionata anche ne *L'umorismo* da Pirandello, la società che senza un indumento sprofonderebbe nell'infinita profondità dell'abisso (37). L'idea del collegamento tra moda e identità sociale è presente anche ne *La moda* di Georg Simmel, sociologo e filosofo tedesco (Svendsen 12), secondo il quale la moda porta sempre in sé la morte (Svendsen 34), il che, se osservato nell'ambito delle opere dell'autore siciliano, significa sia la morte metaforica dell'individuo paralizzato nella forma che la morte letterale di uno che riesce a liberarsi dalle catene della forma

trovando salvezza nella morte che viene vista come liberazione degli istinti e delle pulsioni più autentiche dell'individuo.

Simmel crede che la moda rivesta un ruolo duplice, quello di imitare e quello di differenziare, il che viene spiegato dalla dualistica natura umana. Mentre l'imitazione comporta la generalizzazione, l'uniformità e l'inattività e assomiglia alle forme che modellano la vita, la differenziazione implica il movimento, il cambiamento, l'incessante mutare della vita individuale (1957:541). La differenziazione in Simmel dunque corrisponde alla comprensione della vita in Pirandello e il suo incessante mutare, il "(...) flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate (...)" (Pirandello 1908:176), le forme che impediscono di valorizzare appieno il potenziale delle persone facendole conformare al verdetto della maggioranza. Queste due forze, quella imitatrice e quella differenziatrice che si riferiscono, rispettivamente, alla forma e alla vita pirandelliana, sono, secondo Simmel, caratteristiche oppure tendenze antagonistiche e irrisolte (1957:541-542) in quanto riflettono lo stato complesso dell'uomo moderno contrassegnato dalla divisione e conflitti interiori. E questo stato complesso dell'individuo dell'epoca in Pirandello viene espresso attraverso l'atteggiamento dei personaggi verso la moda in quanto la moda tra l'altro, per citare la studiosa del costume Caroline Evans, è un viaggio tra le verità scomode del mondo (Svendsen 140).

Paulicelli condivide quest'idea che la forma e in particolare la moda implica la percezione, sia dell'indossatore sia del pubblico. La moda parte dal corpo dell'indossatore all'immaginazione e la percezione mentale ed emozionale di sé stesso e degli altri ma anche da sé stesso e dagli altri (10), spiegando come la percezione è un processo dinamico e bilaterale che comprende sia l'individuo che il gruppo i cui ruoli però sono anche interscambiabili. Anche Roland Barthes, filosofo e saggista francese, spiega come la funzione principale del vestito è il suo significato e l'adattamento alle norme sociali. In questo modo, l'adesione alle regole tacite

che riguardano il modo di vestire rappresenta un atto profondamente sociale che costituisce l'elemento centrale della dialettica della società. Il vestito concerne la persona, il suo corpo e la relazione tra la persona, il suo corpo e la società, il che spiega la ragione per cui tanti grandi scrittori come Baudelaire, Balzac, Poe e Proust trattavano l'argomento della moda nelle loro opere (Paulicelli 10-11). In linea con la linguistica strutturalista di Ferdinand de Saussure, Barthes opera una netta distinzione tra significante e significato. Nonostante la natura convenzionale del legame tra i due concetti, la loro relazione è regolata da un "codice", un apparato di regole condivise (Svendsen 56-57). Nel contesto della moda ciò significa che uno deve non soltanto essere familiare con le regole sociali che riguardano il modo di vestire ma anche di rispettarle per essere ammesso e continuare a far parte del tessuto sociale.

Difatti, l'intera storia umana si riflette in conflitti e palesi contrasti tra l'adattamento alla società e l'allontanamento dalla norma. Tuttavia, l'uomo è psicologicamente "programmato" ad avere la tendenza verso l'imitazione che dà soddisfazione all'individuo di non sentirsi solo e isolato nelle sue azioni ma di apparire come il membro del gruppo, il portatore dei contenuti sociali (542-543). È naturale per l'uomo voler far parte di un insieme invece di sentirsi isolato e avere almeno l'illusione di contribuire al sistema e aiutare le società a raggiungere i suoi obiettivi.

Lurie nel suo libro *Il linguaggio dei vestiti* elabora la teoria secondo la quale i vestiti, gli accessori, il trucco e altre decorazioni corporee vengono percepite come una sorte di linguaggio che include la grammatica e il vocabolario. L'indossatore dunque con la sua scelta di un capo di abbigliamento cerca di comunicare qualcosa al mondo ed è proprio la comunicazione di qualcosa di segreto e nascosto il tratto distintivo dei personaggi di Pirandello. Per migliaia d'anni gli umani comunicano l'uno con l'altro in primo piano usando il linguaggio del vestito che quasi preannuncia tutte le informazioni importanti di un individuo al resto della società. Anzi, varie leggi suntuarie erano in vigore in Europa fino al

XVIII secolo, limitando quali capi di abbigliamento, stili e colori potevano essere indossati da diverse classi sociali (205) che in questo modo potevano essere più facilmente distinte tra di loro. La Chiesa in particolare vedeva gli oggetti di lusso come motivo di corruzione in quanto un abbigliamento sontuoso era un segno di superbia, uno dei sette peccati capitali (Svendsen 27).

I significati dei vestiti sono le costruzioni, sia reali che immaginarie. Ambedue però rivestono la stessa importanza e sono organizzati in diverse narrative. Particolarmente in letteratura i vestiti sono in grado di innescare emozioni, giudizi morali, seduzioni, inclusioni o esclusioni dal gruppo sociale (Paulicelli 11). Questo potere del vestito è onnipresente nelle novelle pirandelliane nelle quali i protagonisti sono immersi in un mondo confuso e caotico dove "(...) non c'è sviluppo logico ... concatenazione negli avvenimenti ..." (Pirandello 1993:15), il mondo che abbonda di entrate e uscite, approvazioni e disapprovazioni, nascondimenti e ritrovamenti.

Anne Hollander nel suo libro *Seeing Through Clothes* condivide pienamente l'opinione di Paulicelli sulla moda e il vestito, spiegando come il vestito rappresenta la metafora, l'illustrazione che sta per qualcos'altro. Il vestito non crea l'uomo ma invece l'immagine dell'uomo, la sua rappresentazione (XV). E la rappresentazione non è altro che la forma che Pirandello nel suo saggio *Arte e scienza* definisce come "un'astrazione, la rappresentazione astratta, meccanica (...) d'una sensazione (...)" (925), qualcosa di artificiale che è stato creato per sostituire "qualcos'altro", tutto quello naturale e autentico che sta per la vita e il suo flusso continuo e irrefrenabile. Il vestito è dunque un fenomeno di tipo sociale e psicologico, un sistema di riferimento tridimensionale che comprende le emozioni, le abitudini e i costumi mentre la sua espressività istantanea facilita la sua interpretazione e traduzione (Hollander XV) da parte del "pubblico" che assume il ruolo del giudice che esamina la

colpevolezza dell'"imputato" e adotta la decisione relativa alla sua condanna oppure all'assoluzione.

Secondo Lurie, l'uomo è l'unico essere vivente insieme al camaleonte che è in grado di cambiare il colore della propria pelle per adattarsi a fondo, cioè alle esigenze e regole sociali. Anzi, per essere in grado di funzionare e appartenere alla società, uno deve farlo (209). Tuttavia, la natura umana desidera ardentemente il movimento e l'imitazione sarebbe una scelta sbagliata per quanto riguarda questioni importanti (Simmel 1957:542-545). Questo pensiero è evidente anche in Pirandello che nelle sue opere sottolinea in particolare l'importanza di prendere le proprie decisioni altrimenti l'individuo sarà privato del proprio io. Quest'idea dell'esistenza che appartiene al singolo e mai al sistema sociale è riconducibile al pensiero filosofico di Søren Kierkegaard e la sua idea che essa non è soggetto di concetti universali, cioè entità logiche, ma invece a un individuo, sostenendo l'idea dell'uomo libero a fare delle proprie scelte. Facendo senza coercizione quanto la legge impone costruisce soltanto l'illusione di avere una personalità coerente; invece, cieca sottomissione all'autorità porta alla distorsione, all'annullamento definitivo dell'individuo la cui personalità, per usare le parole di Simmel, viene ridotta a una formula generale.

Allo stesso modo la moda assume il ruolo della maschera che implica la cieca sottomissione agli *standard* dell'opinione pubblica. In questo modo l'uomo nella moda cerca un disperato rifugio (552), un rifugio che si dimostra però di essere illusorio e deludente, senza procurargli contentezza a lungo termine. Una simile idea viene espressa da Simmel in un altro suo saggio, *Il problema del stile*, dove spiega come lo stile rappresenta un tentativo di risolvere il grande problema della vita. L'uomo spesso tende a mitigare la sua personalità accettando il generale, il tipico che è più strutturato, mettendo su un costume (1991:69-70), la maschera pirandelliana che però invece di integrare e comporre, disintegra e scomporre mentre l'individuo viene trasformato in un attore poco convincente, un imitatore.

L'imitatore è un individuo passivo che sceglie di adattarsi agli elementi esistenti mentre l'individuo teleologico sperimenta sempre e continuamente combatte e si sforza, facendo affidamento sulle proprie convinzioni (Simmel 1957:543). L'individuo che prende in mano la propria vita si interroga sul significato e sullo scopo della società, il suo ruolo e il suo potere. Tuttavia, nel caso in cui uno cerchi di esprimere la propria individualità, lui diventa subito oggetto di attenzione e spesso vittima di violenza brutale (Simmel 1957:553-554) visto che ogni tentativo di differenziazione e di cambiamento viene sempre condannato con fermezza dalla società. Per questa ragione, l'uomo capisce che se non può sentirsi "unito" e completo, allora aderisce alla società che rappresenta un'unità solida e sicura come un socio il cui ruolo è però quello di servire (Simmel 1991:70), di sottomettersi alle sue aspettative, i suoi capricci e le sue mode passeggere.

La stessa moda viene vista da Simmel come l'elemento che consente e facilita l'ubbidienza sociale in quanto essa rappresenta in primo piano l'imitazione di un dato esempio e soddisfa la richiesta di adattamento sociale. Tuttavia, la moda comporta anche la differenziazione cioè il cambiamento, l'indipendenza, il contrasto in quanto certe scelte di stile separano gli uni dagli altri (1957:543-548). Quest'idea di separazione e differenziazione può essere vista soprattutto dal modo in cui i membri delle classi alte sviluppano un certo stile, spesso stravagante, per differenziarsi dalle masse; tuttavia, questo stile viene imitato dai bassi strati sociali e, come risposta, la classe alta adotta un nuovo stile per continuare "il gioco" (Simmel 1957:545), il gioco che include gli uni ed esclude gli altri mentre alcuni sempre perdono e gli altri vincono, creando un un circolo vizioso di cui entrambi sono prigionieri, prigionieri della civiltà e i suoi requisiti. Knox e Zarri nel loro saggio *L'origine della civiltà europea* definiscono la civiltà come l'arte dell'impiego del comportamento appropriato oppure l'arte di conformare il proprio comportamento secondo il ragionamento logico (211), quello che i

protagonisti pirandelliani si sentono costretti a fare, perdendo la propria dignità e la propria personalità nel processo.

Ne *Il problema del stile* Simmel un'altra volta ripete come l'umanità è impegnata nella lotta tra l'individuale e il generale mentre l'obbedienza alla legge entra in conflitto con l'individualità e l'identità (1991:63). Tuttavia, per qualsiasi scelta uno opta, subisce sempre gravi perdite. In questa luce Simmel offre la sua definizione dello stile. Lo stile sarebbe il principio che permette la generalizzazione se imposto dall'esterno in quanto esso nega la natura e il valore individuale. Tuttavia, lo stile può avere anche una connotazione positiva; quando si parla dello stile di Michelangelo oppure di Botticelli, Goethe o Beethoven, si parla di uno stile individuale che viene dall'interno e li distingue dalle masse per il loro genio (Simmel 1991:64-65). Dunque, soltanto se lo stile viene sviluppato da un'illuminazione interiore, dall'ispirazione artistica che è originale e ingenua, il suo potere non sarà distruttivo e minaccioso per l'individuo; anzi, lo stile in questo caso diventa qualcosa che arricchisce sia l'individuo in questione che il resto dell'umanità che lo ammira e apprezza per il suo talento e la sua ingegnosità.

Henry David Thoreau, filosofo e scrittore statunitense, nella sua opera *Disobbedienza civile* spiega come al primo posto si deve essere uomini anziché soggetti sociali, mentre l'unico obbligo dell'individuo è quello di fare sempre quel che è giusto invece di obbedire ciecamente alla legge (3). Anche se Thoreau esprime quest'idea nel contesto della sciavitù negli Stati Uniti alla quale lui, da abolizionista, si oppone aspramente, ciò può essere pure applicato alla visione pirandelliana del mondo nel quale l'organizzazione politica e sociale rappresenta la politica della schiavitù (Thoreau 5), la schiavitù mentale le cui conseguenze possono essere fatali quanto quelle della schiavitù fisica. Di conseguenza, le persone hanno il diritto di rifiutare l'organizzazione sociale quando la sua tirannia o l'insufficienza diventano insopportabili e scatenare una rivolta. L'azione che spunta dal principio cambia le cose e le

relazioni e diventa essenzialmente rivoluzionaria (Thoreau 5-11), il che in Pirandello viene rappresentato da quei personaggi che riescono a liberarsi dal peso dei vestiti da loro indossati, rifiutando di restare irrigiditi nella forma e i suoi modi di rappresentazione deleteri.

La mancanza di libertà caratterizza in Pirandello per lo più i bassi strati sociali che cercano, spesso invano, di dare l'impressione di salire la scala sociale. Diversi oggetti e accessori, di conseguenza, diventano gli indicatori di uno stile di vita prospero e materialistico, i cosiddetti *status symbol*, segni di prestigio identitario. Kant nella sua opera del 1798, *Antropologia pragmatica*, spiega come una tendenza naturale dell'uomo è quella di paragonarsi al proprio contegno con persone di maggiore autorità (il fanciullo con l'adulto, l'inferiore con il superiore) e imitarne le maniere. La moda è però una forma di vanità e di follia in quanto non mira ad alcun valore intrinseco ma ci lascia condurre servilmente da un esempio che alcuni danno in società, diventando un meccanismo autoaffermativo che è però causa ed effetto di disuguaglianza sociale (Svendsen 31).

Pierre Bourdieu, sociologo francese, sviluppa il concetto del cosiddetto *habitus* che indica un sistema di disposizioni durevoli e recepite, prodotte dalle condizioni delle diverse classi e gruppi sociali (Entwistle 36), i gruppi delle quali i personaggi pirandelliani che appartengono ai bassi strati sociali sperano di far parte o almeno darne l'impressione indossando certi capi di abbigliamento o accessori. Il concetto dell'*habitus* collega dunque l'individuo e le strutture sociali e il modo di comportamento dell'uomo è condizionato e strutturato a seconda della sua posizione sociale nel mondo (Entwistle 36). Come Simmel, anche Bourdieu considera la moda un'invenzione della classe dominante volta a creare una distinzione tra essa e i ceti inferiori. In questo senso, il gusto viene visto come il senso dell'orientamento sociale, un criterio che serve a orientarci nello spazio sociale che ci colloca in un posto preciso al suo interno (Svendsen 38).

E questo è proprio ciò che alcuni personaggi delle novelle cercano di fare, salire la scala sociale indossando certi capi di abbigliamento e accessori che sono segni della classe più alta. Lo stesso *habitus* viene percepito da Bordieu come un sistema di schemi fatti carne che funzionano in modo pratico e per fini pratici, svolgendo una mediazione tra l'"arena sociale" e il corpo dell'individuo. A ogni classe corrisponde un tipo di *habitus*, prodotto dal condizionamento sociale. Si tratta dunque di qualcosa di imposto, il segno di appartenenza (Svendsen 40) condizionato dalla società e le sue tacite regole di funzionamento, confermando come la libertà di scelta è in realtà inesistente. Mentre Kant concede piena dignità soltanto al gusto indipendente, "libero", Bourdieu sostiene come in nessun modo il gusto possa essere soggetto al libero arbitrio (Svendsen 41).

Non sono soltanto i bassi strati sociali che soffrono di mancanza di libertà in Pirandello ma anche le donne che, a contrario degli uomini, hanno sempre provato la mancanza di differenziazione lungo la storia. Per questa ragione le donne si sono sempre aderite di più alle regole della società, rispettando più rigorosamente le regole e i costumi che rappresentano le forme generalmente accettate e riconosciute (Simmel 1957:550), incluse le regole relative al modo di vestire che è socialmente accettabile e soddisfacente. Lungo la storia il ruolo del vestito era il fondamento indispensabile per il processo della cosiddetta *disciplina corporis* della tradizione cristiana che comportava il controllo del corpo e la sua apparenza. Le sanzioni erano specificamente volte al controllo delle donne, costringendole a conformarsi all'immagine dimessa di modestà disciplinando i pochi parti del corpo che gli era consentito di esporre, facendo attenzione a non minacciare l'ordine sociale e morale (Paulicelli 13-30). Questa tensione è particolarmente visibile in alcune novelle pirandelliane dove le donne cercano di sfuggire alle aspettative sociali trovando il coraggio a rifiutare di diventare prigioniere dei costumi, liberandosi, sia in modo metaforico che letterale, degli indumenti che gli tolgono il respiro. Purtroppo una tale decisione per le donne produce sempre conseguenze

fatali in Pirandello visto che esse diventano vittime del suicidio oppure della stigmatizzazione e l'esclusione sociale.

Se gli abbellimenti sono vicini al corpo, va da sé che c'è un legame tra essi e la sessualità in quanto gli oggetti che usiamo per decorare i nostri corpi sono, almeno potenzialmente, carichi di tensione sessuale, legati ai piaceri del corpo, erotizzati o anche feticizzati, carichi di *pathos* sessuale (Entwistle 81). Alcuni personaggi femminili delle novelle sono consci di questo potere sessuale caratteristico dei loro abbellimenti che decidono a usare a loro vantaggio, sperando di ribaltare la situazione a proprio vantaggio e rientrare nel "gioco" sociale dal quale sono stati squalificati. creando un'atmosfera satura di sensualità e voluttuosità.

Inoltre, spesso si ritiene che l'io si costituisce in gran parte attraverso la presentazione del proprio corpo e per questa ragione il fisico tende sempre più a diventare l'elemento imprescindibile nella compressione della propria identità. Anzi, si è tentati di affermare come il corpo abbia dato il cambio alla coscienza; mentre nella tradizione platonica e cristiana l'identità era legata in primo piano all'anima e non al corpo, col tempo il corpo ha conquistato una posizione sempre più centrale nella formazione dell'identità. Così Jean Baudrillard, sociologo e filosofo francese, scrive come il corpo ha sostituito l'anima nel ruolo di oggetto di salvazione morale (Svendsen 63).

Simmel era uno dei rari sociologi dell'epoca che si occupava della moda e il suo ruolo all'interno della società. È interessante il fatto che l'intera vita di Simmel era estetizzata e la sua vita privata rifletteva il suo pensiero filosofico. Sua moglie, Gertrud Kinel, era pittrice e il loro appartamento era un punto di ritrovo per il *milieu* berlinese. Inoltre, il loro appartamento urbano conteneva collezioni di ceramica giapponese e cinese, mentre le stoffe orientali e i vasi decorativi pieni di rose venivano portati nel salotto per breve periodo di tempo affinché gli ospiti potessero ammirarli, per essere portati fuori subito dopo (McNeil 68). Secondo Gronert,

studioso di *design* tedesco, questo tipo di spettacolo teatrale sposta i confini tra l'arte e la realtà (61), quello che costituisce l'interesse principale dell'autore siciliano che, anzi, conosceva personalmente Simmel. Inoltre, per parecchi anni Simmel ha fatto parte della cerchia intellettuale di Stefan George, poeta che era famoso per indossare soltanto i vestiti da lui disegnati (Carter 59).

La filosofia di Simmel viene spesso definita come sociologia relazionale (McNeil 65) secondo la quale la società è fondata sulle relazioni sociali intenzionali e l'agire dell'individuo è sempre legato al contesto sociale. Tuttavia, la relazionalità può generare beni o mali relazionali mentre la funzione della società relazionale consiste nel promuovere un'azionalità reciproca degli attori aperta ad altri in una rete che connette (Donati 37-38). Ciò significa che i membri della società, definiti opportunamente attori dal sociologo italiano Pierpaolo Donati, sono tra di loro collegati con le norme, i *mores* sociali che loro condividono; tuttavia le norme non sempre agiscono per il bene del genere umano ma possono anche minacciare la sua esistenza. All'interno della società relazionale, secondo Donati, lo stato è chiamato a definirsi in funzione del bene comune che consiste nei rapporti relazionali generati dalla società civile; inoltre, la società relazionale conferisce alle norme sociali, ai diritti e doveri, un carattere relazionale (38), le norme che i membri della società sono invitati a rispettare in quanto queste hanno valore normativo, senza riflettere sulla loro legittimità.

A contrario di de Castris, Michel Foucault, filosofo e sociologo francese, crede che il grande fantasma sia l'idea di un corpo sociale costituito dall'universalità delle volontà; la differenza principale però consiste nel fatto che Foucault crede che sia possibile opporre resistenza al corpo sociale. Non è il consenso che fa apparire il corpo sociale, ma la materialità del potere sul corpo stesso degli individui (Foucault 1977b:6). Il termine francese *assujettissement* è quello che Foucault usa per descrivere il processo nel quale l'autorità crea i soggetti opprimendoli attraverso le norme sociali (Harrer 79). Potrebbe essere tracciato un

parallelismo tra il pensiero di Pirandello e Foucault in quanto quest'ultimo crede che il potere si sia addentrato nel corpo e che esso si trovi esposto nello stesso corpo (Foucault 1977b:138). Nella sua opera *Sorvegliare e punire* del 1975 Foucault elabora l'idea che il potere e il corpo sono legati tra loro; il potere, rappresentato in forma della società e i suoi *mores*, è in grado non solo di influenzare, ma anche di manipolare il corpo, cioè il comportamento dell'individuo, manipolando la sua mente. Tuttavia, il potere sempre implica anche la possibilità della resistenza (Taylor 85-97) e la modificazione dei modelli comportamentali sono, anzi, desiderabili.

Inoltre, Foucault usa l'immagine del Panopticon, prigione progettata dal filosofo Jeremy Bentham nel XVIII secolo. Questo edificio, costruito ad anello con una torre al centro che permette il massimo della visibilità e sorveglianza, diventa la metafora architettonica della circolazione del potere e l'organizzazione sociale dove gli individui vengono trasformati in soggetti docili e i loro corpi soggetti del scrutinio sociale (Tynan 189-190), il controllo e la valutazione dei modi di comportamento dell'individuo che sono motivi ricorrenti in tante novelle pirandelliane nelle quali i protagonisti diventano le vittime della disapprovazione e condanna sociale se rifiutano di sottomettersi alle norme e aspettative sociali alle quali talvolta si ribellano attraverso una particolare scelta e combinazione di indumenti o accessori.

Le celle del Panopticon assomigliano, secondo Foucault, alle gabbie e palcoscenici teatrali dove ogni attore rimane isolato e continuamente visibile (1977a:200) come lo è, secondo Pirandello, nel mondo moderno dove l'individuo, per essere ammesso all'interno della struttura sociale, deve "capire il gioco" e accettarne le regole affinché la sua vita diventi "(...) simile a uno spettacolo teatrale, mentre gli eventi si susseguono sul palcoscenico dell'io come di fronte a tanti specchi" (Macchia 1992:155). Difatti, come lo spiega la figliastra ne *I sei personaggi in cerca d'autore*, "Che cos'è un palcoscenico? Ma, vedi? Un luogo dove si giuoca a far sul serio" (Pirandello 2016:136). Tuttavia, l'individuo e il suo corpo, come lo dimostrano

alcuni protagonisti delle novelle, non devono sempre rimanere conformi alle norme sociali, ma invece riflettere sulle "verità" internalizzate come modi di comportamento considerati socialmente accettabili e opporsi ai modelli prestabiliti. Di conseguenza, la libertà viene vista da Foucault come la capacità di creare e ricreare rapporti con sé stessi e gli altri (Mendieta 111-124) senza paura di resistere all'autorità e i suoi appetiti.

Questo aspetto della filosofia di Foucault si trova costa a costa con quella di Jean-Paul Sartre, filosofo e scrittore francese, che propugna il libero arbitrio e una completa libertà, mentre l'io per lui rappresenta un'infinità di possibilità. Tuttavia, l'individuo, per non essere considerato pazzo dal resto della società, è costretto a imporre una certa coerenza al proprio comportamento e costruire il proprio io; tuttavia, quest'io allora rimane una costruzione (Strong Cinotta 270), una costruzione artificiale e manipolata, utilizzata soltanto come via di fuga dai pericoli che altrimenti uno incontrerebbe all'interno delle strutture sociali. Per questa ragione, il protagonista pirandelliano spesso preferisce accettare e immedesimarsi con la maschera impostagli anziché lottare contro lo *status quo*.

Tuttavia, Sartre afferma che "L'uomo non è altro che quel che lui stesso si crea o costruisce" (22), l'idea che alcuni protagonisti della novelle usano come il filo conduttore della loro disperata lotta per la sopravvivenza, liberandosi dei capi di abbigliamento che sono soffocanti da togliergli il respiro, scegliendo, come lo spiega Martinelli, di svelare quanto la forma nasconde e dissimula (92) e di (ri)creare sé stessi e la propria realtà usando il libero arbitrio, rifiutando di ripararsi dietro la maschera anche se ciò significa non essere più in grado di inserirsi all'interno della società e le sue strutture.

Già ne *Il contratto sociale*, probabilmente l'opera più influente del filosofo svizzero Jean-Jacques Rousseau, si è giunti alla seguente conclusione: "L'uomo è nato libero e ovunque si trova in catene" (15), le catene che imprigionano l'individuo sottoponendolo alla volontà altrui. Pirandello percepisce la forma come una costruzione artificiale e innaturale, derivante

dalle strutture sociali il cui scopo principale rappresenta l'omologazione degli individui. Similmente, per Rousseau l'ordine sociale "(...) non deriva assolutamente dalla natura; è dunque fondato su convenzioni" (16) mentre la convenzione "(...) ne implica la continuazione" (22). Le convenzioni, nel senso pirandelliano, rappresentano la caratteristica fondamentale di uno che cede alle pressioni sociali e contro la propria volontà accetta la schiavitù metaforica. La società e le sue norme sono dunque una forza inarrestabile, mentre "cedere alla forza è un atto di necessità, non di volontà; è tutt'al più un atto di prudenza" (Rousseau 18). Tuttavia, cedendo ai *mores* sociali uno di conseguenza rinuncia a sé stesso, "(...) alla propria qualità di uomo, ai diritti dell'umanità e anche ai propri doveri" (Rousseau 20).

Tuttavia, secondo Rousseau, i diritti non comprendono soltanto i diritti e i doveri come creazioni del sistema sociale da rispettare e seguire ciecamente ma anche i diritti e i doveri verso sé stessi, incluso il diritto di essere liberi di fare le proprie scelte e scegliere il proprio destino finché esso non compromette gli stessi diritti e i doveri degli altri. Ed è proprio questa la scelta di alcuni protagonisti delle novelle che, liberandosi dalla forma rappresentata in forma dei capi di abbigliamento da loro indossati, (ri)trovano sé stessi, rifiutando di "continuare" con il "gioco", rinunciare al loro diritto di scelta e di volontà propria in quanto "(...) ogni individuo può (...) avere una volontà particolare contraria o differente dalla volontà generale (...) Il suo interesse particolare può parlargli in modo del tutto diverso dall'interesse comune" (Rousseau 27).

Per questa ragione alcuni protagonisti delle novelle oppongono resistenza all'alleato più forte della forma, la convenienza. Lo stesso Pirandello ne *L'umorismo*, mettendo in parallelo il vestito e la forma, fa un'interessante osservazione descrivendo la forma come custodita "(...) dalla guardarobiera che si chiamava Convenienza" (1908:50), confermando la sua visione del vestito come la forma che minaccia l'integrità dell'individuo; tuttavia è proprio

l'individuo a essere colpevole di arrendersi senza combattere, di cedere alle pressioni del sistema che rappresenta la forma che è "(...) formazione: non nasceva, si faceva. E si faceva secondo norme prestabilite: si componeva esteriormente, come un oggetto. Era dunque artificio, non arte; copia, non creazione" (Pirandello 1908:50). La moda in Pirandello dunque comporta tutte quelle caratteristiche della forma: la funzione normativa, l'artificio e la falsità, confermando la tesi di Baroncini che la moda nelle novelle pirandelliane appare completamente disgiunta dall'idea della bellezza naturale e in generale da tutte le ragioni estetiche (95).

Lo stesso autore nel suo *Prologo ai Sei personaggi* si è autodefinito come scrittore di natura più propriamente filosofica e quest'ibridità dove la letteratura e la filosofia si incontrano su un campo comune è presente ancora nel pensiero di Nietzsche che chiama sé stesso "Solo pazzo! Solo poeta!" (cit. in Rössner 228-234). Si tratta del filosofo il cui pensiero è caratterizzato da un forte pessimismo, l'interesse per la società e i suoi modi di funzionamento e il ruolo dell'individuo che secondo lui fa parte di un momento storico particolare, sviluppando l'idea della ciclicità della storia secondo la quale gli stessi o simili eventi si ripropongano periodicamente. Questa concezione è basata sul pensiero greco nel XX secolo ed elaborato da Nietzsche attraverso il suo concetto dell'eterno ritorno secondo il quale il progresso non è possibile, ma soltanto la ripetizione eterna di tutte le realtà e gli eventi passati. Secondo Fink, questo concetto dell'eterno ritorno dell'uguale rappresenta "(...) il pensiero più abissale della filosofia di Nietzsche (...) più simile a una oscura profezia, alla rivelazione divinatoria di un segreto (...)" (98).

La parola "abisso" compare anche nella sua celebre opera, *Nascita della tragedia*, nella quale Nietzsche ricorre all'età classica per reinterpretare la società contemporanea: "Il greco conobbe e sentì i terrori e l'atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata [più precisamente: le figure splendide, nate dal sogno]

degli dèi olimpici". Similmente, Pirandello nelle lettere alla sorella Lina parla del "nero abisso" del mondo circostante e della sua incapacità di aggrapparsi a un ideale cosicché gli resta la verità che è "una vecchia brutta" (Rössner 231), la verità che per lui rappresenta uno scopo da raggiungere, da scoprire, smascherando la falsità dei costrutti sociali.

Anche per Nietzsche i *mores* sociali rappresentano la morte dell'uomo, chiamando le forme che sostengono i *mores* "statue" che gli antichi greci, per essere in grado di far parte della struttura sociale, eregevano, diventando quello che Rössner chiama gli ideali, oppure i miti della società dell'epoca. L'unico modo di trionfare su queste costruzioni artificiali, questi idoli, secondo Nietzsche, è di rovesciarli. Si tratta del pensiero espresso nel suo prologo a *Ecce Homo*: "*Rovesciare idoli* (parola che uso per dire *ideali*) – questo sì è affar mio" (232). È interessante notare come Pirandello in un'intervista dell'ottobre 1936 dichiara di condividere l'obiettivo di smascherare gli idoli / ideali sociali con il filosofo tedesco, nominandolo anche direttamente: "Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso per nascondere. Io le scollo invece, per sollevarlo" (Rössner 230) e soltanto scrollando le statue, smascherando tutte le artificiali costruzioni sociali, si riesce, secondo Pirandello, a interrompere "il giuoco delle parti" di cui l'individuo è costretto a far parte e di liberarsi dalle catene sociali.

Che l'individuo non sia completamente libero all'interno della struttura sociale, viene anticipato anche in alcuni frammenti nietzscheani, soprattutto, secondo Rössner, nel frammento 25 nel quale l'uomo è definito come "attore" che recita un ruolo che è "il risultato del mondo esterno al quale accordiamo la nostra persona come al suono delle corde" (222-223). La visione del mondo e dell'individuo di cui esso fa parte di Nietzsche e Pirandello è, dunque, simile; si tratta di una visione scettica e pessimistica che critica aspramente l'ordine sociale e il momento storico che l'ha prodotto.

Tuttavia, Rössner sostiene che la differenza fondamentale tra i due autori consiste nel fatto che Nietzsche parte dalla constatazione che nessun ruolo può essere autentico e che, di conseguenza, ogni individuo deve scegliere quella parte che gli dà il massimo di potere (233). La visione di Pirandello, a contrario, è più incentrata sulla liberazione dell'individuo e la sua possibilità di scelta. Secondo l'autore siciliano, l'individuo è in grado di rendersi conto delle forme che rappresentano una minaccia alla sua identità e può lottare contro il sistema repressivo per riottenere la propria libertà anche se questo significa la perdita del posto all'interno della struttura sociale di cui parla Nietzsche. Difatti, i protagonisti pirandelliani non di rado iniziano una vera e propria rivolta contro il sistema sociale, anche se consci del fatto che tale decisione comporta sia la morte fisica (il suicidio) che la morte metaforica (la pazzia e l'esclusione dalla struttura sociale). Anche se questi personaggi a prima vista non riescono a raggiungere la meta, ciononostante in loro si vede l'audacia di riconsiderare l'ordine sociale stabilito, danneggiando irrimediabilmente la coesione della società.

Tuttavia, pur ribellandosi alla struttura sociale, i protagonisti pirandelliani non difendono i loro ideali adottando la forza brutale, la cosiddetta "volontà di potenza" che in Nietzsche si esprime nella ricerca del superuomo (Rössner 238-239). Questa volontà di potenza, secondo il filosofo, si riferisce a una nuova concezione dell'uomo che, per riottenere la forza vitale e originaria della vita, detta dionisiaca (rappresentando dunque tutto quello che è animale e irrazionale nell'uomo) può andare anche oltre la morale e al di là di qualsiasi legge, creando una nuova ideologia che poggia sulla potenza appropriandosi di una legge assoluta e creando una sola verità che gli altri dovrebbero seguire ciecamente ed essere risolutamente fedeli a quell'individuo che rappresenta un uomo intellettualmente e anche biologicamente superiore agli altri.

Invece, quando i personaggi pirandelliani riesaminano la struttura sociale e le sue leggi opprimenti, anche se loro riescono a riottenere la loro libertà attraverso un breve atto di

ribellione, loro non diventano mai rappresentanti di un'ideologia oppure cercano di reclutarci altre persone, rifiutando di usare la forza, cioè la volontà di potenza di Nietzsche. I protagonisti pirandelliani non sono nemmeno eroi tradizionali ma piuttosto vittime della società decadente che si trova sull'orlo dell'abisso. Difatti, il protagonista pirandelliano e il suo destino che è essenzialmente tragico, nonostante la sua lotta per la libertà, invece di suscitare una cieca ammirazione e venerazione simile al culto del superuomo suscita quello che Rössner chiama la compassione che è il nucleo del pensiero pirandelliano in quanto esso si trova alla base della filosofia esposta nell'umorismo. Che altro distingue il sentimento del contrario dall'avvertimento del contrario se non la disposizione dell'osservatore a identificarsi con la persona in questione, cioè a una compassione (Rössner 238-239), la compassione per l'uomo, vittima della società e del mondo circostante che gli toglie la caratteristica che lo rende umano – l'identità e il diritto di (ri)crearsela a proprio piacimento.

Di conseguenza, i membri della società moderna vengono trasformati in consumatori crudeli e insensibili, i consumatori che sono prodotti di una società moderna e industrializzata, una società che è gravemente malata e priva di ogni traccia di pietà e compassione. In questa società moderna, industrializzata, secondo Entwistle, la città viene trasformata in un luogo pieno di pericoli e affezioni dove gli uomini sono completamente estranei gli uni agli altri, circondati da volti sconosciuti, trovandosi in un ambiente alieno e ostile in maniera terrificante (118). Falsi lussi e apparenze ingannevoli e illusorie della moda e i suoi insaziabili appetiti e desideri sono un altro motivo messo in primo piano in alcune novelle di Pirandello dove l'autore attraverso i suoi personaggi condanna fermamente il capitalismo e la moderna società urbana dove, per citare *Il manifesto* di Karl Marx, "tutto ciò che è solido svanisce nell'aria" (31). Diversi oggetti di lusso diventano in Pirandello i cosiddetti *status symbol*, segni di prestigio identitario però allo stesso tempo essi diventano la causa principale del degrado e della rovina dell'individuo. Per questa ragione, si potrebbe dire che, come il sistema

capitale che l'ha stimolata, la moda ha un doppio volto e rappresenta la fonte di piacere e dolore, espressione e sfruttamento (Sullivan 38), le cui conseguenze si manifestano in diversi modi sui destini dei protagonisti pirandelliani che sono in maggior parte dei casi destinati al fallimento.

4. Le mode per un anno

Nel *corpus* delle *Novelle per un anno* possono essere identificati diversi motivi tipici pirandelliani, da essere reinterpretati alla luce della teoria della moda, il compito fondamentale di questa tesi, acquistando significati particolari. Detto ciò, in questo lavoro verranno analizzati i seguenti elementi, esemplificati nel contesto di una scelta delle novelle attraverso il pensiero filosofico e il contesto socio – economico dell'epoca, sempre in relazione alla moda: abiti, accessori, corpo, oggetti e spazi legati al corpo. I suddetti motivi mostreranno qual è l'influsso della moda nel senso più ampio del termine sui destini di tantissimi personaggi delle *Novelle*, i loro destini, quasi deputati ai fallimenti e alle delusioni personali, prevedibili e raramente soggetti a cambiamenti, mentre i personaggi, vittime dell'esistenza crudele, sembrano sparire nei loro stessi abiti (Giovanelli 566).

In questo senso, potrebbe essere tracciato un parallelismo tra i destini dei personaggi e gli abiti da loro indossati, sempre troppo larghi, lunghi e protettivi, quasi soffocanti e opprimenti da togliergli il respiro (nel senso metaforico, ma spesso anche letterale della parola), gli abiti che non possono che comportare una fissazione eterna in quello che Pirandello nel suo pensiero filosofico chiama la forma, forza paralizzante che ostacola il flusso della vita, tutto quello autentico, genuino e naturale della persona, invece sostituito da quello artificiale e innaturale. Alla base del pensiero pirandelliano si trova la contrapposizione vita / forma, concetti elaborati nel suo saggio *L'umorismo* del 1908 nel quale la vita viene definita come "(...) un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate (...)" (Pirandello 1908:176), un flusso incessante in continua trasformazione, caotico e irrazionale, il flusso che comporta pulsioni autentiche, desideri e ragioni interiori, mentre la forma si riferisce ai ruoli sociali, le illusioni e gli autoinganni.

Nella vita quotidiana la forma cerca di ingabbiare la vita e il suo flusso irrefrenabile, uccidendola, cercando di sostituire l'autentico con l'artificiale. La forma corrisponde al concetto della maschera: le forme sono le maschere imposte, e proprio da questo contrasto tra vita e forma, cioè maschera, nasce il vero dramma umano. L'essenza delle persone spesso viene nascosta sotto le regole imposte dalla società e raramente uno riesce a liberarsi dalla maschera che diventa una necessità, una *conditio sine qua non* per essere ammessi all'interno di una struttura sociale talmente crudele da non consentire emozioni autentiche, la società nella quale gli individui sono ridotti a larve e interamente disumanizzati. Nel caso uno cerchi di evadere da questa prigione artificiale, viene irrimediabilmente condannato e isolato. Una simile idea è già presente ne *Il mercante di Venezia* di William Shakespeare: "Io considero il mondo per quello che è: un palcoscenico dove ognuno deve recitare la sua parte" (2000:10), l'idea dell'umanità costretta a comportarsi in un certo modo a causa delle norme sociali tanto opprimenti da non permettere all'individuo di mostrare la sua vera natura, e invece di far parte di un insieme, quest'individuo si sente alienato e isolato dall'incrollabile sistema sociale. Affinché non diventino emarginati e sconfitti dalla società, tanti protagonisti delle *Novelle* non hanno altra scelta che essere costretti a indossare la maschera, passivamente accettando quella forma che viene rappresentata in forma degli abiti da loro indossati.

Talvolta i protagonisti soggiacciono a questa forza incombente adeguandosi passivamente alla volontà della società e delle sue norme che inquadrano in maniera rigorosa quello permesso e quello proibito, contro la propria volontà, come lo fa Didí ne *La veste lunga*², destinata a un matrimonio contro il suo volere, per salvare la propria famiglia dalle gravi difficoltà economiche. La giovane in questione è costretta a sposare il marchese d'Andrea che ha quasi trent'anni più di lei, uomo che non ha mai visto, e durante il suo viaggio in treno da Palermo a Zunica la sedicenne ricorda con tristezza l'anno precedente quando portava ancora le vesti

² La novella *La veste lunga* del 1913 fa parte della raccolta *L'uomo solo*.

corte. Questo passaggio dalla gioventù all'età adulta marcato dal cambiamento dei vestiti per differenziare l'età degli individui ha le sue radici remote e affonda nelle tradizioni delle tribù primitive nelle quali i riti di iniziazione all'età adulta erano segnati dal dono di nuovi abiti e / o ornamenti luccicanti e tintinnanti, e la stessa tradizione continua anche nelle cosiddette società civilizzate; ad esempio, quando un bambino nell'antica Roma giungeva alla maggiore età, doveva smettere di indossare la sua tunica corta e invece cominciare a indossare la *toga virilis* (Lurie 37).

Tuttavia, invece di sentire soddisfazione ed eccitazione per cominciare una nuova fase della sua vita, la nuova veste lunga che Didí porta per la prima volta le sembra così strana e innaturale, e si sente come una persona completamente diversa: "E le pareva d'esser già un'altra" (Pirandello 1969:613), accettando passivamente un nuovo ruolo che deve ancora assolvere. Tuttavia, questa è una decisione involontaria, visto che la giovane si rimette alle aspettative altrui per motivi contingenti. Questo è indicato dai suoi movimenti che sono affettati e sembrano quelli di una marionetta allestita da un marionettista invisibile, nascosto agli occhi del pubblico, però sempre presente, il marionettista la cui sinistra presenza può essere incessantemente avvertita in qualsiasi momento. I suoi movimenti rigidi sembrano una pessima recitazione di un ruolo per lei inadatto, quello di una signora seria che ha nei modi una grazia affettata per rendersi piacevole agli altri: "(...) alzava, a tratti, le sopracciglia come a tirarlo sú, questo strascico dello sguardo; e teneva alto il nasino ardito, alto il mento con la fossetta, e chiusa la bocca. Bocca da signora con la veste lunga (...)" (Pirandello 1969:612), il comportamento che sembra tanto spiritoso a Cocò, suo fratello pronto invece a sposarsi a sua volta senza tanti patemi d'animo.

Questa situazione potrebbe essere paragonata al celebre esempio dell'umorismo spiegato attraverso i concetti dell'avvertimento e sentimento del contrario, concetti che hanno origine nel saggio di Pirandello del 1908, *L'umorismo*. Si tratta dell'esempio della signora

imbellettata attraverso il quale Pirandello spiega la differenza tra *il comico*, che comprende il concetto dell'avvertimento del contrario, e *l'umoristico*, che invece comprende il sentimento del contrario. Anche Didí potrebbe essere osservata in luce di questo celebre esempio umoristico; la giovane rappresenta un'immagine che alla prima vista suscita riso all'osservatore (questo sarebbe il comico, oppure l'avvertimento del contrario), però attraverso una acuta riflessione si giunge a conoscere il contesto e la vera ragione del suo comportamento strano – i problemi economici della sua famiglia che l'hanno costretta ad accettare la proposta di matrimonio di un uomo molto più vecchio di lei.

Attraverso questa riflessione si riesce ad andar oltre il principale avvertimento del contrario, per finalmente giungere al sentimento del contrario, la vera, "smascherata" ragione che spinge il suo modo di comportamento che è, in effetti, realmente tragica. Inoltre, la situazione di Didí in questo caso è opposta a quella della signora del saggio; mentre la signora sta cercando di nascondere e camuffare la sua vecchiaia attraverso gli abiti giovanili e l'acconciatura inadeguati per la sua età per trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, Didí fa l'esatto opposto. A differenza della signora, la giovane non porta la sua veste lunga e non si comporta in modo affettato e inadeguato per la sua età di propria scelta; invece, Didí si sente costretta a farlo a causa delle aspettative della sua famiglia che si trova in una situazione finanziaria molto difficile. Inoltre, mentre la vecchia signora cerca di nascondere la sua età attraverso gli abiti per sembrare più giovane, Didí fa esattamente la stessa cosa per sembrare più matura per, conseguentemente, rendersi piacevole al suo sposo molto più anziano.

Tuttavia, quello che ambedue hanno in comune è l'imminente infelicità che serve a spingerli a comportarsi in modo alla prima vista comico, ma in essenza tragico, causato dalla necessità incessante di adattarsi alle aspettative sociali. Questo è un esempio interessante del rovesciamento del famoso esempio dell'umorismo, il cui modo di funzionamento però rimane uguale. Mentre la vecchia signora è conscia del fatto che la società dà eccessiva importanza

all'aspetto esteriore, alla bellezza e giovinezza per cui lei si veste in modo da tenere vivo l'interesse del suo amante molto più giovane, pure Didí capisce le esigenze della propria famiglia e accetta le socialmente accettabili regole dell'aspetto esteriore e del modo di comportamento di una donna che sta per sposarsi, cambiando il suo aspetto esteriore per funzionare efficacemente all'interno del sistema sociale. Difatti, secondo Lurie, l'uomo è l'unico essere vivente insieme al camaleonte che è in grado di cambiare il colore della propria pelle per addatarsi a fondo, cioè alle esigenze e regole sociali (209).

Tuttavia, ugualmente tragico è il personaggio del marchese, il fidanzato della giovane, che, per sembrare più giovanile e attraente alla sua giovane sposa, decide di tagliarsi i capelli lunghi e, in questo modo, seguire le mode attuali per sembrare più giovane, similmente al fratello di Didí che sente il bisogno di tagliarsi i baffi alla moda per piacere maggiormente. Ambedue, a loro modo, diventano le vittime della moda, in quanto cercano di nascondere la loro vera età e sembrare più o meno giovani di quanto realmente sono, nascondendo i segni sia della vecchiaia sia della gioventù. La moda in questa novella, di conseguenza, assume il valore della maschera pirandelliana, percepita come prigione dalla quale è impossibile scappare a tutte le sue vittime, incluso Cocò, suo fratello, anche lui costretto al matrimonio combinato con la sorella del marchese, pure lei molto più anziana del giovane.

Inoltre, ugualmente tragico è il destino dell'amica di Didí, Rorò Campi, morta giovane, non molto tempo dopo il matrimonio combinato. Non per caso Cocò ricorda il funerale della ragazza dove le donne del popolo "(...) ammiravano il ricco abito da sposa di cui il marito aveva voluto che fosse parata, da morta" (Pirandello 1969:619), lo stesso abito che l'ha consegnata al braccio della morte. Lo stesso fine sarà anche quello di sua sorella, anche lei parata nel ricco abito nel quale sarà trovata morta alla fine del viaggio a Zúnica. In questo caso, l'abito non serve più ad abbellire chi lo indossa, a mettere in primo piano le sue caratteristiche fisiche per renderlo più attraente o fascinoso. Invece, l'abito si trasforma in un

pezzo dell'armatura che impedisce che vengano esposte sia la sua corporeità (i piedi nascosti di Didí e Rorò) sia qualsiasi traccia di emozioni che devono rimanere nascoste e represses. Di conseguenza, l'atto di nascondere in questo caso può essere visto anche come una forza irrazionale e tirannica (Entwistle 109) in quanto le due ragazze vengono private della propria libertà personale e, alla fine, portate alla morte.

Diffatti, la moda nelle novelle pirandelliane appare completamente disgiunta dall'idea della bellezza naturale e in generale da ragioni estetiche, per tradurre invece l'idea di un personaggio intimamente tormentato e scisso a causa delle norme sociali, mentre il vestito diventa l'immagine esteriore del dissidio tra verità e finzione, vita e forma, congiungendosi all'idea moderna della dissociazione dell'io (Baroncini 95-96). La società dell'epoca viene perciò percepita da Pirandello come una società ipocrita, la vita nella quale lo stesso autore in una lettera alla sorella Lina, scritta il 31 ottobre 1886 chiama "(...) un'enorme pupazzata, senza nesso, senza spiegazione mai" (cit. in Gioanola 83), non un organismo eterogeneo e naturale, ma invece una fabbricazione artificiale e forzata che facilmente può escludere i suoi membri nel caso in cui essi non si sottomettano ciecamente alle sue leggi rigide e inflessibili, conducendoli a una fine tragica.

Alla tragedia di Didí accenna il ricordo di suo fratello dell'amica morta le cui gambe ha visto per l'ultima volta il giorno del suo funerale, vestita nel ricco abito da sposa, alludendo alla società patriarcale dell'epoca nella quale la donna era spesso vittima di circostanze sociali, sottomessa alla volontà della propria famiglia insieme alla volontà del marito, raramente avendo la possibilità oppure l'opportunità di opporsi alle aspettative sociali. Infatti, come nel caso della ragazza morta dei piedi nudi, più significativo il vestito è, ancora di più sarà significativa la sua assenza (Hollander 83).

Un altro incontro, quasi leopardiano, tra la moda e la morte è evidente della profonda tristezza che Didí sente per sua madre, morta prematuramente, che la giovane piange di fronte alle sue

vesti, poste in un'antica cassapanca, un'altra donna dal simile, tragico destino che non ha mai avuto la possibilità di libera scelta in nessun aspetto del suo matrimonio. Appositamente come dalla sua veste lunga e gonfia, la giovane si sente avvolta in tragedia imminente, simile a quella di sua madre, visto che "(...) tutte le cose pareva avessero perduto il loro corpo e fossero diventate ombre" (Pirandello 1969:621), ombre della vita che non sarà mai sua, la vita alla quale non potrà mai scegliere che direzione dare. La sua tragedia personale, però, diventa la tragedia universale di tutta l'umanità, mentre i confini spazio – temporali diventano sempre più distorti e sfocati: "Una volta? Quando? Ma ora, ecco... e già da tanto tempo, vi era, e per starvi per sempre, soffocata nella vacuità d'un tempo fatto di minuti eterni, tentato da un ronzio perpetuo, vicino, lontano (...)" (Pirandello 1969:624), alludendo all'assolutezza della tragica condizione umana che si ripete ciclicamente lungo l'arco di tutta la storia.

Questa concezione ciclica della storia nella quale stessi o simili eventi si ripropongano periodicamente è basata sul pensiero greco nel XX secolo elaborato da Friedrich Nietzsche attraverso il suo concetto dell'eterno ritorno secondo il quale il progresso non è possibile, ma soltanto la ripetizione eterna di tutte le realtà e gli eventi passati. Secondo Fink, questo concetto dell'eterno ritorno dell'uguale rappresenta "(...) il pensiero più abissale della filosofia di Nietzsche (...) più simile a una oscura profezia, alla rivelazione divinatoria di un segreto (...)" (98).

La parola "abisso" compare anche nella *Nascita della tragedia* di Nietzsche, dove il filosofo, per reinterpretare la società contemporanea ricorre all'età classica: "Il greco conobbe e sentì i terrori e l'atrocità dell'esistenza: per poter comunque vivere, egli dové porre davanti a tutto ciò la splendida nascita sognata [più precisamente: le figure splendide, nate dal sogno] degli dèi olimpici". Similmente, Pirandello nelle lettere alla sorella Lina parla del "nero abisso" del mondo e della sua incapacità di aggrapparsi a un ideale cosicché gli resta la verità che è "una vecchia brutta" (Rössner 231), la stessa verità che lui in tutte le sue opere cerca di scoprire, di

smascherare le forme sociali imposte all'individuo sconfitto e frantumato, intimamente scisso e perso in un vortice di pensieri e sensazioni condizionate dal momento storico di cui fa parte. Anche Nietzsche era conscio delle forme cioè delle norme e aspettative sociali che rappresentano la morte metaforica dell'individuo, chiamandole "statue" che gli antichi greci, per poter vivere e far parte della struttura sociale, ergevano, diventando quello che Rössner chiama gli ideali, oppure i miti della società dell'epoca. L'unico modo di trionfare su queste costruzioni artificiali, questi idoli, secondo Nietzsche, è di rovesciarli. Si tratta di un suo pensiero espresso nel prologo a *Ecce Homo*: "Rovesciare idoli (parola che uso per dire ideali) – questo sì è affar mio" (232). È interessante notare come Pirandello in un'intervista dell'ottobre 1936 dichiara di condividere l'obiettivo di smascherare gli idoli / ideali sociali con il filosofo tedesco, nominandolo anche direttamente: "Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso per nascondere. Io le scrollo invece, per sollevarlo" (Rössner 230), e soltanto scrollando le statue, smascherando tutte le artificiali costruzioni sociali, si riesce, secondo Pirandello, a interrompere "il giuoco delle parti" di cui l'individuo è costretto a far parte e di liberarsi dalle catene sociali.

Che l'individuo non sia completamente libero all'interno della struttura sociale, viene anticipato anche in alcuni frammenti nietzscheani, soprattutto, secondo Rössner, nel frammento 25 nel quale l'uomo è definito come "attore" che recita un ruolo che è "il risultato del mondo esterno al quale accordiamo la nostra persona come al suono delle corde" (222-223). La visione del mondo e dell'individuo di cui esso fa parte di Nietzsche e Pirandello è, dunque, simile; si tratta di una visione scettica e pessimistica che critica aspramente l'ordine sociale e il momento storico che l'ha prodotto.

Tuttavia, Rössner sostiene che la differenza fondamentale tra i due autori consiste nel fatto che Nietzsche parte dalla constatazione che nessun ruolo può essere autentico e che, di conseguenza, ogni individuo deve scegliere quella parte che gli dà il massimo di potere (233).

La visione di Pirandello, a contrario, è più incentrata sulla possibilità di scelta e liberazione. Secondo lui, l'individuo può rendersi conto delle forme artificiali che costituiscono una minaccia alla sua identità e autenticità. Infatti, l'uomo può e deve cercare di identificare la minaccia e lottare contro il sistema repressivo, cercando di riottenere la sua autenticità, di ripristinare la situazione che esisteva prima, di mantenere lo *status quo* e riottenere la propria libertà, di avere il diritto della scelta, rifiutando di accontentarsi con una qualsiasi verità impostagli, anche se questo significa la perdita del potere e il posto garantito all'interno della struttura sociale di cui parla Nietzsche. I protagonisti pirandelliani spesso iniziano una vera e propria rivolta contro il sistema sociale, pur essendo consci del fatto che tale decisione comporta una di due conseguenze: la morte fisica (il suicidio) oppure la morte metaforica (la pazzia e l'esclusione dalla struttura sociale). Anche se ambedue conseguenze sono irreversibili e irrimediabili, i protagonisti ciononostante decidono di perseguire quella libertà e cercare di vivere una vita per loro degna, vera e autentica. Anche se i personaggi pirandelliani apparentemente non riescono a raggiungere la loro meta, in loro si vede l'audacia di riesaminare e riconsiderare l'ordine stabilito, danneggiando irrimediabilmente la coesione della società, rifiutando, ad ogni costo, di privarsi della loro individualità.

Tuttavia, pur ribellandosi alla struttura sociale, i protagonisti pirandelliani non difendono i loro ideali combattendosi troppo strenuamente, adottando la forza brutale e la cosiddetta "volontà di potenza" che in Nietzsche si esprime nella ricerca del superuomo (Rössner 238-239). Questa, secondo il filosofo, sarebbe una nuova concezione dell'uomo che, per riottenere la forza vitale e originaria della vita, detta dionisiaca, va oltre la morale e al di là di qualsiasi legge, creando una nuova ideologia che poggia sulla potenza, appropriandosi di una legge assoluta, creando una sola verità che gli altri dovrebbero seguire ciecamente, risolutamente fedeli a quell'individuo che rappresenta una sorta di uomo che è intellettualmente, ma anche biologicamente superiore agli altri.

Invece, quando i personaggi pirandelliani riesaminano la struttura sociale e le sue leggi opprimenti, anche se loro riottengono la loro libertà attraverso un breve atto di ribellione, loro non diventano mai rappresentanti di un'ideologia oppure cercano di reclutarci altre persone, rifiutando di usare la forza oppure quella volontà di potenza di cui parla Nietzsche. I protagonisti pirandelliani non sono nemmeno eroi tradizionali, ma piuttosto vittime di una società e un momento storico decadenti, come lo dimostra il caso della giovane Didí per cui l'unica via d'uscita rimane il suicidio. Difatti, il protagonista pirandelliano e il suo destino essenzialmente tragico, nonostante la sua lodevole lotta per la libertà, piuttosto di suscitare una cieca ammirazione e venerazione simile al culto del superuomo, suscita soprattutto quello che Rössner chiama la compassione che è il nucleo della poetica pirandelliana, la stessa compassione che si trova anche alla base della poetica eposta nell'umorismo. Che altro distingue il sentimento del contrario dall'avvertimento del contrario se non la disposizione dell'osservatore a identificarsi con la persona in questione, cioè a una compassione (238-239), la compassione per l'uomo che diventa la vittima della società e del mondo decadente che lo circonda.

Infatti, l'uomo del Novecento viveva una disarmonia talmente radicale, facendo parte di un mondo di dismisura e dissonanza (Giovanelli 15-16), vittima di varie vicissitudini socio – storico – economiche. La crisi è colta come momento storico nel quale l'individuo rimane smarrito, il momento nel quale le vecchie norme sono crollate, mentre le nuove non sono ancora sorte, e l'individuo non riesce a stabilirsi un punto fermo di vista. La crisi dell'epoca consiste nella rottura di un sistema di credenze, mentre ancora non si scorge la possibilità di sostituirlo (Vicentini 18), e l'individuo rimane smarrito e perso nel vuoto dimensionale dello spaziotempo, nel mondo decadente sconvolto dalla rivoluzione industriale, nel quale perdura il caos e la confusione, il periodo della crisi economica ed industriale, insieme alla crisi delle

certezze e credenze tradizionali, mentre l'individuo prova il sentimento di solitudine e isolamento, spersonalizzato e privo di un'identità individuale.

Per Didí, la sua veste diventa una vera e propria macchina da guerra, e la giovane diventa conscia dell'ipocrisia della società e delle sue aspettative opprimenti per qualsiasi individuo, quanto per donne tanto per uomini, la società nella quale "(...) a una certa età, (...) si entrava coi calzoni lunghi gli uomini, con levesti lunghe le donne" (Pirandello 1969:620), con le sue regole che servono a schiacciare le persone che hanno il coraggio di combatterle, un labirinto dal quale l'unica via di uscita all'individuo rimane la pazzia, oppure, come nel caso della giovane Didí, il suicidio. Nell'opera di Pirandello, quasi sempre sono le donne ad avere la peggio, con il loro carico di sofferenze e delusioni, vittime delle norme sociali. Tuttavia, pur essendo piccole e oscure, esse sono sempre personaggi forti e per questa ragione non diventano quasi mai ridicole, sfidando la loro infelicità in qualsiasi modo, inclusa la morte (Macchia 1990:XVII).

Come tanti altri personaggi delle *Novelle*, anche Didí vive e soffre, lottando inutilmente con la vita per poi arrendersi alla morte che per loro presenta l'unica realtà irrevocabile e inesorabile in una vita fatta di illusioni e delusioni, scelta come modo di sottrarsi all'ingiustizia della vita che li schiaccia, per uscire da una vita resa impossibile dall'ipocrisia e cattiveria degli uomini e dal caso malefico che li stronca ad ogni passo. In questo modo, la morte diventa l'agente motore di tante novelle (Tillona 279). Per i personaggi di queste novelle, sconfitti e rassegnati, questa "(...) doveva essere una tristezza divoratrice (...)" (Pirandello 1969:620), e appunto questa forza divoratrice stimola Didí di sentire la pesantezza della sua veste lunga e gonfia sui piedi. Lei si sente oppressa da una angoscia soffocante dalla quale l'unica via d'uscita resta il suicidio, la fine di un'esistenza misera e faticosa, senza la speranza di un futuro migliore, un futuro condannato all'eterna rassegnazione a vivere non una vita, ma una simulazione paralitica, un'ombra della vera vita, la forma che ha già iniziato a soffocare ogni istanza della

sua personalità e autenticità, mentre lei voleva sentirsi lieta, vispa e viva, sentendo il bisogno di mostrare al mondo la sua spontaneità vitale. Invece, la giovane rimane bloccata dalla paralisi che comincia a sentire: "Ma aveva un bocca, veramente?... Non se la sentiva! (...) E così, di tutto il corpo. Non se lo sentiva. Forse perché era sempre assente da se stessa, lontana (...) Le avevano messo quella veste lunga (...) su un corpo, che lei non si sentiva" (Pirandello 1969:622-623).

Il suo corpo non le sembra più suo, ma uno che appartiene a un altro, a uno sconosciuto, incapace di riconoscere se medesima nel lungo abito che letteralmente soffoca la sua identità, disumanizzandola, rendendola incapace di riconoscere sé stessa, rassegnata completamente alla stasi che l'avvolge in forma del suo lungo vestito, alla fine rifiutando quella vita "(...) intesa come movimento meccanico, falsa identità, costrizione delle forme, pesantezza, corporeità e goffaggine" (Turrini et al. 332). Sentendosi persa, sentendosi nessuno, la giovane non potrà mai trovare la forza di "unificarsi", di diventare una sola, mettendosi in sintonia con sé stessa.

È interessante notare come pure la natura attorno a Didí interagisce con i suoi pensieri manifestando accordo con i stati d'animo della giovane. Durante il suo viaggio in treno, Didí osserva le terre desolate e vaste che si estendono a perdita d'occhio, il paesaggio siciliano secco e arido che corrisponde allo stato emotivo della giovane che si sente ugualmente vuota e isolata, in una situazione con una sola via d'uscita – la morte; la terra che letteralmente respinge gli esseri umani, bolente e arida, terra di zolfo, di vulcani e di polvere, la terra dei disastri del caos, delle fatiche degli uomini, di tantissime miserie (Macchia 1992:58-59).

Il treno che conduce la giovane al suo destino imminente diventa una macchina infernale, un veicolo inarrestabile che la porterà alla sorte ancora più tragica della morte – la morte della gioia di vivere, della sua spontaneità e genuinità. Per Didí, il suicidio non è la morte, ma la liberazione dalla morte che era diventata la sua vita, l'unica via d'uscita da "(...) una

cittaduzza morta, (...) un fosco palazzo antico, accanto a un vecchio marito dai capelli lunghi..." (Pirandello 1969:623-624). La giovane in un breve attimo vede di fronte a sé il proprio futuro, paralizzato nella forma eterna, senza altra via d'uscita se non la morte. Didí trova il modo di salvare la sua vera identità, la vita che sta per scivolare tra le sue dita, grazie a una profonda riflessione, riuscendo di compenetrare la sua vera essenza attraverso introspezione in questa situazione di grande pericolo e difficoltà, l'introspezione ritenuta l'unico modo della vera cognizione secondo Cartesio. Solo morendo, la giovane riesce a evitare e scappare dalla supremazia della forma, per la prima volta nella sua vita sentendosi davvero libera a fare decisioni di sua spontanea volontà, in assenza di qualsiasi giustificazione, senza dipendenza dalle strutture e aspettative familiari e sociali.

Tuttavia, talvolta i protagonisti delle *Novelle* accettano di identificarsi con le convinzioni sulle quali la vita sociale è fondata, immedesimandosi con la maschera imposta dagli altri ma lo fanno facendo leva sull'umorismo. Qui bisogna ricordare Rosario Chiarchiaro de *La patente*³ che decide di adeguarsi all'immagine di iettatore costruita dai suoi compaesani attraverso i vestiti da lui indossati. Infatti, questo esempio rappresenta quello che Lurie chiama il raro e sinistro caso nel quale il vestito, invece di attirare il disastro sul vestito, attira il disastro e porta sfortuna a chi lo indossa (32).

La situazione particolare in cui si trova il protagonista della novella potrebbe servire come un ottimo esempio attraverso il quale si potrebbe spiegare la filosofia pirandelliana dell'umorismo. Quando Chiarchiaro fa la propria comparsa nell'ufficio del giudice vestito come uno iettatore con la idea di ottenere la patente di iettatore e creare i biglietti da visita con il nuovo titolo, questa situazione alla prima vista potrebbe sembrare comica. Tuttavia, riflettendo sui motivi che hanno spinto il protagonista a comportarsi in questo modo bizzarro, si viene a capire che la sua situazione è in realtà tragica, "(...) con la moglie paralitica (...) e

³ La novella *La patente* del 1911 fa parte della raccolta *La rallegrata*.

due ragazze nubili (...) viviamo dal soccorso che ci manda da Napoli un mio figliuolo (...)" (Pirandello 1969:518). Anche se la situazione all'inizio suscita sorriso (l'avvertimento del contrario), subito emerge il sentimento del contrario che rende la situazione tragica. I suoi vestiti all'inizio sono soltanto soggetto di riso, per poi diventare il potente simbolo della sua rassegnazione completa alla spietatezza e crudeltà del resto della società. In questa società, per sopravvivere e mantenere la sua numerosa famiglia, non gli rimane altro che continuare a interpretare il ruolo a lui già assegnato dagli altri, accettare il crudele *typecasting* facendo approvare anche ufficialmente quella sua "professione" attraverso la richiesta di un riconoscimento ufficiale dalla funzione pubblica, costruendo e ricostruendo la propria identità a seconda delle opinioni altrui. Difatti, la critica più recente vede la moda come un *performance* e appunto il giocare con l'identità (Enwistle XXIII), il metodo di cui si serve il protagonista della novella. In questo modo, Chiarichiaro approfitta della sua mala fama, l'unica soluzione che gli resta, cedendo alla forza dei *mores* sociali; tuttavia, "cedere alla forza è un atto di necessità, non di volontà; è tutt'al più un atto di prudenza" (Rousseau 18), per il quale il protagonista della novella resta per sempre intrappolato dalla forma schiacciante in forma del suo lungo abito grigio.

La scelta del grigio, il colore che è la combinazione di bianco e nero, è particolarmente interessante; si tratta di un colore indefinito che si fonda con lo sfondo, per la cui scelta il protagonista della novella rimane invisibile e anonimo, privo delle proprie caratteristiche, isolato ed emarginato dal resto della società. La società siciliana per Pirandello rappresentava un condensato di tutta la società umana, nella quale si rifletteva l'arretratezza di una società vincolata alle superstizioni e ai pregiudizi, al parere più che all'essere (Macchia 1992:58). In questo modo, il suo aspetto esteriore, la barbaccia ispida, i grossi occhiali cerchiati d'osso e l'abito "(...) lustro, sorcigno, che gli sgonfiava da tutte le parti" (Pirandello 1969:515)

diventano il suo segno distintivo che ne consenta l'identificazione, l'emblema distintivo di un personaggio sconfitto e vinto, perso e rassegnato, similmente a Didí ne *La veste lunga*.

Difatti, in tutte le sue opere Pirandello spesso usa un concetto per poi riusarli, quasi riciclarlo in un'altra opera, creando un tipo di variazione sul tema. Per questa ragione, si potrebbe dire che le opere di Pirandello possono essere paragonate alla musica classica, dove un tema viene modificato attraverso le variazioni. Chiarchiaro, come Didí, è costretto a indossare il lungo, gonfio abito, elegante e splendente, ma di un splendore artificiale, offuscato, che riesce a offuscare e nascondere la sua vera immagine, ormai irriconoscibile, persa per sempre nel suo lungo abito grigio, nascosta dietro i pesanti occhiali cerchiati, diventando una maschera che lui trova impossibile a strapparsi dal viso, trasformandolo in una persona diversa; ed è proprio questa continua ricerca della propria identità il concetto che Pirandello mette in primo piano in tutte le sue opere.

L'identità, cioè l'ambiguità dell'identità come tale espressa attraverso i capi d'abbigliamento, è il tema principale di un'altra novella, intitolata *Una giornata*⁴, nella quale il protagonista (anonimo) si trova in mezzo a una stazione deserta, disorientato e sbalordito, senza alcuna memoria della propria identità e di come ci fosse finito, con addosso un abito strano che gli pare di un altro, "(...) strano che sia mio (...)" (Pirandello 1969:900-901). Solo alla fine della novella, una volta tornato a casa, il protagonista è costretto ad accettare la sua identità e il suo ruolo, quello di marito e padre, dimenticato a causa della sua età, guardando la propria riflessione nello specchio e osservando soltanto un estraneo, uno sconosciuto in cui non riesce a riconoscersi, il cui ruolo, però, deve recitare lo stesso. In questo caso, la perdita dell'identità porta a una dissociazione tra l'abito e il corpo (Giovanelli 566) e il protagonista anonimo si sente smarrito e perduto osservando il suo abito a lui sconosciuto, "(...) e ora mi nasce il dubbio che salutino quest'abito e non me" (Pirandello 1969:900).

⁴ La novella *Una giornata* del 1935 dà titolo all'omonima raccolta.

La sua vita diventa simile a uno spettacolo teatrale, mentre gli eventi si susseguono sul palcoscenico dell'io come di fronte a tanti specchi (Macchia 1992:155). Il protagonista anonimo non riesce a riconoscersi più, invece lui vede un'altro sé, basato sulla forma attribuitagli dalla società, restando privo del suo vero io, dell'io originario (una simile idea dell'individuo che non riesce a liberarsi dalle forme sociali e dai suoi doveri del marito, padre e professore è presente anche nella novella *La carriola*⁵ dove, secondo il protagonista, ogni forma equivale alla morte). In quanto isolato, il protagonista della novella *Una giornata* non si sente membro della società, estraniato dalla realtà circostante, non riconoscendo nemmeno sé stesso, solo e alienato. Inoltre, anche la parola alienazione deriva dall'aggettivo latino *alienus* che fa riferimento a colui che è altro, straniero, non appartenente alla comunità e quindi percepito come estraneo (Carretta 14). Questa idea del doppio è presente nella novella *Stefano Giogli uno e due* e poi elaborata anche altrove come nel romanzo *Uno, nessuno e centomila* del 1926, nel quale a causa di moltiplicazione dell'io, la sua frantumazione, in fondo, il protagonista perde la propria individualità, da "uno" diventa "centomila", dunque "nessuno".

La scoperta del proprio doppio è evidente da quando Vitangelo Moscarda comprende la falsità ineluttabile dei rapporti con gli altri. Lui vive il dramma di sentirsi "uno" e scoprirsi "tanti" per cui è costretto a fingere e a negare la sua verità agli altri, e ad accettare la forma che gli altri hanno costruito per lui (Di Iorio 145), similmente al protagonista anonimo della novella che è, alla fine, costretto ad accettare il ruolo di padre e di marito, da lui aspettato. L'idea della doppiezza e della frammentazione della personalità Pirandello fonda sulla teoria di Sigmund Freud e la sua idea della scomposizione della personalità e sulla teoria di Alfred Binet sull'inconscio e le sue ricerche sulle alterazioni della personalità, secondo i quali non esiste una realtà fissa e universale, idea approfondita da Pirandello in tante altre opere.

⁵ La novella *La carriola* del 1917 fa parte della raccolta *Candelora*.

Secondo de Castris, è impossibile evadere dalla prigione del ruolo impostoci dalla società; invece, siamo costretti a recitare un copione di cui non intendiamo il senso. Similmente, la fama di iettatore di Chiarchiaro è già diffusa in tutto il paese e lui non ne può scappare; l'unica cosa rimastagli è quella di definitivamente accettare quella maschera, immedesimandosi con essa; e non per caso in latino, "persona" significa letteralmente "maschera d'attore" ed indica il ruolo che viene recitato dall'uomo durante la vita di tutti i giorni, *la persona* jungiana che in questo caso rappresenta l'aspetto pubblico di un individuo che non coincide con ciò che realmente si è (Jung 52).

Un altro personaggio che provoca riso a causa del suo vestito è Marco Leccio, il protagonista del *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea*⁶, uomo di 67 anni che insiste a essere ammesso nell'esercito, parato nella sua vecchia uniforme, per andare fantoccino. I suoi vestiti, smodati e antiquati, sono la causa dell'imbarazzo di suo figlio che vuole portarlo a casa, "(...) per non tenerlo così esposto alla ridicola realtà (...) è vecchio e non sa che oggi non si pensa più così, non si va più a spasso vestiti così, con quel cappello di quella foggia (...) e più così non si parla e più così non si ride, (...) " (Pirandello 1969:1221), negli suoi occhi tanto ridicolo, essendo incapace di capire la vera ragione del suo comportamento che può soltanto suscitare empatia. Il vecchio che va così parato, nonostante la sciatica e mal di gamba per cui deve camminare col bastone, vuole andare in guerra per essere vicino e stare dietro a suo nipote. Questa amara verità, rintracciata soltanto attraverso il procedimento del sentimento del contrario, viene scoperta solo dopo una riflessione pertinente del narratore della novella. Analogamente alla vecchia signora imbellettata, il comportamento di un signore anziano che va in giro parato da giovane soldato a prima vista sembra soltanto comico all'aspettatore esterno; tuttavia, dopo una

⁶ La novella *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea* del 1919 si trova nell'*Appendice delle Novelle* dov'è stata inclusa dai curatori insieme alle altre 25 novelle che sono rimaste fuori dalle altre raccolte.

riflessione attenta e critica, l'aspettatore viene a scoprire la vera tragedia celata dietro le apparenze.

L'immagine umoristica di un personaggio causata dal modo in cui questo è vestito può essere identificata anche nel personaggio di Bellavita de *L'ombra del rimorso*⁷. Nella novella, in una sequenza a prima vista comica, il protagonista persegue il notaio che aveva una relazione adultera con sua moglie, ormai defunta, trattandolo d'amico più intimo e seguendolo dappertutto come un'ombra costante. Bellavita gli rimane attaccato come una cozza allo scoglio di giorno e di notte, parato di strettissimo lutto, in nuovissimi abiti comprati apposta per attirare sguardi: "E camicia nera, solino nero, cravatta nera, bastoncino nero, guanti neri, fazzoletto nero: tutto nero" (Pirandello 1969:1136), come l'ombra dalla quale il notaio non riesce a scappare, e anche se lo sgrida e picchia continuamente, Bellavita ciononostante continua a seguirlo come un'ombra, senza perderlo mai di vista, standogli sempre da presso. A causa del comportamento esagerato ed estremo di Bellavita, il notaio diventa talmente disperato da ricorrere al Commissario di polizia, mentre il resto del paese lo sbeffeggia allo stesso modo in cui prima lui sbeffeggiava Bellavita con sua moglie. La vendetta, in forma del mucchio nero che lo persegue dappertutto, senza dargli mai pace, alla fine adempia al suo scopo, alla sconfitta totale del notaio al quale, schernito e disperato, non resta altro che chiudere lo studio e ritirarsi a vivere in campagna, lasciando Bellavita celebrare il trionfo riportato grazie a un semplice abito di lutto.

Il motivo dell'ombra minacciosa personificata in un personaggio è presente anche nella novella *Dono della vergine Maria*⁸ nella quale l'ex-sacerdote Bartolo Scimpri, scomunicato dalla chiesa a causa delle sue idee, nell'epoca considerate controverse ed eccentriche, come il suo impegno al progresso per mezzo di luce elettrica oppure reti ferroviarie che

⁷ La novella *L'ombra del rimorso* del 1914 fa parte della raccolta *Tutt'e tre*.

⁸ La novella *Dono della vergine Maria* del 1899 fa parte della raccolta *L'uomo solo*.

collegherebbero il paese con le città, in modo da portare il progresso nel paese. Scimpri, anche se scomunicato, continua a vestirsi ancora da prete, con

"(...) le maniche della vecchia tonaca unta e inverdita (...) gli arrivavano poco più giù dei gomiti lasciandogli scoperti gli avambracci pelosi. E scoperti aveva anche, sotto, non solo i piedacci imbarcati in due grossi scarponi contadineschi, (...) le calze (...) s'erano slabbrate e gli ricadevano sulla fiocca dei piedi" (Pirandello 1969:647).

Quest'immagine quasi trascurata d'un uomo scomunicato, insieme alle sue idee "strane", provoca una certa sensazione di paura e disagio al resto del paese che evita la sua mera presenza, considerata oscena e scandalosa, mentre i suoi vestiti assumono un valore perfido e mefistofelico, isolandolo dal resto della società, astenuta anche dalla sua visione di una nuova chiesa aperta all'aria, senza altare e senza immagini. Ciononostante, l'ex-sacerdote è il primo a offrire il lavoro a Nuccio D'Alagna, uomo povero a cui sono morte sei figlie, che ha bisogno di soldi per prendere cura dell'ultima, anche essa sul punto di morire. Nonostante le intenzioni benevole di un uomo semplicemente disilluso nel sistema ecclesiastico che sente il bisogno della riforma di questa istituzione con le sue idee antiquate e sorpassate, senza nessun interesse per il progresso, il benessere e i bisogni concreti del popolo, le idee vecchie, consumate e stinte come i suoi vestiti di prete, a lui troppo corti e stretti, a differenza delle sue idee più moderne e progressive alle quali serve "più spazio".

La figura dell'ex-sacerdote potrebbe essere vista come l'*alter ego* dello stesso autore, uomo persuaso che ogni convincimento, a contrario di quelli della fede con i suoi dogmi inalterabili, sia soggetto alla trasmutabilità metamorfica del singolo, per questo incompatibile con la staticità convenzionale di un complesso assiomatico e irrefutabile (Giovanelli 463) quali la

religione, ribellandosi al suo sistema attraverso la figura dell'ex-sacerdote Scimpri. Secondo Pirandello, chi sceglie di indossare la tonaca sembra autoincarcerarsi in una inamovibile e rigida volontà di stasi (Giovanelli 463); per questa ragione, gli abiti dell'ex-sacerdote delle idee più progressiste devono rispecchiare il suo modo di pensare, essendo troppo corti, "scoprendo" la sua visione del mondo e le sue tendenze riformiste. Pirandello vede e pensa attraverso i suoi personaggi che diventano portatori delle sue idee (Macchia 1990:XXII), qualcosa che diventa visibile nell'esempio dell'ex-sacerdote Scimpri.

Nonostante il lavoro offertogli da Scimpri, D'Alagna considera il lavoro che consiste nel ricopiare le pagine della Nuova Fede di Scimpri perfido e diabolico, chiedendo perdono a Dio, alla Vergine e a tutti i santi dopo ogni giorno di lavoro. L'antagonismo tra i due personaggi appare anche nella contrapposizione figurativa tra la tonaca troppo piccola del ribelle Scimpri e gli abiti abundantissimi del sempre perdente D'Alagna che rappresenta il modello del personaggio che sembra perdersi nei propri abiti, mettendo in evidenza il suo smarrimento esistenziale, la sua inconsistenza psicologica e fisica (Giovanelli 566) e rappresentando un tipico uomo moderno, smarrito e decentrato sul piano esistenziale. La sua paura e la sua avversione che sente per questa diabolica presenza raggiunge il suo massimo quando D'Alagna gli proibisce di entrare nella camera di sua figlia moribonda per non condannare alle pene dell'inferno la sua anima. Alla fine, dopo aver rubato il rosario di oro e perle dalla statua della Vergine, sgridato e scacciato dalla chiesa, D'Alagna non ammette responsabilità per il furto, ma invece accusa Scimpri, uomo deluso nel comportamento di chi ha aiutato nei momenti di difficoltà, credendo che a spingerlo al furto è stata la sua nera ombra diabolica, e sentiva "(...) come se quell'ombra si rizzasse d'improvviso dalla piazza, assumendo l'immagine di don Bartolo Scimpri, colossale, che scoteva il capo di nuovo in quella sua risata diabolica (...)" (Pirandello 654).

Un altro esempio del rovesciamento dei ruoli e delle aspettative sociali riguardanti l'aspetto esteriore potrebbe essere notato nella novella *La vita nuda*⁹, nella quale la madre e la figlia invertono i loro ruoli. D'una parte, la figlia, dopo la morte prematura del suo fidanzato decide di rimanere vestita di lutto per un lungo periodo di tempo, tutta di nero, in gramaglie, avvolta nel lungo velo nero e nel dolore che sente per la perdita permanente del suo amato che non può superare, rassegnata alla sofferenza e al tormento interiore, credendo che per lei non ci sarà mai una nuova possibilità di vivere pienamente la propria vita. Inoltre, la giovane è ben consapevole del fatto che il suo vestito lungo e nero si trasforma in un tipo di arma, un indumento protettivo che serve a "proteggere" il suo corpo dal resto della società. Infatti, finché la giovane rimane avvolta nel vestito di un nero sepolcrale, lei potrà continuare a vivere sotto la protezione simbolica del fidanzato e rimanere "protetta" dai nuovi corteggiatori e dalla stessa struttura sociale invadente e minacciosa. Difatti, l'atto di vestirsi pone l'enfasi sul processo di "coprire" (Roach e Eicher 1), di nascondere qualcosa sostituendolo con qualcos'altro. Il nascondere può essere visto come un'arma protettiva in quanto la moda serve a proteggere uno dagli sguardi inquisitori e / o indiscreti, permettendogli di creare una distanza fra la persona in questione e gli altri (Entwistle 120).

D'altra parte, sua madre, molto più anziana con più esperienza di vita, dalla quale si aspetterebbe un comportamento più appropriato e decente nella tragica situazione, assume l'aspetto di una giovane spensierata, con l'acconciatura e l'abito giovanile e il cappellino con violette, pensando che il comportamento della figlia sia troppo esagerato e smoderato, non riuscendo a capire l'intensità del suo amore per il fidanzato defunto, chiamando il suo lutto "cordoglio smodato" (Pirandello 1969:256). La madre è incapace di subire la perdita della figlia che, pur essendo molto più giovane e senza la sua esperienza di vita, vive il lutto manifestando un dolore più pronunciato rispetto alla madre che è incapace di capire come la

⁹ La novella *La vita nuda* del 1907 dà titolo all'omonima raccolta.

sua immagine sembra tanto più esagerata e bizzarra di quella della figlia che assume di più l'aspetto di una donna adulta, a causa della sua scelta degli abiti considerati più conservativi, fatti di stoffe più pesanti, in colori più tenui e tagli che nascondono la forma del corpo (Lurie 155).

L'atteggiamento della madre può essere interpretato anche come la negazione della perdita del fidanzato; in tutti e due i casi, il vestito diventa un forte indice di sentimenti umani, stati d'animo e desideri nascosti. Tramite la scelta di un capo d'abbigliamento gli individui spesso cercano di trasmettere, sia a livello conscio sia inconscio, un determinato messaggio al resto della società, un messaggio che spesso non può essere espresso in un altro modo, una certa immagine.

Quest'immagine della figlia avvolta negli ampi e scuri vestiti è assai simile a quella di Rosario Chiarchiaro ne *La patente*, anche lui un personaggio rassegnato e disilluso nella propria vita, rispecchiando il proprio stato interiore attraverso la forma esteriore, per mezzo del suo abito che accetta come una maschera imposta dalla società per sopravvivere. Similmente, per la giovane il suo abito nero è l'unico modo di sopravvivenza, anche questo imposto dalle aspettative sociali. Come per Chiarchiaro, l'abito della giovane rimane l'unica forma di vita, l'unico conforto nella vita crudele e spietata, l'ombra della vera vita, però l'unica vita a lei rimanente.

La madre non riesce a percepire l'importanza e il potere di quel vestito nero, il più scuro di tutti i colori, associato al controllo, alla riservatezza e all'ignoto, il lato inespresso, nascosto e sconosciuto della persona, buio come la notte nella quale sua figlia cerca di nascondersi, offrendole conforto nel suo dolore. Anche se il colore nero è generalmente associato all'assenza di luce, il colore del buio e del caos, il caos è anche la forza primordiale che rappresenta l'origine di tutto, dell'ordine e della vita, la stessa vita che la giovane riesce a trovare nell'arte, in questo modo immortalando il suo amore. Mentre all'inizio della novella la

giovane dà suggestioni allo scultore Ciro Colli di rappresentare la Vita rassegnata alla Morte alla quale essa si sposa, rifiutando però la visione della Vita rappresentata nuda, siccome modellata su di lei, in modo letterale e metaforico rifiutando di mettersi a nudo e esporsi davanti a tutti, non partecipando direttamente nel processo artistico e nella creazione della statua, alla fine lei decide di dedicarsi alla pittura, creare e ricreare arte, riportando continuamente alla vita il suo amato, con la libertà di mostrare al resto del mondo quello che si trova nel suo animo e intimo più profondo.

In questa novella, l'arte dunque assumere un valore contemplativo e mistico, in quanto esso svela le verità nascoste della vita, la fragilità e la sottigliezza della vita, in questo caso enfatizzata dall'idea dello scultore Colli della Vita come nuda, pura e autentica, attraverso la sua visione della nudità come quello che Hollander chiama divina realizzazione artistica (85), visione segnalata dallo stesso Pirandello nel suo testamento, come finale liberazione dalla forma: "Morto non mi si vesta. Mi si avvolga, nudo, in un lenzuolo (...) Nudo" (cit. in Rallo 81).

I vestiti dei personaggi delle *Novelle* talvolta sono il simbolo di un segreto nascosto o di una mala intenzione da parte di un personaggio, oppure sono un preavviso, un avvertimento a una disgrazia o un incidente imminente. Un tale ruolo viene elaborato nella novella *Pena di vivere così*¹⁰ nella quale i vestiti della nipote della signorina Trecke preannunciano la sua fuga in Ecuador con il marito della signora Leuca, la protagonista, e i suoi vestiti diventano un potente indicativo dei suoi tratti caratteriali: "È davvero uno scandalo (...) Basta vedere come va vestita. E si dicono di lei certe cose!" (Pirandello 1969:1072).

Che il marito della signora Leuca sia guidato soltanto da interessi egoistici e che l'unica ragione del suo ritorno inaspettato a sua moglie dopo tanti anni di separazione sia il suo piano malvagio di approfittare della sua ricchezza per poi lasciarle le tre figlie di un'altra relazione,

¹⁰ La novella *Pena di vivere così* del 1920 fa parte della raccolta *In silenzio*.

per poter poi continuare con delle relazioni con altre donne, è preannunciato ancora nella scena in cui la moglie lo sorprende nella sua stanza con la sarta, disteso sul letto con la camicia aperta, con il pretesto che la sarta è venuta per prendergli le misure: "(...) ma ecco lui, balzato dal letto, tutto rabbuffato, con la camicia aperta sul petto irsuto e una vecchia giacca nera, certo infilata, or ora, in fretta in furia" (Pirandello 1969:1096). In questo modo, i vestiti servono come un velo che serve da nascondere i segreti nascosti dei personaggi, i loro desideri e le pulsioni carnali, sono dunque una maschera.

Similmente, nella novella *Ignare*¹¹ i vestiti indossati dai personaggi rappresentano un segreto nascosto, in questo caso il segreto che portano le quattro suore, le protagoniste della novella, gravide come vittime di un incidente sull'isola di Creta mai dettagliatamente spiegato. Quest'incidente viene riportato alla loro memoria quando vedono per l'ultima volta i loro vecchi vestiti col quali erano state trovate, stinti, strappati e macchiati di sangue, i vestiti che suscitano in loro forti emozioni e si trasformano nell'elemento proustiano, la causa scatenante che rievoca la tragedia sopravvisuta, richiamando le loro sofferenze e i guai sopravvisuti. Le suore vorrebbero che questo tragico avvenimento e il trauma sofferto fosse per sempre dimenticato e lasciato alle spalle, come i loro vecchi vestiti.

Tuttavia, i loro nuovi vestiti, "(...) troppo larghi per il loro corpo già esile e ora piú che mai assottigliato dalle sofferenze" (Pirandello 1969:486) nascondono un segreto che presto sarà scoperto. Si tratta della loro gravidanza, mentre i loro larghi abiti religiosi, che nel passato rappresentavano il sacrificio e la dedica della loro vita a Dio, la vita casta e pura, vengono sostituiti dai nuovi vestiti, ora troppo pesanti, portando il peso del peccato commesso, "(...) la vergogna, il ribrezzo, l'orrore d'una atroce maternità" (Pirandello 1969:490). Si tratta del peccato che, secondo loro, non potrà mai essere perdonato, né dagli uomini né da Dio,

¹¹ La novella *Ignare* del 1912 fa parte della raccolta *Il viaggio*.

credendo che le uniche colpevoli e responsabili della tragedia siano soltanto loro, pian piano perdendo la fede in Dio e nella sua volontà che ha permesso un tale innaturale stato, allontanandosi dalle dottrine della chiesa, credendo di non essere più degne della loro vocazione. Le suore subiscono le trasformazioni psicofisiche visibili sulle loro vesti monacali che diventano inadeguate, inizialmente troppo larghe rispetto ai loro corpi smagriti dalla convalescenza, per poi assumere, con la gravidanza, la medesima trasformazione dei loro ventri (Giovannelli 566).

In Pirandello, una malformazione fisica sempre indica disarmonia psicologica celata, un'analogia tra l'aspetto esterno e lo stato emotivo del personaggio, l'irrequietezza dello spirito. Anche i corredini per i loro bambini sono fatti di rozza tela, per sottolineare come i loro futuri figli sono frutto di un'umanità rozza e salvatica, "(...) concepito com'era nell'orrore d'una strage, frutto nefando d'un sacrilegio" (Pirandello 1969:492) e che, appena nati, dovranno essere portati via. Suor Leonora, dopo il parto, non riesce più a trovare pace e riconciliarsi con Dio e con l'immagine del suo corpo modificato che la persegue dappertutto. Per questa ragione, la suora alla fine decide di spogliarsi dell'abito e allontanarsi da Dio, la cui messaggera non si sente più degna di essere. La sua fede è irreversibilmente danneggiata e mentre in passato suor Leonora sentiva chiara la sua vocazione, dopo il tragico incidente la suora comincia a sentire la pesantezza del suo corpo che sempre di più continua ad allontanarla da Dio e i suoi comandamenti.

L'assenza di Dio diventa la metafora dell'assenza di certezze dell'uomo moderno, smarrito e disorientato nel mondo privo di certezze. Il futuro di suor Ginerva che muore durante il parto è ugualmente tragico però a contrario della prima che dovrà portarsi il peso del peccato per tutta la vita, lei almeno nella morte riuscirà a liberarsi dalla pesantezza della sua colpa che essa continuava ad avere davanti agli occhi ogni giorno della sua vita dopo il tragico incidente. La morte di Dio, metaforica e letterale, diventa il simbolo nietzschiano della società

moderna e la crisi delle certezze tradizionali dell'uomo a cavallo tra due secoli, e la nascita di una nuova esistenza, caotica e imprevedibile, pessimista e instabile, i cui vecchi valori sono crollati, creando un disordine caotico e disorganico.

Talvolta, però, i personaggi riescono a liberarsi dall'ampia autorità della società che essa detiene su di loro, in modo da letteralmente liberarsi dai loro abiti soffocanti. Questo è il caso di Fabio Gori, il protagonista della novella *Marsina stretta*¹², che porta per la prima volta la marsina per il matrimonio della sua ex-allieva, un atto da lui ritenuto assurdo e forzato, una violentissima e intensissima esasperazione che serve soltanto a soffocare la propria veridicità e spontaneità vitale, cercando di intappolare e irrigidire l'individuo nella forma, uniformarlo e farlo entrare nelle strutture sociali basate sulle convinzioni talmente crudeli e ipocritiche, le strutture che propugnano la sottomissione alla volontà altrui, nelle quali è rigorosamente vietato ogni sforzo di differenziazione e opposizione da parte di un individuo.

Gori per questa ragione non si sente a suo agio tutto il tempo che è obbligato a portare la marsina, in quanto essa per lui simboleggia la falsità e l'ipocrisia delle norme sociali il cui scopo ulteriore è l'omologazione rispetto al modello prevalente di comportamento e di convinzioni, anche se errato e inopportuno. In quanto troppo aderente, la marsina in questo caso diventa la metafora di un individuo intrappolato dalle convenzioni che lo stringono da ogni parte e dalle quali si sente smarrito (Giovannelli 566). Lo straniamento dalla mentalità comune del protagonista è evidente dal fatto che la marsina che lui indossa non è nemmeno sua, ma invece presa a nolo, in questo modo preannunciando già all'inizio della novella la sua indipendenza e ribellione contro l'ipocrisia sociale che avverrà nel corso della storia. Con questo "(...) abito di parata (...)" (Pirandello 1969:1147). La marsina troppo stretta,

¹² La novella *Marsina stretta* del 1901 fa parte della raccolta *Tutt'e tre*.

letteralmente e metaforicamente, gli toglie il respiro, insieme alla cravatta che lo strozza, stringendogli il collo.

Il suo disagio e il sentimento inquietante peggiora nel corso della novella, parallelamente all'ipocrisia sociale che pian piano rivela il suo vero volto nella casa degli sposi che Gori decide di frequentare: "Scucito allo stesso modo gli sembrò quel discorso (...) C'era pericolo che, come la manica della marsina si sarebbe staccata, così anche si sarebbe aperta e denudata l'ipocrisia di tutti quei signori" (Pirandello 1969:1154). Gradatamente, come la sua marsina che si sta spaccando, prima appena visibile sotto un'ascella per poi spaccarsi completamente quando, a causa della morte della madre della sposa, lo sposo decide di abbandonare la fidanzata per fare affari in un'altra città, mentre il matrimonio probabilmente non si svolgerà mai, allo stesso modo l'insincerità dello sposo e della sua famiglia, insieme a quella di tutti gli altri presenti che non fanno niente per aiutare la sposa che si ritroverà per strada viene a galla.

In quanto l'organizzazione sociale può rappresentare la politica della schiavitù, le persone hanno il diritto di rifiutare l'organizzazione sociale quando la sua tirannia o l'insufficienza diventano insopportabili e scatenare una rivolta. L'azione che spunta dal principio cambia le cose e le relazioni e diventa essenzialmente rivoluzionaria (Thoreau 5-11). Simultaneamente all'ipocrisia della società cresce la rabbia di Gori, quindi il suo lato irrazionale, e la sua finale ribellione contro un sistema e una società talmente corrotti da non badare al futuro di una giovane innocente, povera, rimasta orfana a quindici anni, quando il protagonista finalmente decide di strapparsi completamente una manica della marsina in un momento d'ira, convincendo la giovane di sposarsi nonostante la morte di sua madre, visto che il matrimonio è la sua unica via d'uscita da una vita miserabile che conduce, per non essere rovinata per sempre: "Sentí (...) il bisogno d'astrarsi da quell'oppressione e anche dal fastidio (...)" (Pirandello 1969:1154).

Strappandosi la manica e buttandola all'aria, Gori fa un atto di ribellione contro la volontà della massa che rovinerebbe la giovane, in quanto "(...) ogni individuo può (...) avere una volontà particolare contraria o differente dalla volontà generale (...) Il suo interesse particolare può parlargli in modo del tutto diverso dall'interesse comune" (Rousseau 27). In questo modo, quest'atto del protagonista diventa la metafora dell'opposizione ai *mores* sociali e all'identità collettiva, letteralmente e metaforicamente alzando la sua voce contro *l'enorme pupazzata* di cui fa parte, mostrandole che esiste la libera volontà d'un individuo che ha ogni ragione di avere la libertà di parola e la libertà di azione, anziché rimanere un nessuno che si sottopone alla volontà della massa. Gori col proseguire della storia, matura sempre più e cambia profondamente, accettando la sua *identità ipse*, rifiutando di restare la stessa persona di una volta.

La società che è basata sui vestiti è l'idea principale di Thomas Carlyle, storico inglese, elaborata nella sua opera *Sartor resartus*, la società che senza un indumento sprofonderebbe nell'infinita profondità dell'abisso (37), la stessa società che impone a Gori l'obbligo di indossare la marsina durante gli avvenimenti formali, idea del collegamento tra moda e identità sociale che è presente anche ne *La moda* di Georg Simmel, sociologo e filosofo tedesco (Svendsen 12). Togliendosi la marsina, Gori diventa l'incarnazione dell'immagine del re in camicia presente ne *L'umorismo*, uno che riesce a spogliarsi delle finzioni abituali e norme artificiali della società, trovando la vera vita, accettando una nuova realtà diversa da quella normalmente percepita, una realtà viva, libera dalle forme umane.

Il professor Gori, durante la riflessione acuta, capisce il gioco e subisce una trasformazione catartica, liberandosi dalle catene della schiavitù della società moderna che colpisce tutti i suoi membri, vedendo oltre l'apparenza del carattere ingannevole del meccanismo sociale. Similmente, Simmel crede che la moda rivesta un ruolo duplice, quello di imitare e quello di differenziare, il che viene spiegato dalla dualistica natura umana. Mentre l'imitazione

comporta la generalizzazione, l'uniformità e l'inattività e assomiglia alle forme che modellano la vita, la differenziazione implica il movimento, il cambiamento, l'incessante mutare della vita individuale (1957:541). La differenziazione in Simmel dunque corrisponde alla comprensione della vita in Pirandello e il suo incessante mutare, il "(...) flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate (...)" (Pirandello 1908:176).

Gori riesce a vedere oltre la maschera della società che si rivela inconsistente e infondata e, da intellettuale, come il vero eroe della novella moderna, serve come simbolo dell'uomo intelligente e contrassegnato da un intuito acuto e sottile che è in grado di individuare tutto quello fallace e marcio nella società contemporanea, il cosiddetto *raisonneur* che affronta il problema e cerca di approfondire la conoscenza con l'uso della ragione. Riflessività è caratteristica personale di cui parla anche Bourdieu sostenendo che essa si svilupperà soltanto nel caso in cui si verificasse una crisi tale da provocare la discordanza tra l'*habitus* e l'ambito d'azione (Svendsen 124-125), la discordanza che sente il protagonista della novella grazie alla riflessione. Per questa ragione, proprio il corpo di questo personaggio rifiuta la marsina come il simbolo della struttura formale della società e della sua assurdità. In questo modo, la figura di Gori diventa l'alter ego dello stesso autore che si è autodefinito come scrittore di natura più propriamente filosofica nel *Prologo ai Sei personaggi*. Quest'ibridità dove la letteratura e la filosofia si incontrano su un campo comune è presente ancora nella vita e pensiero di Nietzsche che si chiama qualche volta "Solo pazzo! Solo poeta!" (Rössner 228-234).

L'idea della società che cerca di rendere l'uomo uniforme, uguale tra gli uguali, conforme alle regole e di conseguenza prevedibile è presente proprio nel pensiero filosofico di Nietzsche, in quello che lui chiama eticità dei costumi che rende impossibile la libertà dell'individuo, autonomo ed emancipato, indipendente dalle norme sociali (Nietzsche 2). In Pirandello, questa eticità dei costumi prende la forma di un indumento, la marsina stretta indossata dal

protagonista, oggetto che soffoca ogni suo istinto, volontà e passione, ciò che Nietzsche nella *Nascita della tragedia* del 1872 considera quello che è indispensabile per riportare un individuo a una realtà più vera (2014:5). Per Nietzsche, proprio nel tragico fuoriesce quel lato terrificante della vita attraverso il quale diventa possibile giungere alla vera comprensione dell'esistenza umana, la comprensione che il professor Gori ottiene a causa della morte improvvisa della madre di Cesarina che gli ha permesso di vedere oltre le costruzioni sociali e cogliere lo spirito dionisiaco nietzschiano che rappresenta la totalità del potere vitale e la sua vittoria sulle forme paralizzanti.

L'interesse di Pirandello per i vestiti che paralizzano l'individuo è anche teoricamente presente in un'altra sua opera. "Ogni forma è la morte" (Pirandello 1969:682), è un pensiero presente non soltanto nelle novelle di Pirandello, ma anche nel suo celebre saggio *L'umorismo*, nel quale si ha una simile premessa: "Il vestito era la forma" (Pirandello 1908:49). La conclusione logica delle due premesse sarebbe: Il vestito è la morte. Secondo questa conclusione deduttiva, la negazione della conclusione sarebbe logicamente contraddittoria. Dunque, i vestiti nell'opera pirandelliana rappresentano la morte del personaggio, la morte della sua autenticità e spontaneità vitale. Il fatto che la parola *moda* deriva dal latino *modus* che, tra l'altro, significa forma, è un altro elemento a favore della tesi.

Se non ci fosse stata la marsina stretta, *habitus* sociale imposto che dovrebbe rispecchiare l'appartenenza di classe, che ha provocato in Gori la riflessione profonda sulle strutture sociali, Gori, come gli altri radunati, "(...) si sarebbe abbandonato senz'altro, come un imbecille, alla commozone, a un inerte compianto della sorte infelice di quella povera fanciulla" (Pirandello 1969:1160). Per Pirandello, l'unico strumento per guadagnare la libertà dall'organizzazione sociale talmente oppressiva e gerarchica, la forma che è in continua ricerca di incatenare la vita, tutto quello genuino e naturale di una persona, è appunto la riflessione e la conoscenza intellettuale che porta la vittoria definitiva sull'ignoranza e cieca

sottomissione di vaste masse all'autorità, l'acritica connivenza con il potere, contro la società moderna retta sul soffocamento dello spirito di critica e dell'indipendenza di ciascun suo individuo.

Gori, come Michel Foucault, filosofo e sociologo francese, critico delle teorie che cercano di offrire risposte assolute e interessato dei rapporti di conoscenza e potere, crede che il grande fantasma sia l'idea di un corpo sociale costituito dall'universalità delle volontà. Inoltre, non è il consenso che fa apparire il corpo sociale, ma la materialità del potere sul corpo stesso degli individui (Foucault 1977b:6). Il termine francese *assujettissement* è quello che Foucault usa per descrivere il processo nel quale l'autorità crea i soggetti opprimendoli attraverso le norme sociali, lo stesso termine che potrebbe essere applicato alla situazione apparentemente disperata del professor Gori. Come un Amleto moderno, Gori riesce a cogliere la vera essenza delle cose gettando uno sguardo lucido entro il problema dell'oppressione sociale attraverso il processo di riflessione.

La conoscenza intellettuale, concetto kantiano, coinvolge il ragionamento da parte dell'individuo e comprende la cosa in sé, com'è veramente, al di là dell'apparenza esteriore, e richiede un processo attivo di riflessione, analogo al processo del sentimento del contrario pirandelliano. Inoltre, la conoscenza intellettuale è basata sul concetto di noumeno di Platone che Kant poi definisce come la realtà che si trova al fondo di tutti i fenomeni osservati. L'altro concetto kantiano, la conoscenza sensibile, si riferisce invece al processo del riconoscimento dell'oggetto attraverso gli organi di senso, in modo oggettivo, senza l'impiego delle facoltà mentali. Questo rimane un concetto passivo che viene collegato al fenomeno kantiano del fenomeno, la cosa in sé che ha valore concreto e tangibile, analoga al concetto dell'avvertimento del contrario pirandelliano. In Pirandello, il noumeno kantiano, oggetto di una intuizione intellettuale, è ciò che aiuta i suoi protagonisti a scoprire la vera natura del mondo in cui vivono, e attraverso questo concetto i protagonisti possono conoscere l'essenza

profonda dell'io, quello che Schopenhauer chiama volontà di vivere, la manifestazione esteriore di tutti i desideri interiori, un impulso senza principio né fine, la cui liberazione Gori raggiunge grazie alla marsina stretta.

Per Gori, questo oggetto rappresenta appunto la sua marsina che gli procura fastidio; se non ci fosse la marsina stretta, la cui irritazione ha stimolato le facoltà mentali dello protagonista, Gori non si sarebbe mai reso conto dell'assurdità della società nella quale gli individui sono tutt'altro che liberi, in quanto dotati di diversi livelli di autonomia, mentre le regole sociali di condotta non vengono equamente e ugualmente applicate a tutti i suoi membri. Il concetto dell'esistenza che appartiene al singolo e mai al sistema sociale è riconducibile al pensiero filosofico di Søren Kierkegaard e la sua idea che essa non è soggetto di concetti universali, cioè entità logiche, ma invece a un individuo, sostenendo l'idea dell'uomo libero a fare delle proprie scelte.

L'idea della forma come costruzione sociale è di nuovo presente ne *L'umorismo*, nel quale viene elaborata l'idea che la forma è formazione, quello che non nasce ma invece si fa secondo norme prestabilite, essendo composta esteriormente, come un oggetto (Pirandello 1908:50), l'oggetto che per il professor Gori rappresenta la marsina stretta che la società impone come l'indumento obbligatorio per gli avvenimenti formali. Siccome "(...) artificio, non arte, copia, non creazione" (Pirandello 1908:50), la marsina del professor Gori non può sembrargli naturale; invece, deve causargli irritazione. Quell'irritazione, come il verme del dubbio, rode il suo pensiero e lo conduce alla riflessione e finalmente alla ribellione contro lo stato attuale delle cose, il che finalmente porta al trionfo dell'individuo sulle forme che sono in continua ricerca di paralizzarlo e trasformarlo in una marionetta priva di volontà che agisce solo secondo la volontà altrui. La società si trasforma allora nel teatro, nel *performance*, come lo definisce Goffman, e gli individui nelle marionette ubbidienti, automi che hanno l'aspetto dell'uomo, però sono soltanto macchine degeneri destinate alle azioni predeterminate e

programmate, ombre dei veri uomini, mere forme spersonalizzate, maschere senza identità e libera volontà, in una parola – nessuno.

Dei personaggi che si immedesimano con il loro aspetto fisico bisogna qui ricordare Bencivenni de *Il guardaroba dell'eloquenza*¹³. È un ex-soldato che si è battuto per l'unificazione d'Italia, adesso anziano ed esausto, stanco della vita che l'ha disilluso troppe volte. Questo suo stato di un uomo sconfitto è ancora più evidente dai suoi vestiti vecchi, troppo larghi, fuori moda, spesso ricevuti in regalo dagli altri, l'uomo che incarna l'immagine di un eremita dedito alla contemplazione e penitenza, appartato e solitario, "perduto in vecchi abiti sempre fuor di stagione, avuti in elemosina o comperati di combinazione, coi poveri piedi imbarcati in certe scarpacce legate con lo spago (...)" (Pirandello 1969:396).

Pur essendo l'esattore dell'associazione che cerca di combattere l'analfabetismo, problema prevalente nel sud d'Italia dell'epoca, il suo ruolo nell'associazione non è né indispensabile né preso sul serio dagli altri membri che lo, tra l'altro, soprannominano Geremia, come san Geremia, uno dei grandi profeti d'Israele, uomo mite e benevolo, perseguito e incarcerato per la maggior parte della sua vita a causa della sua annunciazione della rovina di Gerusalemme. Il santo è uguale alla figura di Bencivenni che lotta contro la rovina dell'Italia postunitaria attraverso l'alfabetizzazione del popolo, mettendo l'interesse delle altre persone di fronte all'interesse personale, a contrario di tanti altri membri dell'associazione. Come il tipico modello pirandelliano del personaggio che sembra perdersi nei propri abiti, Bencivenni tende a mettere in evidenza il suo smarrimento esistenziale, la sua inconsistenza fisica e psicologica (Giovanelli 566). Il suo spirito di sacrificio e benevolenza raggiunge pertanto il suo massimo nella sua falsa confessione di aver sottratto soldi dall'associazione, reato compiuto dal suo amico Camposoldani, a patto che l'amico onori la reputazione di sua figliastra gravida

¹³ La novella *Il guardaroba dell'eloquenza* del 1909 fa parte della raccolta *La giara*.

con la quale è stato romanticamente coinvolto. Grazie a questo atto altruistico, Bencivenni davvero incarna la sua immagine dell'uomo biblico dichiarato colpevole e condannato ingiustamente per la salvezza degli altri, in questo caso, la reputazione della figliastra di Camposoldani, anche lei vittima delle circostanze, analfabeta, trascurata, mezza selvaggia.

Un'immagine simile, però stavolta di una donna abbandonata, appare nella novella *L'altro figlio*¹⁴, nella quale la protagonista Maragrazia, abbandonata dai suoi due figli partiti per l'America, volontariamente conduce una vita miserabile, diventando vittima della derisione dei suoi compaesani, invece di andare a vivere con il suo altro figlio e la sua famiglia, pronti a prendere cura di lei. Maragrazia rimane sempre sola e isolata da tutti, diventando prigioniera delle proprie memorie e del proprio passato, rivivendo continuamente il trauma inflitto a lei e a suo marito anni fa. La donna intenzionalmente sceglie di rimanere racchiusa nel proprio dolore, di giorno in giorno rivivendo la dure esperienze del suo passato che, invece di radicarla sempre più nell'apertura verso il suo unico figlio rimanente, si sente sprofondare sempre di più nell'amarezza, nell'autocommiserazione paralizzante e nel senso di disperazione schiacciante, cieca per vedere il vero volto dei due figli, arricchitisi in America, che non hanno neppure la decenza di rispondere a una sua lettera, uomini crudeli e spietati che, già da giovani passavano le loro giornate nel paese ubriacandosi e chiedendo soldi al fratellastro, mentendo che ne ha bisogno sua madre.

È nella famiglia che le forme della vita e della morte appaiono strette, legate fino a togliere il respiro; è in questo nucleo familiare che coesistono il presente, il passato e il futuro, i vivi e i morti, i vecchi e i giovani (Macchia 1992:58), come nella coscienza di Maragrazia nella quale gli avvenimenti traumatici del suo passato si estendono non soltanto nel presente, ma anche nel futuro, ugualmente oscuro e incerto. Invece, Maragrazia si lascia abbracciare dalla

¹⁴ La novella *L'altro figlio* del 1905 fa parte della raccolta *In silenzio*.

solitudine e dall'amarezza che sente per il figlio che è sempre stato al suo lato, soltanto a causa della sua grande somiglianza al padre che è stato la causa di tante sofferenze di lei e suo marito, risolta a rimanere "(...) un mucchio di cenci. Cenci unti e grevi, sempre gli stessi, d'estate e d'inverno (...)" (Pirandello 1969:926). Maragrazia non vuole nemmeno dare una possibilità al figlio che è sempre stato privo di colpa, sentendosi sola perché vuole sentirsi sola, portando i suoi vestiti sbrindellati come segno del trauma che non riesce a superare, rassegnandosi alla sofferenza che l'ha ferito nel passato, per il resto della sua vita restando spaesata, sconfitta, chiusa nel suo piccolo spazio di sicurezza illudendosi che questo sia l'unico modo di poter salvarsi.

Non di rado i vestiti indossati dai personaggi delle *Novelle* designano la loro posizione nella struttura sociale; per lo più l'interesse dell'autore è incentrato su coloro che sono appartenenti alle classi sociali più basse, emarginati dal resto della società e vittime di tante ingiustizie. Questo è il caso di uno dei paesani della novella «*Requiem aeternam dona eis, Domine!*»¹⁵, nella quale i paesani cercano di opporsi al proprietario del loro feudo che gli proibisce di sotterrare i loro morti nel cimitero del loro paese; invece, li costringe a seppelirli nel cimitero del paese vicino, trasportando i morti in muli, mentre i corpi durante il duro viaggio cadono per terra e acqua.

La posizione svantaggiata della gente comune e delle classi lavoratrici dell'Italia rurale dell'epoca viene sottolineata dal personaggio dell'anziano moribondo (anonimo) che s'è fatto trasportare su una seggiola al posto dove sarebbe stato il cimitero, dove s'è fatta scavare la sua fossa. Il suo aspetto rivela l'immagine di un uomo sconfitto, un morto vivente a cui non resta altro che aspettare la morte, disilluso e dimenticato, vittima del crudele sistema feudale che non gli concede nemmeno il diritto di aver un luogo consacrato per riposere le sue ossa.

¹⁵ La novella «*Requiem aeternam dona eis, Domine!*» del 1913 fa parte della raccolta *La rallegrata*.

Vedersi morto è una delle più sconvolgenti proiezioni fantastiche dei personaggi pirandelliani, l'anticipazione mentale della scena funebre per la quale il personaggio, a causa delle circostanze opprimenti, già durante la vita si sente cadavere (Giovanelli 37).

Pur cercando di opporsi a un regime ingiusto, facendosi trasportare su una seggiola di fronte alla sua fossa, i suoi tentativi sono vani. Parato e pettinato da morto, con "(...) una papalina di seta nera, un pajo di pantofole di panno e un fazzoletto, anch'esso di seta nera, ripiegato a fascia che, appena morto, passato sotto il mento e legato sul capo, doveva servire a tenergli chiusa la bocca" (Pirandello 1969:565), il moribondo pare una balla di cenci, con addosso un vestito goffo, nero come la morte imminente che pende su di lui, aleggiando su quel camposanto che non sarà mai la sua ultima dimora. Il vecchio, come tutti i suoi compaesani, è vittima del sistema per cui lui non è una persona, ma un essere disumanizzato, privato delle qualità proprie dell'uomo, abbandonato a sé stesso, senza diritto a una sepoltura, senza diritto a una morte – alla fine, le autorità, nonostante le sue impolorazioni, decidono di farlo andar via.

La società siciliana per Pirandello era un condensato, entro specchi deformanti, della società umana; e in quello specchio curvo, nel quale le immagini apparivano lanciate in un'espressione non di rado grottesca e tragicomica, si rifletteva l'arretratezza della società vincolata ai pregiudizi (Macchia 1992:58). Sorda alla supplica del vecchio moribondo, la società si mostra tirannica, spietata e inesorabile, non lasciandosi commuovere di fronte alle preghiere di chi per loro rappresenta soltanto l'anello debole della catena che rompe l'equilibrio del sistema, l'anello che facilmente e velocemente può essere sostituito da un'altro, più docile, pronto ad accondiscendere alla volontà altrui.

Invece, nella novella *Prima notte*¹⁶, i vestiti dei personaggi designano non soltanto un presente, ma anche un futuro minaccioso e incerto, un'incertezza intuita sul destino di un individuo. Questo è il caso di Marastella, ragazza di umili origini che è, contro la propria volontà, costretta a sposare un vecchio vedovo del suo paese. Anche se la ragazza è consapevole del fatto che questo matrimonio combinato risolverebbe i problemi economici di lei e anche della sua famiglia, e in aggiunta del fatto che l'uomo in questione è davvero onesto e rispettabile, la ragazza non riesce a combattere più il senso del disagio interiore e dell'ansia che sente.

La sua dote che consiste in quattro camice, quattro lenzuola e quattro sottane, "(...) roba da poverelli, ma pulita" (Pirandello 1969:87), d'una parte, e i suoi nuovi abiti da sposa d'altra, creano in lei una confusione e anche una profonda preoccupazione per il suo futuro che, secondo lei, sarà tutt'altro che radioso. Il fatto che la casa dello sposo si trova accanto al cimitero crea in lei un forte sentimento del pericolo imminente, una minaccia sovrastante che diventa un abisso spalancato che divora tutto, il caos di un ruolo duplice – quello di dar vita e di toglierla, quello di creare e quello di distruggere, allo stesso tempo forza creativa e distruttiva. La ragazza che sente paura della porta chiusa diventa l'immagine di un'identità collettiva, sconfitta e vinta, senza una direzione, sull'orlo dell'abisso imminente, la metafora dell'umanità che ha paura delle prospettive incerte, di essere per sempre "chiusi" nello stato di paralisi, avendo perso le coordinate della propria esistenza.

Questa è una concezione pessimistica elaborata dal filosofo Friedrich Nietzsche, secondo il quale l'umanità non riuscirà mai far progresso, incapace a raggiungere lo scopo finale, visto che il tempo si ripete ciclicamente: "Tutti i progetti dell'uomo devono alla fine cadere, una salita senza fine non è possibile, poiché lo impedisce il tempo senza fine. Lo sguardo nell'abisso del tempo (...) paralizza (...)" (Fink 75). Ogni impresa, ogni speranza diventa

¹⁶ La novella *Prima notte* del 1900 fa parte della raccolta *Scialle nero*.

inutile e vana, mentre la dottrina dell'eterno ritorno comprende l'equivalenza del passato e del futuro. Per questa ragione, il futuro di Marastella non sarà altro che la continuazione della sua vita dura. La sua libera volontà è sempre stata impedita, e lo sarà ancora. Il matrimonio combinato e il fatto che la giovane diventerà padrona della casa, in essenza non presenterà nessun cambiamento nella sua vita. Del tutto al contrario, "Questa vita, come tu ora la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e ancora innumerevoli volte, e non ci sarà in essa mai niente di nuovo, ma ogni dolore e ogni piacere e ogni pensiero e sospiro, e ogni indicibilmente piccola e grande cosa della tua vita dovrà fare ritorno a te (...)" (Nietzsche 1977:341).

In effetti, con il matrimonio combinato Marastella sarà destinata a un'eternità di difficoltà da affrontare, le stesse difficoltà che rendevano la sua vita dura anche nel passato. In questo senso, i suoi abiti acquistano non una temporalità reale, ma invece quella ciclica, mentre allo stesso tempo realizzano un'identificazione con quello che l'oggetto di consumo rappresenta (Svendsen 22-30). Di conseguenza, la giovane, identificata nei vestiti da lei indossati, non riuscirà mai a uscire da quel minaccioso circolo vizioso che ostacolerà il raggiungimento del suo obiettivo, quello di raggiungere uno stato di felicità. La sua lotta è persa dal principio e il suo tentativo di vivere una vita piena e più soddisfacente è condannato al fallimento fin dall'inizio.

Il motivo dell'uomo il cui presente e futuro sono direttamente legati al vestito da lui indossato può essere identificato anche nella novella *L'abito nuovo*¹⁷ in cui Crispucci, il protagonista, diventa uno con il suo vestito, un solo organismo. Questa è, in effetti, una relazione simbiotica nella quale due elementi di un insieme diventano inseparabili e indivisibili l'uno dall'altro. Il suo vecchio vestito diventa il suo segno di riconoscimento, ciò che lo determina e definisce, senza nessuna possibilità di cambiamento e trasformazione. Invece, Crispucci rimane fissato

¹⁷ La novella *L'abito nuovo* del 1913 fa parte della raccolta *Donna Mimma*.

in quella forma che è il suo vestito, una strana entità che lo strozza e disumanizza, privandolo delle qualità proprie dell'uomo. Per i suoi colleghi di lavoro, Crispucci è un vecchio abito e niente di più e niente di meno, una forma senza identità e senza tratti caratteriali, semplicemente nessuno. Per questa ragione, l'avvocato Boccanera, suo principale, decide di non regalargli uno dei suoi abiti smessi ancora in buono stato. Il suo abito stinto e strappato, "(...) che quel povero Crispucci indossava da tempo immemorabile, nessuno riusciva più a considerarlo come una cosa soprammessa al suo corpo, una cosa che si potesse cambiare" (Pirandello 1969:33) diventa il suo unico tratto distintivo, l'unico che rimane della sua identità che gli viene interamente negata e proibita.

La problematica di un individuo privo di un'identità coerente diventa uno dei principali motivi di tante opere pirandelliane, nelle quali il concetto della disgregazione della personalità diventa la rappresentazione del mondo intero dell'epoca, nel quale gli individui si sentono smarriti e depersonalizzati, senza un punto fisso di riferimento. In questo modo, i microorganismi dei paesi siciliani assumono un valore universale, nelle loro sfaccettature taglienti come di tanti specchi ridotti in frantumi diventando metafore della vita stessa, della sua disorganicità caotica, senza tentativi di sistemazione e composizione, vietando ogni possibilità di ordinamento del mondo contemporaneo (Macchia 1992:117).

Dopo la morte di sua moglie, Crispucci decide di distribuire i suoi vestiti e gioielli ai compagni di lavoro e alle loro mogli, non volendo che sua figlia li portasse, condividendo in questo modo il suo medesimo destino, quello di essere un oggetto, una forma senza identità e senza futuro, il cui destino sarà segnato per sempre, irreversibilmente e definitivamente, senza possibilità di ritornare allo stato precedente, anche se in questo modo la figlia non avrà dote e il suo futuro sarà incerto lo stesso. Anche a costo di rovina della propria figlia, Crispucci preferisce che la sua identità rimanga integra e intatta, per non diventare la vittima privata della sua dignità, ridotta all'ombra di sé stessa.

Alla fine della novella, Crispucci riesce a trovare una soluzione al problema, riapparendo davanti a tutti con addosso un vestito nuovo di zecca, "(...) peloso, color tabacco, comprato certo bell'e fatto a Napoli in qualche magazzino popolare (...)" (Pirandello 1969:39). Grazie a questo nuovo abito, Crispucci riesce a ricreare la propria identità, accertandola una volta per sempre, uscendo vittorioso dalla lotta per la sopravvivenza. Trionfando sulla comunità che l'aveva trasformato nell'ostaggio della propria vita, Crispucci usa lo stesso abito come forma di ribellione contro le aspettative e pregiudizi sociali, liberandosi interamente dal ruolo assegnatogli da recitare, trovando il coraggio di mostrare come ricreare e realizzare sé stesso, trovando una nuova occasione di crescita. Solo quando Crispucci ha deciso di aprirsi alle nuove possibilità, lui è diventato capace di ascoltare pulsare la propria vita, trovando una finestra di opportunità le cui potenzialità potrà liberamente scoprire.

Non soltanto gli abiti, ma anche diversi accessori dicono tanto di un personaggio pirandelliano, della sua posizione sociale, del suo stato interiore oppure della sua visione della vita. Ad essi, in Pirandello, sembra fare capo una vera e propria micropoetica. Probabilmente l'accessorio non solo più menzionato, ma anche più significativo delle *Novelle* sono gli occhiali, spesso indossati dai protagonisti per diversi motivi, ad esempio per indicare la loro cecità mentale, il distacco e la protezione dalla società, un inganno, una mala intenzione oppure una falsa apparenza.

La novella nella quale gli occhiali indossati dai protagonisti hanno il ruolo di dimostrare la loro cecità mentale per i bisogni altrui è *Scialle nero*¹⁸, dove Giorgio Bandi e Carlo Andrea si rivelano di essere privi di acutezza, ovvero di perspicacia per capire che la loro sorella e amica ha trascurato la propria vita per il loro benessere decidendo di non sposarsi, sacrificando il suo sogno di diventare attrice, lesinando, risparmiando e lavorando tutta la sua vita per loro per mantenergli agli studi. La miopia dei due amici, costretti a indossare gli

¹⁸ La novella *Scialle nero* del 1901 dà titolo all'omonima raccolta *La rallegrata*.

occhiali da vista, rappresenta la loro mancanza di lungimiranza e consideratezza verso Eleonora, insieme alla loro mancanza di gratitudine per la donna che si è privata della propria vita per dedicarsi pienamente a loro. I due amici sono persone di idee molto ristrette, in particolare il fratello di Eleonora che crede che il sacrificio della sorella era un dovere, chiuso in un piccolo mondo tutto suo.

Inoltre, gli amici sono immuni anche alle bellezze naturali attorno a loro: "A nessuno dei due veniva mai la tentazione di volgere un po' il capo verso la ringhiera del viale per godere la vista dell'aperta campagna sottostante, svariata di poggi e di valli e di piani, col mare in fondo, che s'accendeva tutto agli ultimi fuochi del tramonto (...)" (Pirandello 1969:59), vivendo nell'oscurità completa, chiusi di mente e allontanati dalla retta conoscenza del mondo, simboli dell'insensatezza e testarda chiusura mentale. I due amici, insensibili alla sofferenza altrui, rimangono emotivamente chiusi rispetto a ciò che sta al di fuori di loro stessi, racchiusi nel dolore causato dalla perdita dei genitori.

Similmente, nella novella *In silenzio*¹⁹ gli occhiali indossati dal protagonista, Cesarino Brei, indicano la sua eccessiva preoccupazione con gli studi e la chiusura verso tutti gli altri aspetti della sua vita, diventando incapace di notare la relazione segreta e la gravidanza della propria madre. Di conseguenza, i suoi occhiali diventano la metafora del bisogno di vedere con maggior chiarezza il mondo attorno a lui e quello che sta accadendo nella sua famiglia. Lo studente manca di lucidità e discernimento racchiuso nel suo mondo di libri e studio, nel quale non è neppure tanto bravo nonostante tutti i suoi sforzi, perso nell'apatia e troppo concentrato su quanto grave sia il suo studio piuttosto che cambiare prospettiva e prestare più attenzione al mondo attorno a lui. La miopia a Cesarino rende più difficile vedere le cose come davvero sono e comprendere le motivazioni e decisioni della madre.

¹⁹ La novella *In silenzio* del 1905 dà titolo all'omonima raccolta *La rallegrata*.

Solo dopo la sua morte durante il parto, il ragazzo è costretto a muoversi dallo stato di paralisi al quale si era rassegnato, riuscendo a trovare via d'uscita dalla propria malinconia, affrontando i problemi della vita, quali l'organizzazione del funerale, il bisogno di trovare una balia per il neonato e i soldi per pagare tutti i costi inaspettati. Cesarino impara ad affrontare le difficoltà della vita, costretto a vendere i gioielli e i mobili della madre, svolgere lavori sottopagati per mantenere il fratellastro, allo stesso tempo sopportando la derisione dei suoi colleghi di lavoro. Non è un caso che il bambino alla fine della novella afferra i suoi occhiali da vista, togliendoli dal naso di Cesarino che "(...) questa volta, se le lasciò strappare (...)" (Pirandello 1969:925). Quest'ultimo atto è probabilmente il momento più significativo dell'intera novella, in quanto indica il cambiamento profondo subito dal protagonista che ormai non ha più difficoltà a vedere chiaramente. Invece, il ragazzo è riuscito non soltanto a vedere nuovi aspetti della realtà che nel passato gli erano sfuggiti, ma anche a proseguire a percorrere il cammino della vita da solo, senza appoggiarsi sugli altri, affrontando tutte le sfide che la vita gli presenta con successo, senza alcun bisogno di aiuto, imparando l'importanza di contare su sé stesso.

Invece, nella novella *La patente* i celeberrimi grandi occhiali neri cerchiati d'osso indossati da Rosario Chiarchiaro, il protagonista della novella, completano la sua immagine di iettatore. In questo modo, anche solo la vista di Chiarchiaro provoca paura da parte dei suoi compaesani; questa scelta specifica degli occhiali da sole indica la sua decisione di immedesimarsi con l'immagine di iettatore costruita dalla società, la decisione di accettare volontariamente la maschera imposta dagli altri, come l'unica via d'uscita dalle sue circostanze tragiche, deliberatamente pretendendo di essere ciò che realmente non è, un uomo vile e spregevole che provoca paura dall'intero paese.

Gli occhiali da sole per il protagonista servono come protezione e difesa dal mondo esterno, di tutto quello negativo e destabilizzante presente nella società spietata e oppressiva, creando

non soltanto l'immagine di un uomo intimidatorio, ma anche anonimo, diventando un individuo disumanizzato e privo di identità, nascosto dietro i pesanti occhiali da sole, oscuri e misteriosi. Per Chiarchiaro gli occhiali rappresentano un discrimine oltre cui non andare: lui fa una scelta consapevole scegliendo di non vedere, per così dire, il sole; di sua propria sponte limita le proprie prospettive e le proprie vedute al paesaggio, intimo e non solo, che la società gli consente di vedere.

Secondo lo psicologo statunitense Paul Ekman, un terzo delle ventitré espressioni facciali comprendono gli occhi (Porcu 14), e gli occhiali di Chiarchiaro (il cui cognome è anche ironico in quanto gli altri non riescono a vederlo per quello che è realmente) nascondono ogni traccia di qualsiasi risposta emotiva che il protagonista potrebbe esprimere. Chiarchiaro rimane privato delle qualità più proprie dell'uomo, cieco e irrigidito nella forma eterna, assomigliando all'immagine della giustizia bendata, simbolo non dell'imparzialità del potere, ma invece della sfiducia nella giustizia e casualità della buona sorte, della giustizia che diventa parziale e soggettiva, non uguale per tutti, la giustizia le cui vittime collaterali sono individui come Rosario Chiarchiaro. Grazie agli occhiali, Chiarchiaro si sente invisibile, distante dal resto della comunità, dagli individui, dalle relazioni interpersonali e dalle interazioni sociali, restando solo, isolato, emarginato e anonimo – semplicemente nessuno.

Talvolta, però, gli occhiali in Pirandello sono un indicatore di diversi inganni e male intenzioni da parte dei personaggi delle *Novelle*, della loro falsità e ipocrisia. La prova più evidente di questo ruolo simbolico può essere indicata nella novella *Piuma*²⁰, nella quale dietro la superficie dei grandi occhiali da vista di Amina Berardi, la cugina della protagonista, malata terminale, si scopre la vera essenza della donna che riesce a nascondere con successo il suo vero volto. Detto ciò, si potrebbe constatare che gli occhiali della cugina indicano la sua apparenza duplice e ingannevole di fronte alla società, nascondendo la sua

²⁰ La novella *Piuma* del 1917 fa parte della raccolta *Candelora*.

vera natura, un'amara realtà della persona che ha distrutto il matrimonio della cugina e il proprio matrimonio, mantenendo per anni una relazione segreta con il marito di Amina, avendo anche l'audacia di portarle i figli nati dalla relazione adultera sul letto di morte. La cugina si dimostra di essere l'esatto contrario di ciò che finge di essere di fronte alla società, nascondendosi dietro la maschera di carità e compassione che "sente" per la cugina sciagurata, fingendo la preoccupazione per il suo benessere, camuffando e dissimulando le sue vere intenzioni. Si tratta di una persona che vive di facciata, dove l'apparenza è tutto, diventando la potente metafora della società borghese post-risorgimentale, la società basata sulle apparenze dietro alle quali si cela ogni tipo di nefandezze e malefatte, nella pretesa di perbenismo (Di Iorio 28); si tratta dell'ipocrisia, una specie di malattia sociale, pienamente istituzionalizzata nella nostra società attraverso le sue forme illusorie contro le quali l'autore cerca di combattere, identificandole e smascherandole attraverso i personaggi delle sue opere.

La presenza dell'occhio in generale assume un'importanza centrale nelle *Novelle* pirandelliane, rappresentando probabilmente il più importante organo di senso associato all'acutezza e ingegnosità, ma anche verità e coscienza morale. Di conseguenza, l'impossibilità di un personaggio di vedere chiaramente implica, come già menzionato, sia la sua cecità mentale sia il suo volontario isolamento dalla società circostante, oppure il perbenismo sociale.

Quest ultimo ruolo viene approfondito nella novella *Il bottone della palandrana*²¹, dove Filiberto Fiorinnanzi, il protagonista della novella, uomo misurato e compassato, anzi scrupolosamente ponderato, controllandosi eccessivamente in tutto ciò che fa e dice, rimane deluso dalla società e dalle sue regole severe e vincolanti. L'ordine che nel passato controllava ogni aspetto della sua vita ora perde il suo valore a causa della reazione inaspettata del marchese al quale si rivolge, cieco ad un occhio e costretto a portare uno di

²¹ La novella *Il bottone della palandrana* del 1913 fa parte della raccolta *Tutt e'tre*.

vetro, che decide di "chiudere un occhio" di fronte alla denuncia che Fiorinnanzi fa contro un collega corrotto.

L'occhio finto in questo senso assume il valore di un corpo estraneo e innaturale, simbolo dell'artificialità e futilità di un sistema sociale ingiusto e corrotto, mentre la credenza nell'impeccabilità dell'autorità perde il suo valore. Di conseguenza, gli individui come Fiorinnanzi rimangono delusi e traditi da parte del sistema nel quale investivano tutte le loro speranze, rimanendo smarriti e stonati, senza direzione, disillusi in tutto quello che credevano. La vita del protagonista perde il senso dopo la reazione inaspettata del marchese, e il protagonista esce stordito e insensato dalla sua corte, prima creduta "(...) regno dell'ordine (...) L'interno d'un orologio. Tutto lucido e preciso" (Pirandello 1969:1142).

L'orologio come uno dei simboli fondamentali della modernità rappresenta la concezione dell'ordine e la visione del mondo come un sistema rigidamente autoritario, normalizzato e controllato, organizzato attorno all'autorità centrale, però allo stesso tempo un manufatto umano, artificiale e imperfetto, un complesso che abbonda di difetti, come l'universo illusorio di Filiberto Fiorinnanzi, l'universo nel quale la vita quotidiana appare come quello che Pirandello nei suoi saggi *Umorismo* e *Arte e coscienza d'oggi* descrive come una fantasmagoria meccanica oppure l'immagine di un'enorme macchina vorace (Vicentini 44).

Il protagonista alla fine scopre che il regno dell'ordine è sempre stato un'illusione, una percezione falsata della realtà che è, nella sua essenza, completamente diversa: caotica, anarchica, ingiusta e senza un punto stabile. Il mondo privato del protagonista assume un valore universale, diventando l'allegoria del mondo moderno; l'esperienza di un individuo prende avvio da una dimensione microsociale e sale verso ambiti sempre più macrosociali, facendo riferimento al sistema e alla popolazione complessivi. Difatti, la critica di Pirandello verso il fallace sistema sociale dell'epoca nasce da una duplice crisi storica e culturale: la crisi storica e sociale dell'Italia e la crisi della cultura positivista in Europa, con la caduta dei

valori e delle certezze acquisite. Questo periodo vede il crollo dei miti della ragione, della scienza e del progresso, recepiti nella cultura contemporanea del decadentismo, mentre l'individuo comincia a sentire la sfiducia nelle certezze istituzionali (Di Iorio 21), rimanendo disorientato, smarrito e decentralizzato, privo di identità e senso di appartenenza, spaccato tra il passato, il presente e il futuro, disilluso nel sistema che ha perso il suo valore.

Il protagonista della novella, intimamente scisso e divaricato, inutilmente cerca di ritrovare rifugio nella sua vecchia palandrana che porta d'estate e d'inverno, simbolo di equilibrio e armonia dell'ordine sociale ormai sgretolato, stringendo fortemente il bottone tra le sue dita. Il bottone che ha la forma di cerchio, può essere interpretato come il simbolo dell'armonia, dell'unità e della perfezione, tutte le caratteristiche del quale il mondo di Fiorinnanzi è privo. Jung, invece, immaginava l'archetipo di Sé come un cerchio che rappresentava l'armonia interiore dell'individuo e la coesione tra la sua parte conscia e inconscia. Si tratta di un impulso istintivo dell'uomo di stabilire l'ordine e l'equilibrio interiore attraverso la costruzione di un "punto centrale", producendo un'immagine circolare nel suo campo sensibile dove attraverso questa sistematizzazione ordinata l'individuo riesce a mantenere l'equilibrio interiore (Sani 7). Smarrito e distaccato come il bottone della sua palandrana che gli rimane nella mano, Filiberto Fiorinnanzi esce dalla corte del marchese, sconfitto, con la consapevolezza che il suo universo è stato irreversibilmente scombussolato.

Lo stesso tema della crisi storico – sociale europea e la conseguente caduta delle certezze e dei valori può essere identificata nella novella *Dal naso al cielo*²², nella quale la misteriosa e quasi soprannaturale morte di uno dei protagonisti, senatore Romualdo Reda, diventa la metafora del crollo del potere e delle autorità e della destabilizzazione della società moderna. In quanto senatore, titolare del potere pubblico, Romualdo Reda ha un ruolo centrale nella definizione della società contemporanea e un grandissimo impatto sulla costruzione e

²² La novella *Dal naso al cielo* del 1907 dà titolo all'omonima raccolta.

controllo politico della struttura organizzativa dello stato, con il compito di esercitare la funzione legislativa che gli consente di influire sul destino di molti, diventando il fattore determinante della struttura socio – politica, in grado di condizionare il corso dell'umanità.

La morte improvvisa e inaspettata del senatore che muore in un'antica chiesa abbandonata da secoli, senza alcuna traccia di violenza addosso, diventa il simbolo della morte delle certezze e dei valori dell'epoca, ugualmente improvvisa e inaspettata, arrivata di soppiatto alle spalle delle sue vittime, sia per i potenti sia per la gente comune, in forma di un ragno velenoso di cui l'unica traccia rimasta sul luogo del delitto è un solo filo che si perde nel cielo. Mentre al ragno viene spesso attribuito il valore simbolico della creazione, il frutto del suo duro lavoro, la ragnatela, non è visibile nella novella; invece, ne rimane solo un lungo filo distaccato che sale verso il cielo.

Il morso del ragno ha avvelenato e eroso il fondamento della società, rappresentato dalla figura del senatore, predandolo e intrappolandolo nella sua ragnatela, subito dopo scomparsa insieme al predatore e la sua preda, lasciando un vuoto, una sensazione che crea inquietudine e terrore agli spettatori, consci del fatto che le prossime vittime probabilmente saranno loro. Nel frattempo, l'unico che gli rimane è rivolgere lo sguardo verso il filo pendente, aspettare in fila e attendere il loro turno.

Il ragno rappresenta la forza divoratrice, il caos che inghiotte e uccide qualsiasi cosa sul suo cammino, riasparmiando nessuno, senza lasciare nessuno in vita. La ragnatela invece diventa la grande trappola nella quale gli individui rimangono impigliati come insetti, paralizzati e pronti ad essere inghiottiti, mentre il filo pendente diventa un cattivo presagio, acquistando quasi un significato profetico, minaccioso e terrificante. Va aggiunto altresì che lo stesso concetto del filo e della (ragna)tela tessuta rimandano alla stoffa di cui si fanno gli abiti, fatta anch'essa col filo.

Il ragno è l'animale che si procura il cibo ancora in vita paralizzandolo nella sua ragnatela che rappresenta la trappola dell'uomo moderno, spesso ingannato dalle apparenze e paralizzato nella forma, scisso e deformato, vittima delle leggi e delle norme sociali che lo incatenano limitando la sua libertà. Il senatore, l'uomo che fa leggi che regolarizzano il vivere civile, diventa un potente avvertimento di che cosa succede a quelli che cercano di frenare e fissare in forme stabili il flusso inarrestabile della vita – il caos ulteriore, in forma di un ragno velenoso che uccide e inghiotte tutto sul suo cammino, a sangue freddo e senza pietà.

L'unico che riesce a cogliere il vero significato del destino del senatore è il professor Dionisio Vernoni, il più grande avversario delle leggi del senatore, la figura dell'intellettuale che è in grado di vedere tutto quello fallace nella società, uscire dalla caverna platinica e conoscere la vera realtà. Infatti, il professor Vernoni è per questa ragione molto simile alla figura del professor Gori della *Marsina stretta*. Vernoni, giunto alla conclusione, si lascia scivolare i suoi occhiali dal naso, in quanto capace di capire il simbolismo cosmogenico dell'avvenimento. Nelle opere pirandelliane, talvolta un individuo speciale, il cosiddetto *raisonneur*, contrassegnato da un intuito acuto e sottile riesce a capire la vera tragedia dell'uomo, forzato ad aderire alle forme sociali, lasciando agli altri tessere la trama della sua vita, il che rappresenta la paralisi e la morte dell'individuo, sia metaforica sia letterale. Il professore, in quanto l'ex-allievo del senatore, questa volta ha superato il suo maestro, opponendosi apertamente già all'inizio della novella alle sue leggi poco progressiste, per avere alla fine un'altra opportunità per accertarsi nella giustizia dei suoi principi.

Il secondo capo d'abbigliamento più significativo nelle *Novelle* è lo scialle, l'indumento femminile che tante protagoniste portano sulle loro spalle, di solito ampio e scuro, avvolgendo completamente le donne che lo portano, diventando simbolo delle loro sciagure, insoddisfazioni e delusioni, spesso senza altra via d'uscita se non la morte.

Eleonora Bandi, la già menzionata protagonista della novella *Scialle nero*, diventa inseparabile dal suo grande scialle nero che avvolge completamente il suo grande corpo, diventando l'incarnazione di una persona più morta che viva, gravemente malata, racchiusa nel dolore e nella rassegnazione alla vita che non è mai stata sua, ma invece sottomessa ai bisogni e desideri altrui, delusa e abbandonata dal fratello e dal marito tanto più giovane che non ha mai amato. Lo scialle nero è, per lei, una sorta di cappio al collo, un accessorio che perfettamente le si addice, da "condannata a morte" che è.

Già la sua descrizione fisica suggerisce l'imminente destino della donna: "Era tutta avvolta in un ampio scialle nero. Sentiva freddo, quantunque il febbraio fosse così mite, che già pareva primavera" (Pirandello 1969:84). Eleonora sembra già sentire su di sé il gelido abbraccio della morte dal quale non riesce a liberarsi, mentre il pallore debole e malaticcio della sua pelle implica che il *rigor mortis* è già iniziato. L'unico modo di scappare da questa paralisi fisica e metaforica alla quale si è rassegnata rappresenta il suo atto finale di ribellione che consiste appunto nel suicidio, però nel suicidio come atto di ribellione e liberazione dalle sue condizioni. Il suo scialle che "(...) s'era aperto al vento, andava a cadere mollemente, così aperto, più in là" (Pirandello 1969:86) rappresenta in questo modo il suo ultimo grido di libertà, implicando che l'atto da lei compiuto è stato voluto e scelto.

Vestita tutta di nero, similmente a Giulietta de *La vita nuda* che è in lutto stretto per piangere la morte del fidanzato tragicamente scomparso, Eleonora d'altra parte sembra piangere la sua vita che è ancora peggiore della morte, vedendo nella morte l'unica via d'uscita dal suo dolore, implorando il medico di aiutarla a morire. Una volta piena di vita, Eleonora diventa sconfitta da tutte le sofferenze che ha dovuto sopportare di continuo, provando una stanchezza greve che la opprime, avendo freddo in piena primavera, malata e palida, in contrasto con l'ampio scialle nero nel quale è sempre avvolta, come se fosse già pronta per essere seppellita. Similmente alla giovane Marastella della novella *La prima notte* che si nasconde dietro il suo

lungo scialle da sposa, rifiutando di toglierlo nella casa dello sposo e trovando il rifugio nel cimitero di fronte alla sua nuova casa, anche Eleonora incarna l'immagine della vittima delle circostanze, il sacrificio umano che assomiglia quello dei riti praticati dalle tribù primitive. Come Didí, la protagonista de *La veste lunga*, anche Eleonora decide di trovare la via d'uscita da una realtà insopportabile, scegliendo il suicidio. La sua immagine che si vede in lontananza, quella della Madonna Addolorata, rimane un mucchio nero tra il verde del giardino nel quale decide di togliersi la vita.

Tra le altre vittime della moda in quanto gabbia ed emanazione sociale presenti nelle *Novelle*, bisogna ricordare quei personaggi che diventano prigionieri degli oggetti e accessori da loro posseduti. Per diventare i membri a pieno diritto della società, loro diventano le vere e proprie vittime delle mode imposte dalla stessa società.

A questa categoria appartengono i personaggi come la ventenne Tuta de *Il ventaglino*²³, la giovane abbandonata dal marito e cacciata via in strada dalla casa in cui stava con il bambino, la ragazza che non si ferma davanti a niente pur di ottenere soldi. La giovane convince una vecchia mendicante di darle soldi in elemosina per il bambino, per poi, invece, usare i soldi per comprare il ventaglio da uno dei venditori di cose nel parco, il ventaglio che assume il valore dell'oggetto che la giovane usa come un invito erotico. Se gli abbellimenti sono vicini al corpo, va da sé che c'è un legame tra essi e la sessualità in quanto gli oggetti che usiamo per decorare i nostri corpi sono, almeno potenzialmente, carichi di tensione sessuale, legati ai piaceri del corpo, erotizzati o anche feticizzati, carichi di *pathos* sessuale (Entwistle 81).

Il ventaglio per lei è uno strumento; è lo strumento che le permette di rientrare nel "gioco" sociale da cui la sua condizione di ragazza madre e il bimbo stesso l'hanno squalificata. La domanda fondamentale dalla quale la giovane diventa tormentata è seguente: "Che fare, intanto, con quel bambino che le legava le braccia? Certo, non avrebbe trovato neppure da

²³ La novella *Il ventaglino* del 1903 fa parte della raccolta *Scialle nero*.

mettersi per serva." (Pirandello 1969:193). Per Tuta, il bambino diventa un problema che le impedisce di poter far parte della società, di trovare un lavoro oppure un coniuge nel futuro. La società in questo modo si dimostra anche crudele e sorda ai bisogni dei propri membri, alla madre abbandonata e al bambino affamato: "E sta pôra creatura mia ch'è digiuna... Nun ciò latte, nun ciò casa, nun ciò gnente... Pe' davvero, sape', signo'... Gnente!" (Pirandello 1969:196). Per questa ragione, la sua decisione finale, quella di comprarsi il ventaglino, dimostra il culmine della tragedia umana; alla giovane non rimane altro che, in qualunque modo, cercare di rientrare nell'ambiente sociale dal quale è stata esclusa, anche se questo significa "(...) ridere e (...) guardare, spavalda, con gli occhi lucenti, invitanti, azzosi, i soldati che passavano" (Pirandello 1969:197).

Un'altra vittima della moda è Cirlincìò, il protagonista della novella *La berretta di Padova*²⁴. Si tratta del proprietario di una merceria che decide di prestare a credito una berretta di Padova a un compaesano, Linzio Gallo, uomo povero e indebitato che non può presentarsi nell'ufficio del governatore senza l'abito adeguato e una berretta.

Questa berretta di Padova nell'epoca era portata dai cittadini e mezzi signori in Sicilia, simbolo di appartenenza alla piccola borghesia, portata "(...) non dalla gente di campagna che usava di quelle a calza di filo e con la nappina in punta, ma dai cittadini, anche mezzi signori (...)" (Pirandello 1969:783). In questo modo, la berretta in questione diventa il prodotto più richiesto anche dalle classi sociali più povere che volevano, in qualsiasi modo, far parte della cosiddetta classe media e, in questo modo, cercare di, o almeno dare l'impressione di salire la scala sociale. La berretta, di conseguenza, si trasforma nell'indicatore di uno stile di vita prospero e anche materialistico, per tutti i paesani diventando uno *status symbol*, un segno di prestigio identitario.

²⁴ La novella *La berretta di Padova* del 1902 fa parte della raccolta *La mosca*.

Dopo la morte improvvisa di Gallo, in parecchie sequenze umoristiche dal gusto quasi boccaccesco, non soltanto Cirlinciò, ma anche i suoi altri due compaesani cercano di rubare la berretta dal morto prima che venga sotterrato, pronti a tutto per (ri)ottenere quell'oggetto che ha suscitato tanta invidia e grande desiderio da parte dell'intero paese. In quanto una persona non se lo può davvero permettere, la berretta non rimane più il simbolo della condizione e del prestigio sociale, ma invece un aspetto falso, ingannevole e illusorio. Per questa ragione i paesani alla fine non riescono a ottenere il berretto desiderato, mentre il loro comportamento eccessivo sembra soltanto buffo e ridicolo.

In questo modo, la società crea i schiavi dagli individui, non soltanto buffi ma spesso anche cinici, privandoli di empatia e trasformandoli in consumatori crudeli e insensibili, prodotti di una società moderna e industrializzata, spietata e gravemente malata, la società nella quale i veri eroi sono vinti e sconfitti, come lo conclude il vecchio maestro Pinzone nella novella *La scelta*²⁵, criticando la società delle apparenze e falsi lussi tra i quali uno non riesce a fare la scelta giusta in mezzo a tutto quello splendore ingannevole: "Oro falso, figlio mio! Cartapesta indorata! E vedi che razza di eroi t'offre oggi la vita?" (Pirandello 1969:1115), rischiando di diventare un burattino nelle mani del grande fabbricante del mondo, la moda con i suoi capricci. Si tratta della critica del capitalismo e della moderna società urbana dove, per citare *Il manifesto* di Karl Marx, "tutto ciò che è solido svanisce nell'aria" (31).

Similmente, anche nella novella *L'ombrello*²⁶ viene descritta la società moderna che cerca di trasformare i suoi membri in consumatori crudeli, costretti a spendere soldi per vari oggetti di lusso, scuole a pagamento, capi di abbigliamento all'ultima moda, tutto per non sfigurare all'interno della società borghese che rimane indifferente alla rovina dei suoi membri che sono pronti a far tutto per restarne membri. La protagonista della novella, madre di due

²⁵ La novella *La scelta* del 1898 si trova nell'*Appendice delle Novelle dov'*è stata inclusa dai curatori insieme alle altre 25 novelle che sono rimaste fuori dalle altre raccolte.

²⁶ La novella *L'ombrello* del 1909 fa parte della raccolta *Il viaggio*.

bambine, rimasta vedova e indebitata, deve procurare il necessario alle figlie nonostante le sue difficoltà economiche: "Lei s'adoperava in tutti i modi; ma come bastare, con quel po' di pensioncina lasciata dal marito, quando poi il crollo viene inatteso, e da tant'anni s'ha l'abitudine di viver bene?" (Pirandello 1969:495). La società però rimane sorda ai suoi problemi, com'è il caso di Tuta de *Il ventaglino*.

Infatti, le esistenze di tutte e due le donne sono ugualmente tristi e tragiche. Ambedue sono rimaste sole a procurarsi per i bambini e, mentre il fidanzato di Tuta ha deciso di abbandonarla, il marito della protagonista anonima de *L'ombrello* è morto di vecchiaia; mentre Tuta deve prendere cura di un bambino, la protagonista dell'altra novella deve prendere cura di due figlie. Come a Tuta, le figlie alla protagonista rendono impossibile rientrare nella società dalla quale è stata esclusa. Un problema particolare le rappresenta la figlia maggiore, Dinuccia, per la quale sente "(...) il più cattivo dei pensieri (...) un pensiero orribile (...) se lei, Dinuccia, non ci fosse stata (...) ella, con Mimí soltanto, ch'era d'indole così gaja e aperta, sempre contenta (...) ella si sarebbe rimaritata" (Pirandello 1969:501-502). Come per Tuta, la bambina per la madre diventa un problema che le impedisce a rientrare nel "gioco" sociale e trovare un altro coniuge, il che risolverebbe i suoi problemi economici. Per questa ragione la madre, spesso non volendo, diventa irritata e comincia a sfogare le proprie frustrazioni sulla figlia maggiore che alla fine muore di febbre alta.

L'ombrello, quest'oggetto che ha creato tanti problemi alla madre che non è riuscita a comprarne due ma uno solo, alla fine porta alla morte la figlia maggiore che si è bagnata sotto la pioggia durante la lite con la sorella con la quale doveva dividerlo. Come il ventaglino della giovane Tuta, anche l'ombrello della madre in un modo ancora più crudele le permette di far parte di nuovo della struttura sociale, offrendole la vera libertà di risposarsi e rendere la vita più comoda alla figlia minore e a lei stessa alla quale, dopo la morte del marito, mancavano "Quell'ammirazione, intanto, quegli sguardi ora arditi e impertinenti, ora languidi

e dolci, colti a volo per via (...) Era un po' il piacere dell'avaro (...) che non soffre tanto delle privazioni a cui s'assoggetta, pensando che, se volesse, potrebbe godere senz'alcuna difficoltà" (Pirandello 1969:496).

"L'uomo è un animale vestito, – dice il Carlyle nel suo *Sartor Resartus*, – la società ha per base il vestiario. E il vestiario (...) compone e *nasconde* (...)" (Pirandello 1908:185), la cosa che il pensiero pirandelliano non può soffrire. Nelle sue novelle, i vestiti sono quegli oggetti, quelle forme che mascherano e nascondono la vera natura umana, conducendo l'individuo allo stato di paralisi, fissandolo in schemi precostruiti, fissi e immutabili. La vita, secondo Pirandello, deve essere liberata dalle forme convenzionali della società, le forme che nelle sue novelle spesso assumono il ruolo del corpo dei suoi protagonisti, massicci e robusti, proiettando la sensazione di goffaggine e soffocamento, allo stesso tempo spesso avvolti nei tessuti pesanti e stoffe voluminosi dai quali cercano di trovare scampo e liberarsi dalla pesantezza dei loro corpi nei quali si sentono intrappolati.

La nozione del corpo come trappola dell'individuo è forse più evidente nella due novelle già citate, *La veste lunga*, dove Didí, la protagonista, decide di trovare la via d'uscita da una realtà insopportabile scegliendo il suicidio. Però, il caso tragico della giovane che è costretta a indossare l'abito lungo conferma l'idea di Foucault che il potere s'è addentrato nel corpo e che esso si trova esposto nello stesso corpo (Foucault 1977b:138), questa volta in forma del vestito lungo indossato dalla giovane protagonista che, per adeguarsi alle norme sociali, è obbligata a coprire il suo corpo con il vestito troppo lungo, largo e sformato che sembra avvolgere e anzi sostituire lo stesso corpo che la protagonista non riesce più a vedere come suo e che trova difficile anche controllare: "E le avevano messo quella veste lunga (...) su un corpo, che lei non si sentiva. Assai più del suo corpo pesava quella veste!" (Pirandello 1969:622).

Sentendosi assente da sé stessa, la protagonista comincia a mettere in dubbio la propria esistenza, la propria identità che le sembra rubata, la realtà di una ragazzina giocherellona che diventa una realtà per lei proibita, sostituita invece dalla "pesantezza" di una realtà dura e massiccia che reprime tutti i suoi istinti naturali, mentre la sua identità diventa un costrutto sociale costruito attraverso i suoi rapporti di potere. L'unico modo di evasione da questa realtà indesiderata per la giovane rimane la morte, la morte come via d'uscita dalla morte che è diventata la sua vita, la morte che è migliore della sua vita intrappolata e repressa che, con gli anni, può soltanto subire quello che Giovanelli chiama una progressiva immobilità destinata a esaurirsi nel *rigor mortis* della forma cadaverica (34); il suo stato attuale può soltanto peggiorare dopo il matrimonio combinato, e lei diventare un'ombra tormentata, un cadavere vivente pieno di rimpianti. Per questa ragione, Didí decide di scegliere come morire, scegliendo la morte come il modo di autoconservazione, il modo di conservare sé stessa e la propria integrità nella sua totalità e interezza, spezzando ogni forma imposta per forza e per obbligo.

Di nuovo, come nella novella *Scialle nero*, si conferma la conclusione di Georg Simmel, sociologo e filosofo tedesco, secondo il quale la moda porta sempre in sé la morte (Svendson 34), il che nell'ambito delle opere pirandelliane significa sia la morte metaforica dell'individuo paralizzato nella sua forma, sia la morte letterale di uno che riesce a liberarsi dalle catene della forma trovando salvezza nella morte che viene vista come liberazione degli istinti e delle pulsioni più autentiche dell'individuo.

Il caso di Eleonora Bandi, la protagonista della novella *Scialle nero*, è assai diverso da quello di Didí, in quanto Bandi non è vittima della società come tale, ma invece di una cerchia ristretta di familiari. Eleonora è una donna che si sente prigioniera delle sue tragiche circostanze, della sua vita persa che per lei rappresenta un girovagare senza meta. La sua corporeità, di conseguenza, rappresenta un potenziale vitale non sfruttato, la sua tendenza

autooppressiva a negare la propria vita e privarsi delle sue potenzialità, scegliendo invece lo stato della paralisi e della forma. Quello di Eleonora è il suo libero arbitrio che deriva dalla sua concezione del mondo e il suo ruolo in esso; si tratta di un'idea presente nel pensiero filosofico del filosofo francese Michel Foucault che ritiene che la percezione dell'individuo non sia necessariamente imposta dalle fonti esterne, ma invece stabilita dal rapporto con sé stesso (Taylor 173-186).

La vita della protagonista diventa peggiore della morte stessa, e l'aspetto esteriore di Eleonora sembra piangere la sua vita, in quanto la donna è sempre avvolta nello scialle nero, pronta per essere seppellita, anzi, desiderando ardentemente la morte come l'unica liberazione, l'unica via d'uscita dal suo dolore, decidendo di buttarsi dall'orlo del ciglione nel suo giardino, mentre il suo scialle nero si apre al vento, cadendo mollemente. Quest'ultima immagine dello scialle leggero portato dal vento indica la sua finale liberazione dalle costrizioni tragiche della sua esistenza e dalla sua corporeità soffocante che l'opprimeva, la corporeità che è sempre soggetta alla trappola della stasi (Giovanelli 554), cioè alla paralisi conosciuta sotto il nome della forma pirandelliana.

Il ruolo della protagonista della novella *Piuma*, Amina Berardi, è uguale a quello di Eleonora, in quanto anche ella vittima dei suoi familiari. Amina prova repulsione per la grossolanità goffa dei corpi del marito e della cugina che, a sua insaputa, hanno una relazione adultera e due figli.

In questo modo, il motivo della corporeità comincia ad assumere il valore di falsità e ipocrisia di una persona che cerca di proiettare una falsa immagine di sé stessa non corrispondente alla verità e a ciò che vorrebbe apparire agli altri. Mentre nelle novelle quali *La veste lunga* la grossolanità e la pesantezza corporea indicano la forza distruttrice delle pulsioni autentiche dell'individuo da parte della società in generale, in questo caso la corporeità assume il valore

di un altro tipo di falsità, dell'ipocrisia di alcuni membri della società che cercano di ingannare un'altro.

In questo caso, l'immagine di Amina, malata e palida, che si perde nella bianchezza del suo letto di morte diventa il potente simbolo di una donna tradita e abbandonata dalle persone nelle quali aveva piena fiducia, molto simile a Eleonora dalla novella *Scialle nero*. Le immagini di una donna avvolta nello scialle nero e l'altra persa nelle lenzuola bianche sul letto nel quale "(...) avrebbe seguitato (...) a incadaverirsi viva (...)" (Pirandello 1969:665), sembrano quasi fondersi in una sola immagine tragica della donna martire, racchiusa nella tragedia della propria vita dalla quale l'unica liberazione rappresenta la morte. Mentre nel caso di Eleonora questa morte è volontaria e serve alla sua liberazione dalle costrizioni tragiche della sua esistenza provocate dalla propria corporeità soffocante che l'opprime, la morte di Amina sarà naturale, ma più crudele, in quanto non le è concesso di trovare via d'uscita dall'esistenza opprimente causata dai membri della sua famiglia, rappresentata in forma della loro corporeità soffocante, quasi privandola della corporeità propria.

Per questa ragione, Amina, firmando il suo testamento, comincia a dubitare se le sue parole abbiano un certo peso e se significhino qualcosa, quando l'unica cosa che conta e "pesa" sono le parole e le azioni di suo marito e sua cugina: "La sua firma? Aveva ancora dunque il peso d'un nome ella? Un nome da lasciare là su quella carta?" (Pirandello 1969:672), il nome di una persona quasi smaterializzata ed evaporata senza traccia, di ora in ora meno tangibile e corporea, pronta per sparire una volta per sempre.

Il motivo del ribrezzo sentito per il proprio corpo viene rielaborato nella novella *Ignare*, in cui le suore, le protagoniste della novella, sentono crescere la loro vergogna insieme ai loro ventri, avvolti nei loro nuovi abiti larghi che portano il peso del peccato, della vergogna e del ribrezzo per il frutto di un atto violento e indesiderato. Il corpo, una volta consacrato a Dio, diventa un modo sgradito per ricordare la debolezza dell'individuo e la sua incapacità di

tenere sotto controllo e dirigere il corso della propria vita. Le suore vengono, sia metaforicamente sia letteralmente, soffocate dalla pesantezza dei loro corpi e abiti; mentre una decide di spogliarsi dell'abito e allontanarsi da Dio, incapace di accettare il suo corpo modificato, l'altra muore durante il parto, uccisa dalla pesantezza dello stesso corpo. Solo la terza suora, in un atto di audacia inaspettata, afferra il neonato della suora morta durante il parto, scappando e chiudendosi nella sua cella, offrendo il suo seno al bambino come atto di riconciliazione con sé stessa.

Nelle novelle di Pirandello esistono però alcuni personaggi che riescono a opporsi apertamente alle costrizioni sociali imposte, "salvando" anche la loro vita, uscendo non sconfitti, ma invece vittoriosi dalla loro lotta personale. Il più celebre esempio è probabilmente quello del professor Gori, il protagonista della novella *Marsina stretta* che non si lascia rassegnare alla forza paralitica della forma rappresentata dalla marsina troppo stretta da lui involontariamente indossata. Il suo disagio cresce parallelamente allo smascheramento dell'ipocrisia sociale che pian piano rivela il suo vero volto, quando il protagonista alla fine decide di strapparsi completamente una manica della marsina, liberando e salvando il suo corpo, in senso metaforico e anche letterale, dalle grinfie della morte della sua autenticità.

Il caso di Gori conferma l'idea di Foucault esposta nella sua opera *Sorvegliare e punire* del 1975, secondo la quale il potere e il corpo sono legati tra loro; il potere, rappresentato in forma della società e i suoi *mores*, è in grado non solo di influenzare, ma anche di manipolare il corpo, cioè il comportamento dell'individuo, manipolando la sua mente. Tuttavia, il potere sempre implica anche la possibilità della resistenza (Taylor 85-97). Il cambiamento è sempre un'opzione percorribile e la modificazione dei modelli comportamentali sono, anzi, desiderabili. L'individuo e il suo corpo, come lo dimostra Gori, non devono sempre rimanere conformi alle norme sociali, restando passivi e disinteressati, ma invece esaminare e riflettere

sulle "verità" internalizzate come modi di comportamento considerati socialmente accettabili e, se necessario, opporsi ai modelli prestabiliti e concetti errati.

Similmente, il corpo dell'ex-sacerdote Bartolo Scimpri, il protagonista della novella *Dono della vergine Maria*, troppo grande per le sue vesti sacerdotali, cerca il modo di liberarsene. Le sue idee più progressiste rispetto ai dogmi della chiesa richiedono più spazio, come i suoi vestiti di prete, a lui troppo corti e stretti, per i quali Scimpri non si sente a suo agio nella sua tonaca soffocante. Invece, il corpo di Scimpri diventa esposto agli occhi del paese, i suoi gomiti e le sue caviglie restano scoperti, nudi, quasi scandalosamente, agli occhi degli altri. In questo modo, la sua tonaca sacerdotale serve, metaforicamente e letteralmente, a scoprire la visione del mondo di un individuo disilluso nel vecchio ordine di cose.

L'ex-sacerdote, come il professor Gori, riesce a trovare il coraggio a cambiare i fattori che limitano la libertà dell'individuo, rifiutando il potere e le convenzioni della società che lui ritiene errate, ribellandosi contro il sistema che l'ha scomunicato dalla chiesa a causa delle sue convinzioni che porterebbero il progresso nel paese, come la necessità dell'introduzione dell'illuminazione elettrica nel paese, oppure l'ampliamento della rete ferroviaria. Scimpri capisce che la libertà non è soltanto lo stato di essere, ma invece il modo di essere, la libertà vista da Foucault come la capacità di creare e ricreare rapporti con sé stessi e con gli altri (Taylor 111-124), senza paura di resistere alla pressione dell'autorità.

Per questa ragione, Pirandello nel suo pensiero filosofico sviluppa il concetto della cosiddetta *vita nuda*, per indicare la vita esposta e denudata, priva di abbellimenti e artifici, la vita com'è davvero, talvolta confusa e caotica, irta di contraddizioni e disarmonica (Macchia 1973:XXXVIII), l'idea alla quale l'autore rimane fedele in tutte le sue opere. Spogliato dall'abito, il corpo umano è in grado di mostrare l'irregolarità accattivante della vita, la sua imprevedibilità e causalità, la verità nuda e cruda, con tutti i suoi difetti, tutt'altro che perfetta.

Questa consapevolezza della sottigliezza della vita viene elaborata nella novella *La vita nuda*, nella quale lo scultore Colli insiste che la Vita venga rappresentata come nuda, in tutta la sua autenticità e purezza, nonostante le obiezioni della modella. La Morte, invece, rappresentata come uno scheletro, nel suo progetto artistico ha il ruolo di attirare la Vita, uccidendola con le sue forme, rappresentate da un lenzuolo avvolto attorno allo scheletro. Questa visione della morte come forza distruttrice che parla soltanto in dialogo con la moda è presente non solo in Pirandello, ma anche in Georg Simmel, sociologo e filosofo tedesco, secondo il quale la moda porta sempre in sé la morte (Svendsen 34-66). In questo senso, la vita e la morte diventano due facce della stessa medaglia, inestricabilmente connesse tra di loro.

Alla fine, esistono anche alcuni protagonisti pirandelliani che si sentono minacciati dai vestiti da loro indossati, in quanto il loro obiettivo è quello di disgregarli a annullarli come individui. In questi vestiti, il corpo del protagonista rimane imprigionato, nascosto e stretto come se si trovasse nello spazio sociale cioè nella sfera pubblica che si dimostra invadente, con l'unico scopo di addentrarsi nell'individuo e invaderlo. Di conseguenza, tutti questi personaggi si sentono intimamente scissi e tormentati in quanto cercano di liberarsi dal controllo repressivo della società.

Il miglior esempio delle conseguenze fatali di una società invadente, oppressiva e costrittiva per un individuo è la già menzionata Didí della novella *La veste lunga* nella quale la protagonista è destinata a un matrimonio combinato contro il suo volere, per salvare la propria famiglia dalle difficoltà economiche. In quanto costretta a indossare il lungo abito che la soffoca e impedisce il suo movimento, diventa evidente il ruolo della società che la costringe ad accettare il matrimonio combinato contro la sua volontà, addentrandosi letteralmente nel suo corpo che sembra quasi sparire nel abito troppo lungo e scomodo: "Ma aveva un bocca, veramente?... Non se la sentiva! (...) E così, di tutto il corpo. Non se lo sentiva. Forse perché

era sempre assente da se stessa, lontana (...) Le avevano messo quella veste lunga (...) su un corpo, che lei non si sentiva" (Pirandello 1969:622-623).

Per questa ragione, il suo corpo non le sembra più suo, in quando esso è già diventato la proprietà della società. Difatti, il suo corpo appartiene alla sfera sociale per cui un individuo con i suoi desideri e bisogni diventa irrilevante. Di conseguenza, la società si dimostra spietata e i suoi membri vengono repressi nei loro istinti. Per questa ragione, alla giovane pare che "(...) tutte le cose pareva avessero perduto il loro corpo e fossero diventate ombre" (Pirandello 1969:621) e l'unica via d'uscita dai tentativi della società di dominare sui suoi membri e i loro corpi rimane il suicidio, l'atto finale di ribellione contro un sistema crudele e spietato, rifiutando che la sua identità diventi un costrutto sociale costruito attraverso i suoi rapporti di potere.

Similmente, il professor Gori della novella *Marsina stretta* si sente costretto a indossare quello che lui chiama "(...) abito di parata (...)" (Pirandello 1969:1147), riferendosi alla marsina troppo stretta che letteralmente e metaforicamente gli toglie il respiro. Quest'indumento quasi quasi si fonde al suo corpo, non lasciandogli spazio per respirare. In questo modo la società con le sue norme e aspettative si dimostra intollerabile e oppressiva, non solo privando l'individuo della sua libertà d'azione, ma anche spietata e indifferente per il futuro della ragazza che, se non sposata, sarà rovinata.

Gori, in quanto professore e intellettuale, è capace di notare il potere repressivo della società che essa detiene sui suoi membri e non per caso il suo corpo e le sue membra, invece di accettare, all'inizio inconsapevolmente e poi anche consapevolmente, respingono quell'indumento che gli dà tanto fastidio, identificandolo con il potere sociale che cerca di invadere ogni sfera privata e privarli della loro libertà, rendendoli tutti uniformi e anonimi.

Per questa ragione, Gori "Sentí (...) il bisogno d'astrarsi da quell'oppressione e anche dal fastidio (...)" (Pirandello 1969:1154). Strappandosi la sua manica e buttandola all'aria, Gori compie un atto di ribellione, decidendo di disobbedire le regole non scritte della società e contravvenire ai suoi "ordini" e al suo potere che cercano di infiltrarsi in ogni sfera della vita individuale e sociale dei suoi membri. In questo modo, il professore riesce a liberarsi dal potere repressivo della società che essa ha sul suo corpo, riuscendo a sottrarsi al suo controllo, rifiutando di permettere che il suo corpo faccia parte di un tale tessuto sociale.

La crisi dell'epoca moderna, di conseguenza, rende l'individuo la sua vittima collaterale. In questo periodo di instabilità, l'identità dell'individuo diventa seriamente compromessa e minacciata e l'individuo rimane smarrito, senza un punto fermo di vista, facendo parte del mondo decadente nel quale perdura il caos e la confusione, insieme alla crisi delle certezze. Di conseguenza, il protagonista pirandelliano spesso ad un livello subconscio si sente spersonalizzato e privo di un'identità individuale, sentendo sé stesso e il suo corpo sparire e fondersi agli oggetti circostanti, oppure fondersi alla stanza nella quale si trovano e ai suoi mobili, quasi diventando anche loro oggetti, pezzi d'arredamento.

Proprio questo è il destino del protagonista anonimo della novella *Di sera, un geranio* che, a causa della sua grave malattia, è costretto a trascorrere le sue giornate in una stanza chiusa e oscura, cominciando ad avere la sensazione di non sentire il proprio corpo che diventa troppo pesante e malato, lasciando che esso letteralmente sparisce, completamente rassegnato alla forza paralitica causata dalla crisi socioculturale che letteralmente divora l'individuo e il suo corpo nel quale essa riesce ad addentrarsi, senza lasciargli disporre di sufficiente spazio di manovra per tenere insieme l'identità che l'individuo si è creato.

Difatti, il corpo del protagonista della novella di giorno in giorno giace inerte, "alienato dai sensi (...)" (Pirandello 1969:813), cominciando a disgregarsi e diffondersi in ogni cosa, in tutto l'ambiente, fondendosi agli oggetti circostanti, al suo orologio sul comodino, al quadro

appeso sulla parete, alla lampada rosea sospesa in mezzo alla camera, diventando "uno che non è piú" (Pirandello 1969:813), un oggetto pure lui, immobile e fisso, privo di forza vitale e rassegnato alla paralisi, tanto fisica quanto spirituale, quella paralisi che rappresenta la morte definitiva dell'uomo della civiltà moderna che si sente ridotto in frantumi, ceduto allo sconforto e alla disperazione, senza punti di riferimento stabili per costruire la propria vita.

L'unico che rimane all'individuo in preda a un cupo abbattimento è la sensazione dell'abbandono. Per questa ragione, tantissimi protagonisti delle opere pirandelliane diventano soggetti a una forza oscura e incontrollabile che erompe e attacca qualsiasi cosa sul suo cammino, la forza inesorabile alla quale i protagonisti pirandelliani nella maggioranza dei casi si arrendono senza opporre alcuna resistenza.

Una simile dissoluzione del personaggio e della sua identità può essere identificata nella novella *La casa dell'agonia*, nella quale il visitatore anonimo aspetta un suo conoscente nel suo salotto. Il protagonista anonimo che si trova nella casa anonima di un altro personaggio anonimo sembra più un oggetto inanimato che un essere animato; difatti, i mobili che lo circondano sembrano più vivi di lui, sembrano muoversi e avere una vita tutta per sé, a differenza del protagonista anonimo a muto, senza nome e senza voce, che, anzi, sembra anche fisicamente sparire nell'abito da lui indossato e invece trasformarsi nei mobili che lo circondano. Quello che il protagonista anonimo subisce è una quasi tangibile trasformazione, diventando quello che Giovanelli chiama il personaggio camaleontico che si mimetizza e si compenetra con l'ambiente, sentendosi diventare uno dei mobili le cui qualità assume – la luce si trastulla addosso a lui come sulle superfici mute degli oggetti circostanti (135-136).

Quasi assorbito da quella stanza, il protagonista non solo si adegua all'ambiente, ma invece inizia a confondersi con lo stesso ambiente; lui ormai potrebbe essere facilmente scambiato per un mobile per la sorprendente rassomiglianza esistente fra loro. Il protagonista si mimetizza e non si nota più, scomparendo completamente, senza che ne rimanga traccia,

come se non fosse mai esistito, smarrito e disorientato in quello spazio anonimo e caotico che assume il valore universale e onnicomprensivo. L'individuo che scompare e si fonde allo spazio della casa rappresenta dunque l'individuale la cui identità metaforicamente scompare nell'ambito delle strutture sociali che pian piano conquistano lo spazio personale dell'individuo, il suo corpo che "sparisce" e diventa la proprietà della società con tutte le sue leggi e aspettative opprimenti che distruggono ogni traccia di autenticità e spontaneità. Di conseguenza, l'esperienza e il destino tragico di un individuo salgono verso ambiti sempre più macrosociali, facendo riferimento al sistema complessivo, nello specifico la struttura sociale che cerca di addentrarsi e invadere i corpi dei suoi membri attraverso i suoi rapporti di potere, privandoli della loro libertà personale. All'individuo dunque diventa impossibile resistere all'omologazione sociale che appiattisce qualsiasi traccia della sua individualità e autenticità e non gli resta altro che "sparire" all'interno della struttura sociale.

Un esempio particolare dello smarrimento e della crisi esistenziale dell'uomo moderno a livello più personale può essere agevolmente identificato nella novella *Un ritratto* nella quale Stefano Conti, il protagonista, non riesce a trovare il coraggio di liberarsi dal senso di colpa che lo persegue tutta la sua vita a causa di qualcosa avvenuto anni fa, quando era bambino. Conti odiava suo fratellastro, figlio illegittimo dell'altra relazione di sua madre, anche se il bambino malaticcio non era colpevole di niente. Anche se pure Conti era soltanto un bambino che né voleva né sapeva condividere l'amore della madre con il fratellastro, anche adesso, dopo tutto il tempo, in età adulta, gli rimane sempre la sensazione che lui sia l'unico colpevole della morte prematura del bambino debole e malaticcio.

Secondo Turrini, l'atteggiamento di Conti di fronte al ritratto del fratellastro è particolarmente significativo – lui non può reggere lo sguardo e guardarlo (349). Il profilo del bambino indica la doppiezza, sia metaforica, in quanto il giovane Conti era deluso dalla propria madre che conduceva una "doppia vita", sia letterale, visto che i due bambini sono dello stesso sangue. In

questo modo, il ritratto assume il ruolo di uno specchio nel quale Conti vede il suo riflesso in forma del fratellastro, e la sua inabilità di guardarlo, cioè guardarsi, indica la sua dissociazione interna, una deformazione del proprio spirito, diventando la metafora di quello che Turrini chiama decentramento sul piano esistenziale (350), indicando il destino dell'uomo moderno, disorientato e dissociato da sé stesso e dal suo presente, fatalmente contrassegnato dall'incapacità di ristabilirsi e riottenere la propria unitarietà. Invece, lui rimane privo di una visione unitaria di sé stesso, della propria vita e del mondo. Di risultato, l'uomo contemporaneo sente un profondo malessere causato dalla perdita di punti di riferimento normativi e valoriali stabili.

L'intera opera pirandelliana è infatti contrassegnata da quello che Guzzetta chiama una forte iconicità, mentre la stessa critica ha più volte messo in rilievo la cosiddetta "poetica dello sguardo" in Pirandello (35-36) che è, come opportunamente puntualizza Lorenzetti, presente già ne *L'umorismo* nel celeberrimo passo sulla vecchia signora che infatti inizia proprio con il verbo della visività: "*Vedo una vecchia signora (...)*" (64), collegando il concetto dell'avvertimento e sentimento del contrario attraverso il verbo che indica osservazione che poi si trasforma nella riflessione e nella profonda analisi che "(...) ne scompone l'immagine (...)" (65).

Tuttavia, tanti protagonisti pirandelliani quando si trovano di fronte alle varie fonti visive (i quadri, le fotografie, ecc.) non riescono e / o rifiutano di guardarli, come lo fa Stefano Conti che non può reggere lo sguardo e guardare il ritratto del fratellastro defunto. Questo è solo uno dei tanti esempi delle novelle che sviluppano il motivo della cosiddetta "negazione dello sguardo" che si esprime nell'atto di chiudere o socchiudere gli occhi, voltare la faccia, abbassare gli occhi, non degnare di uno sguardo, vietarsi di allungare lo sguardo, fingere di non vedere (Prosenc 154-157). Questo indica il tormento interiore del personaggio che si sente frantumato e smarrito, incapace di affrontare una parte nascosta, segreta e / o un evento

traumatico che non sono in grado di risolvere con sé stessi, ma invece decidono di celarlo e reprimerlo, affinché ostacolino la sua rivelazione.

Difatti, nell'opera pirandelliana si fa sentire una pulsione scopica, una tendenza a rivelare e portare alla luce un evento nascosto, ma contemporaneamente questo impulso risulta inhibito da una resistenza, una barriera simbolica contro il vedere. In questo modo intorno all'azione del vedere di Pirandello si coagulano una serie di domande riguardo ai rapporti tra l'identità manifesta e nascosta, il sapere e il rifiuto di capire (van der Bossche e Dreesen 4), la verità e la finzione, l'ovvio e il celato, quello che il personaggio è in grado di affrontare e accettare e quello che invece trova più opportuno seppellire in profondità e nascondere nella sua memoria per non far venire fuori il trauma e l'amara verità che si cela dietro a essa.

Proprio questo dualismo tra la presenza e l'assenza dello sguardo spesso rivela il dramma interiore dell'individuo nell'opera pirandelliana, mentre il rifiuto dello sguardo ostacola quello che van der Bossche e Dreesen chiamano i processi d'identificazione e scoperta di sé che questi oggetti visivi possono innescare (6). Per questa ragione Stefano Conti cerca di evitare il discorso sul ritratto del suo fratellastro defunto, visto che lui non vuole essere ricordato del suo odio irrazionale per il bambino. Tuttavia, il ritratto lo tiene sempre appeso sulla parete dopo tutti questi anni e, pur essendo incapace di guardarlo, quell'oggetto gli resta sempre vicino per ricordarlo della morte prematura del bambino. Stefano Conti forse riesce a evitare di guardare il ritratto che assume il valore dello specchio, in questo modo evitando di guardare sé stesso, però quello che non riuscirà mai a fare è smettere di sentirsi colpevole per la sua morte che da bambino desiderava e di perdonare a sé stesso il pensiero di un bambino che soltanto non sapeva condividere l'amore della madre.

5. Conclusione

In questa tesi si è cercato di mostrare come la moda nelle *Novelle per un anno* diventa il paradigma della liberazione dalla forma, uno dei concetti chiave della poetica dello scrittore siciliano, introdotto nel suo celeberrimo saggio del 1908, *L'umorismo*.

I personaggi delle novelle, vittime di un'esistenza crudele e spietata, diventano spesso prigionieri delle aspettative e dai *mores* sociali che vengono presentati sotto forma dei loro vestiti, *habitus* sociali, non di rado troppo pesanti, lunghi e protettivi. Difatti, la moda nelle novelle pirandelliane appare completamente disgiunta dall'idea della bellezza naturale e in generale da ragioni estetiche, per tradurre invece l'idea di un personaggio intimamente tormentato e scisso a causa delle norme sociali, mentre il vestito diventa l'immagine esteriore del dissidio tra verità e finzione, vita e forma (Baroncini 95-96).

Tuttavia, mentre alcuni personaggi accettano di immedesimarsi con la maschera imposta dagli altri e identificarsi con le convinzioni sulle quali la vita sociale è fondata (es. Rosario Chiarichiaro de *La patente*, il protagonista anonimo di *Una giornata*, ecc.), alcuni altri riescono a liberarsi dalle catene sociali ed evadere dalla forma e dai suoi tentativi di renderli anonime marionette che docilmente recitano la loro parte sul palcoscenico della vita. Similmente, Simmel crede che la moda rivesta un ruolo duplice, quello di imitare e quello di differenziare, il che viene spiegato dalla dualistica natura umana (541) che in Pirandello viene spiegata attraverso la contrapposizione tra la vita e la forma.

Tuttavia, la via d'uscita è raramente un processo semplice, senza ripercussioni negative sul destino dei protagonisti. Infatti, gli unici che riescono a ribellarsi contro il sistema e uscirne vittoriosi sono gli intellettuali (il professor Fabio Gori della *Marsina stretta* e il professor Dionisio Vernoni di *Dal naso al cielo*). L'intellettuale, il cosiddetto *raisonneur*, affronta il

problema con l'uso della ragione in quanto contrassegnato da un intuito acuto che è in grado di individuare tutto quello fallace nella società e opporre necessaria resistenza.

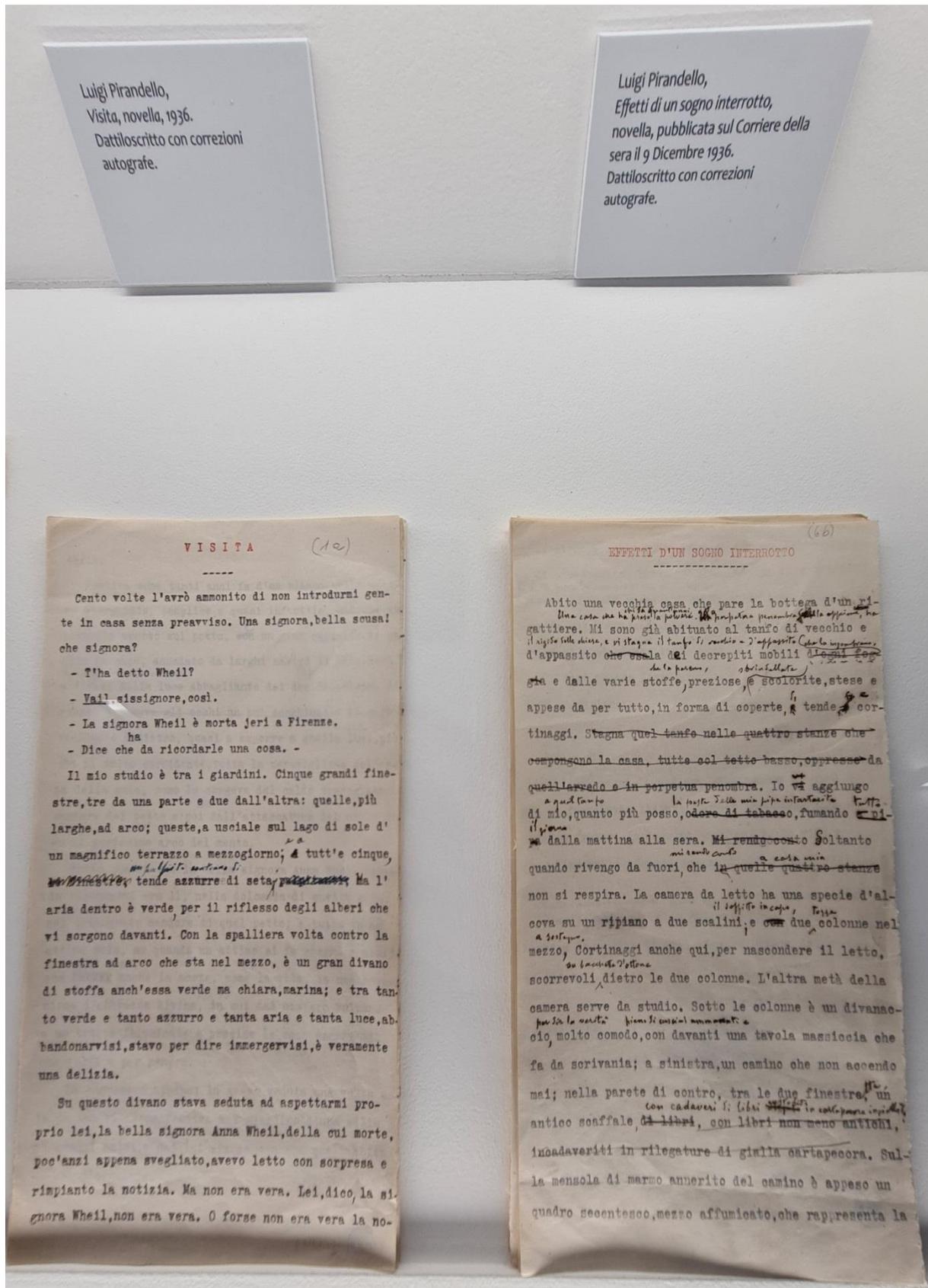
L'unica via di uscita a tutti gli altri protagonisti delle novelle rimangono il suicidio (es. Didí de *La veste lunga*, Eleonora Bandi del *Scialle nero*) oppure la pazzia (es. il protagonista anonimo de *La carriola*, il protagonista anonimo de *La casa dell'agonia*). Tuttavia, anche se a prezzo della propria vita e / o la salute mentale, questi personaggi riescono a salvare la propria autenticità e identità, scegliendo a ogni costo di diventare padroni del proprio destino. È interessante notare come in Pirandello quasi sempre sono le donne ad avere la peggio, con il loro carico di sofferenze e delusioni, vittime delle norme sociali. Tuttavia, esse sono sempre personaggi forti che non diventano mai ridicole, sfidando la loro infelicità in qualsiasi modo, inclusa la morte (Macchia 1990:XVII).

In Pirandello sono carichi di significato anche gli accessori indossati dai suoi protagonisti, in particolare la costante presenza degli occhiali che indicano la loro cecità mentale, il distacco e la protezione dalla società, un inganno, una mala intenzione oppure una falsa apparenza (es. *La patente*, *Scialle nero*, *In silenzio*, ecc). Tra altri accessori e oggetti vengono menzionati anche lo scialle, l'orologio, l'ombrello, il bottone, il filo, il ventaglino e la berretta che assumono significati più particolari all'interno delle novelle in cui appaiono, tutti indicatori di un'esistenza infelice e dolorosa degli individui imprigionati e stretti come se si trovassero nella sfera pubblica invadente e opprimente.

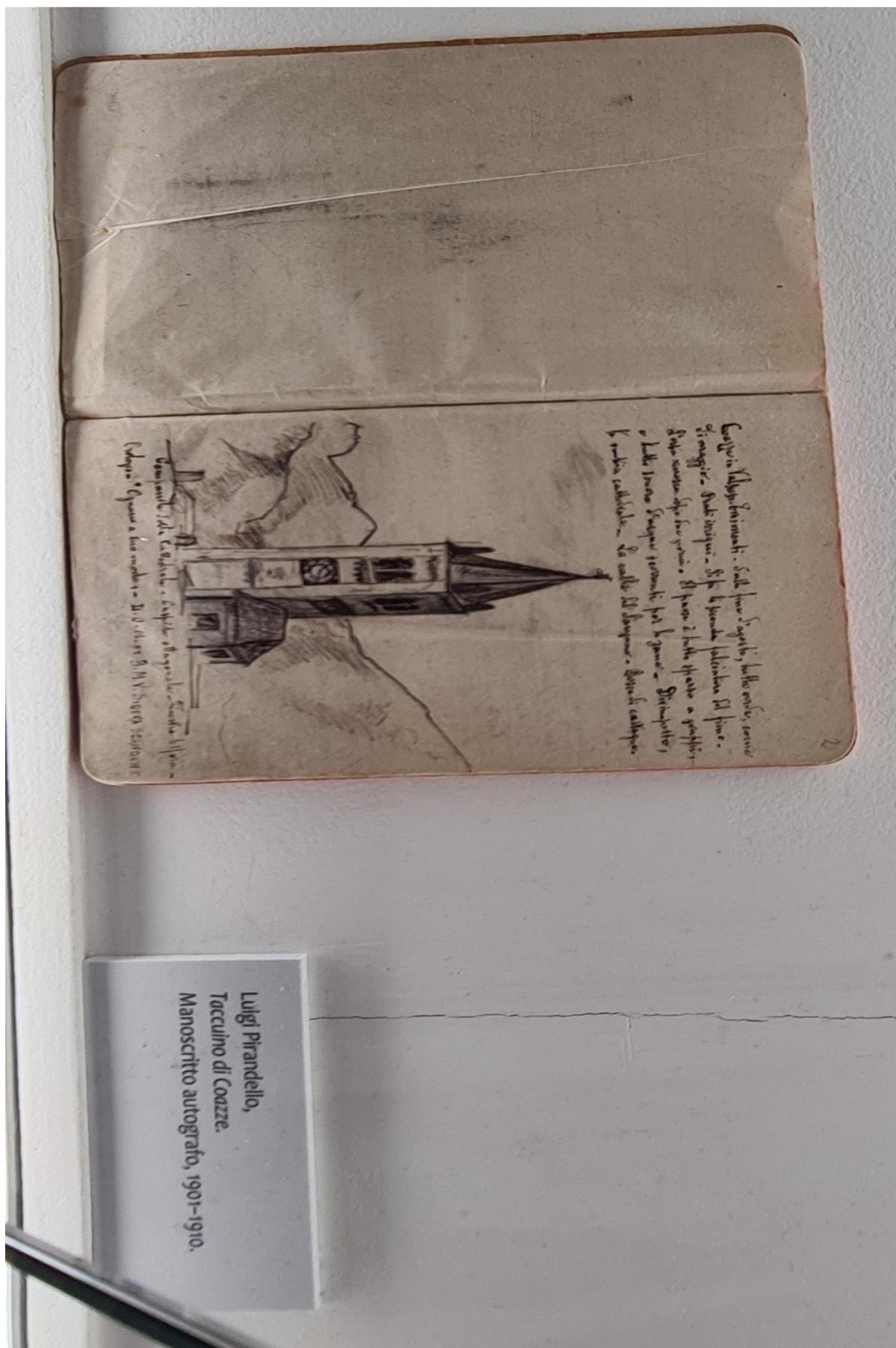
La tragedia personale di un personaggio, però, diventa la tragedia universale di tutta l'umanità, distogliendo i confini spazio – temporali. La società siciliana per Pirandello era un condensato, entro specchi deformanti, della società umana (Macchia 1992:58) persa in un vortice di sensazioni e pensieri, decentralizzata e priva di senso di appartenenza.

"Il vestito era la forma" (Pirandello 1908:49) e "ogni forma è la morte" (Pirandello 1969:682), scriveva l'autore siciliano che, come risposta alle due premesse, nel suo pensiero filosofico sviluppa il concetto della cosiddetta *vita nuda* per indicare la vita com'è davvero, talvolta confusa e caotica, irta di contraddizioni e disarmonica (Macchia 1973:XXXVIII) che porta alla liberazione finale dalla forma, l'idea alla quale rimane fedele in tutte le sue opere, lungo tutto l'arco della sua fruttuosa produzione artistica.

6. Appendice



1. dattiloscritti con correzioni autografe delle novelle *Visita* ed *Effetti di un sogno interrotto*, casa natale di Luigi Pirandello



Luigi Pirandello,
Taccuino di Coazze.
Manoscritto autografo, 1901-1910.

2. taccuino di Coazze, manoscritto autografo, casa natale di Luigi Pirandello



Luigi Pirandello
Autoritratto
Tempera su cartoncino
1890

3. autoritratto di Luigi Pirandello, casa natale di Luigi Pirandello

Luigi Pirandello.
Mie ultime volontà da rispettare.
Busta e lettera testamentaria.

Mie ultime volontà
Da rispettare

Mie ultime volontà da rispettare.

- I. Sia lasciata passare in silenzio la mia morte.
Agli amici, ni nomi si ponghino, non che si par-
lano sui giornali, ma si non parlo per nessuno.
Ni funerali, ni partecipazioni.
- II. Morto, non mi si sepolca. Mi s'avvolga, nudo,
in un lenzuolo. E venuto fuori sul letto e senza
sotto access.
- III. Carro d'infima classe, quello dei poveri. Nudo.
E nessuno mi accompagni, ni parenti ni amici.
Il carro, il cavallo, il conducente e bare.
- IV. Bracciatoni. E il mio corpo, appena esso, sia la-
sciato disperdere, perché niente, neppure la comua,
venga avanzare di me. Ma se questo non si può
fare, sia l'urna cineraria portata in buca e ma-
data in qualche luogo pertra nella compagnia di fi-
gure, loro usque.

Luigi Pirandello.

4. busta e lettera testamentaria, casa natale di Luigi Pirandello

- Carta l'Epistola ..
- L'avvenire s. Botthie
- L'imbecille
- Sopra e sott.
- ~~Regimentale~~
- Dans alle Vierge Maria
- Il tabernacolo
- Dal naso al cielo
- Le stornie e l'Angelo Cantore
- Il vecchio Dio
- Grand' in un matt. 1-IV.
- Juove. M. profeta
- La casa s. Gerardo
- All'abbaye i matt. in V. l.
- La Madonna
- La f. l.

mene losche del cognato; ma sappi intanto che il signor Casimiro Postella è venuto a trovarmi questa mattina per presentarmi un suo fratello uterino, del quale non so se tu conoscesti mai l'esistenza e che ha questo bel nome: Quirino Quinzi.

Casa tua è diventata un albergo! Anche costui da un mese e mezzo v'alloggia, e per costui il prossimo, s'intende, non parla. ~~Giacomone, un primo proco!~~

Sempre più mi convinco che la natura, certe volte, ha forte dell'imbecille. Per esempio: ha fabbricato questo signor Quirino con evidente impegno di far cosa bella e inammendabile: un giovanottone, se vedessi, la cui vista allarga il cuore persuadendo le più confortanti riflessioni su ~~le~~ resistenti energie della ^{nostra} razza. ~~nostra~~ Ma, sissignore: fabbricatolo, gli si è poi incantata davanti e ha dimenticato di porgli nella valigetta del cranio una eziandio menoma provvista di raziocinio. Domando io, che sugo c'è a metter su un così bel fantoccio per darlo poi in mano al signor Postella, che lo muova e lo faccia andare e parlare a sua posta?

Forse i genitori, da ragazzo, non dico di no, lo avranno pure mandato alle scuole pubbliche, che son come le cucine economiche, in cui i poveri maestrucoli dispen-

6. *Notizie del mondo*, inv. 6006, digitalizzazione ceduta per cortesia di Dott. Rosario Maniscalco, direttore della Biblioteca Museo "Luigi Pirandello" di Agrigento

sano la sacra indigesta minestra dell' insegnamento. Ma al piccolo Quirino il povero maestrucolo avrà dovuto dire :

— Per aver la minestra, animuccia cara, ci vuole la scodellina.... Di' a mamma tua che è inutile che ti mandi qui, se di scodellina non t' ha provvisto.

Io lo guardavo stamani : gli guardavo il capo e pensavo : — Bellissimi capelli non c' è che dire : corvini, ondulati ; ma e — sotto? --- Sotto, niente! ~~mi~~ Giacomino, sai la nuova? quei capelli non gli cascheranno. Ogni pianta vuole il suo terreno acconcio ; e i capelli tengono molto degli sterpi sassàtili : vogliono teste aride, senza ~~nessun~~ concime di pensiero. [Non lo dico perchè io sia calvo. E non giudico, bada, senza prove. L' ho sentito parlare un quarto d' ora, e m' è bastato.

~~Stavo apparecchiando le cartucce per le quaglie che, se Dio vuole, domani non ammazzerò, e si è messo perciò a parlare di caccia. Quante seppe dirmene! Tra l' altro, che egli è, sai, così buon cacciatore che a venticinque passi di distanza (e coda!) dà a colpo per colpo in un soldo incastrato nel tronco d' un albero. E cavallerizzo poi non ti dico. Mi affermò che gli avessi dato il cavallo più selvaggio (e coda!) che montan~~

La capo
La capo

La capo



do su quello, si fidava di domarmelo in mezz'ora (e coda!).

Oltre alle suddette bellissime virtù, tornando al fisico, questo signor Quirino ha due grandi e neri occhi a mandorla ^{Ma ha un pajo d'occhi} ~~de sinistra~~ ^{intendo}, che promettono con lo sguardo yellutato intenso, un sentimento, ^{uno di quei sentimenti di Giannino, che lo fanno montare per i comizi, ma andarsi in colluttazione con lo Scuro!} ~~che per non dire~~ Peccato! Ora Vuoi che questi occhi non saranno (se già non sono!) due piccoli specchi, in cui tua moglie — anche compunta e afflitta e desolata dal recente lutto — vorrà guardarsi, e nei quali forse si sarà accorta che il bruno dà risalto alla sua bellezza, ah! non pensando più che lo porta per te?

Non sorgere, amico mio, ~~non sorgere~~ ^{ritto} ad accusarmi di malignità, con la terribile frase che t'ho sentito un giorno pronunziare: — « Tu sfogni calunnie! » — Non sfogno: giudica tu; senti prima lo scopo della visita del Postella e della presentazione del fratello uterino.

Premetti che questi non ha nè arte nè parte, colpa della natura, badiamo, e non sua, ^{ma che ha sempre} ~~avendo~~ egli tutto il diritto ^{mette le mani avanti e di} di dire:

capo

— Scusate, io sono stato fabbricato per esercitare soltanto la professione del bel giovane!

• Pare che il signor Postella, stimando che questa per il fratello ~~affatto scemo~~ (non sarà

bel giovine sì, ma scemo)

mai professione da guadagnare, un modesto e dignitoso collocamento glielo avesse trovato a Napoli; ma il povero giovine — sempre per colpa della natura e non sua — riconosciuto incapace, fu cacciato via; e se n'è tornato a Roma più bello che mai, poichè l'aria di Napoli gli ha giovato.

Ora il signor Postella e un suo amico di laggiù gli hanno messo in capo non so che negozio da tentare su certe droghe e medicinali, su cui si guadagna il duecento per cento a dir poco: negozio sicurissimo, perchè:

— Nulla più caro della salute, Lei lo sa, signor Aversa! — ha voluto farmi osservare il Postella.

E io, di rimando:

— Ma la salute, signor mio, e così cara perchè, con codesto negozio che dice Lei, povero a chi la perde e vuol riacquistarla!

Una ^{stupida} sentenza; ma il signor Postella è rimasto male, con le palpebre deliranti. E il fratello Quirino, povero bel giovine, impiccato in un solino inverosimilmente alto, ha tratto dalla profondità del solidissimo petto un amaro sospiro, forse sospettando ch'io avessi enunciato una sentenza peregrina e tragica.

— Quirino, i sigari! — ha detto a questo punto, rimettendosi, il signor Postella. *Quello s'è alzato,*
~~Ma ha fatto il del giovine,~~ come sovvenendosi; e, recatosi nella saletta, ove su una seggiola aveva lasciato il cappello, ha tratto da questo un involtino legato da un nastro di seta gialla, e me l'ha offerto.

— Sigari di contrabbando, — ha spiegato il signor Postella. — Pochini, ma buoni; sentirà.

Ho ringraziato con quanto più calore ho potuto e, nello stesso tempo, ho cominciato a intendere perchè il degno uomo sia venuto a intrattenermi così a lungo e particolareggiatamente su la nuova occupazione che vorrebbe dare al fratello. Ha poi cavato fuori un suo logoro taccuino, che è come il decimario d'un comune, dove di minutissimo carattere son descritti in nome d'ogni persona sua conoscente tutti i beni col loro valore, e m'ha indicato altri probabili socii alla speculazione farmaceutica. *La capo* [Già, ^{eccor} oro greggio, ~~oro~~ oro greggio ne avrebbe senza fine il signor Postella; per far moneta, Peccato che gli manchi quel tanto da pagare il monetaggio! ^È lo vorrebbe da me! *(midollo di tutto questo Sincero?)*

Ora intendi anche tu il ~~piano~~ Egli ha

(3 ✓)
Il signor Postella)

combinato un nuovo avvenire per tutti: ha pensato a me, a sè, al fratello, a tua moglie e, a dargli retta, non dubitare, ci scapperebbero pure i confetti per te: quelli delle nozze di tua moglie col bel Quirino.

Oh, a questo ha pensato senza dubbio, prima di tutto! Ma, e come dar Giulia in moglie al bel Quirino senza un quattrino?

Perbacco, o non c'è il signor Tommaso? Lui i quattrini ce l'ha. Ed è venuto a dirmi testualmente così:

— Faremmo tutti insieme una famiglia...

Se non mi movesse lo stomaco, quanto mi farebbe ridere questo signor Postella! Ma di', te la immagini tu questa nuova famiglia senza i quattrini miei e le nozze di tua moglie col bel Quirino? — Dimmi ora, se ne hai il coraggio, ch'io son permaloso.

Lo caso

Resta, è vero, se tua moglie sia partecipe di questo ~~affare~~ ^{affare}. Tu, per giudicarla, vuoi prima averne ragioni, e che sieno di sostanza, cioè di fatto. È giustissimo. A ogni costo ne avrai domani.

Credi, Giacomo: se il giovine, oltre a esser bello, promettesse almeno di essere qualcos'altro, direi che il caso fosse manco male. Ma no: il fatto è che è proprio imbecille, te lo giuro. Intanto, se, com'io argomento, la diffidenza mia, oltre a quel



(4)

che ci ha cooperato l'esperienza di tant'anni l'hanno fatta in me certi segni che non fallano e la logica stessa della situazione; se, insomma, io non m'inganno, tenterò, amico mio, di metter qualche riparo. [Ma il punto sarà persuadere a tua moglie di non fidarsi del Postella, che non mi par tanto facile. Perchè ella, da un canto, non è poco caparbia; dall'altro, non avendo mai dimostrato per me ^{neppure} benevolenza, ~~Netta~~, le deve far ombra e dispetto ch'io voglia ancora immischiarmi negli affari suoi. Basta.

(a capo)

Che bella testa, eh? tuo cognato. È una vera disgrazia ch'io non mi senta disposto a secondarla. Quest'oggi però non ho voluto rispondergli nè sì nè no: voglio tenerlo un po' sulla corda e veder dov'arriva. Gli ho detto che mi dia tempo a considerare bene da ogni lato la proposta, e ho cambiato discorso.

— Signor Quirino, e mi dica: come sta *come sta* il Vesuvio? Fuma, beato lui, notte e giorno, è vero?

E gli ho offerto un sigaro, de' suoi.

VI.

Torno dalla casa di tua moglie. [Mi manca la calma necessaria per scrivere, nè so io

(a capo)

[a. a/m)

stesso perchè sia così agitato, tutto sossopra. [Se lo prevedevo! Se te l'avevo predetto! Ma come avrei potuto mai immaginare si dovesse rovesciar su me la colpa di ciò che sta per accadere?

Cerca d'intendermi, amico mio, perchè non posso tener dietro a ciò che mi scappa dalla penna, nell'agitazione a cui sono in preda.

— Ha fatto bene a venire! — mi ha detto tua moglie, subito, al mio entrare. — Mi vede? Stavo per venire io da Lei.

[a capo]

Doveva essere accaduta qualche scena disgustosa in famiglia, perchè ~~ella~~ era col volto in fiamme e gli occhi lampeggianti e tutta vibrante di sdegno. — « Ci siamo! » — pensai, e mi tenni le mani per non fregarmele dalla contentezza. [Ma sì! Chiusi nel solotto, appuntando l'indice d'una mano come un'arma, in direzione del mio petto, tua moglie riprese mi sparò questa domanda:

— Lei ha detto di sì?

Ho tentato di sorridere, dominandomi, affettando la massima calma.

— Non so di che ^{cosa} voglia parlarmi....

— Mio cognato e suo fratello hanno jeri commesso la stupidaggine, per non dir altro, di venire da Lei a proporle un ne-

gozio che essi hanno in mente di tentare: ha Lei risposto di sì?

— Nè sì nè no, cara Giulia! Ho detto soltanto che volevo dormirci ^{sopra} la notte, come soglio su ogni negozio che mi venga proposto.

Tua moglie evidentemente restò ^(un po' scossa e concitata) ~~colpita~~ dall'aria d'indifferenza che spirava dal mio volto e dalle mie parole, e soggiunse, cambiando tono:

— S'accomodi; scusi..... Tengo a farle sapere, signor Tommaso, che mio cognato e il signor Quinzi hanno agito a mia insaputa. Non m'interrompa! Mio cognato ha voluto ostinarsi a credere che tutto quello che Lei fa, lo faccia per me, ~~personalmente~~, per affetto cioè che ~~ella~~ ^{ella} senta, da buono amico, per me. E con quest'idea è venuto jeri da Lei; glielo giuro: senza farmelo intravedere neppur lontanamente!

Qui io, per forza, ho dovuto mentire, e ho detto così:

— E ha fatto benissimo, cara Giulia! Difatti, il signor Postella non s'inganna.

Non m'aspettavo lo scatto di sincerità di tua moglie, la quale d'improvviso mi si è rivelata un'altra donna da quella ch'io mi ero immaginata fin qui, stordendomi addirittura.

(50)

Cercherò di ripeterti press' a poco, d'un fiato, quel che mi disse, e che mi ha cagionato questa agitazione, per cui finanche mi trema la mano su la carta.

— «No, via, signor Tommaso! — mi disse. — Sia franco come vuol la sua indole che io intendo e apprezzo moltissimo, perchè la riconosco simile alla mia. Io so bene, so bene che Lei non ha ^{nessuna} stima di me, e non ^{me n'ho a male, creda} ~~gliene fa carico~~; quantunque ^{Lei} ~~Ella~~ mi giudichi da un punto diametralmente opposto a quello, da cui mi metto io per intendere che non posso aver l'onore d'essere stimata da Lei. ~~Ma~~ infatti non mi disistima perchè io sposai un uomo che aveva molti più anni di me e quasi senz'alcuna posizione e senz'alcun senso e discernimento della vita reale... Oh, badi, Giacomo io l'ho amato, rispettato e ammirato anche; ma l'affetto che ho avuto per lui non mi fa ora ^{vallo, come il resto} ~~giudicare alla~~ ^{non mi su fare mai} ~~veffa~~. Era un uomo che per anima pareva avesse una nuvola, — ~~Ma~~ è d'accordo in questo? — una nuvola, che si lasciava condurre dal soffio d'idealità generose, ne convengo; ma senza mai pensare a questa terra, su cui siamo pur condannati a camminare... Dio, a noi, le ali non ha voluto darcele; ~~e che vuol dire~~ Vuol dire che dobbiamo andar su i piedi e badare di non



(6)

(è vero? Sì, lei)

metterli in fallo, ^{in tanto} ~~ella~~ è d'accordo; ~~si~~ ma non sa ciò che io abbia sofferto in cinque anni; Forse non lo indovinò mai neanche Giacomo; Debbo dire così per ~~iscusarlo~~, per perdonargli tutto il male che mi fece... Ah se Lei sapesse! Tante e tante volte mi tornava in casa con appena la metà di quel poco danaro per cui aveva sudato un mese intero. Lo dava via, capisce? lo dava via... ~~così. E avesse dato via quello soltanto! Lo rimproveravo, e allora lui: — «Vedi? Qui non c'è scritto Tommaso Aversa o Giacomo Armani; per me, i denari sono che son di Tommaso, ma pei poverelli qui c'è scritto Umberto Re d'Italia, e in nome del Re vanno a comperarsene pane.» — Mi diceva così, e non ammetteva repliche, Lei lo sa. E allora io, per non guastare la loro bella e santa amicizia di tanti anni con quistioni d'interesse, sapendo che Lei non badava a spese pur di provare l'amaro piacere di far notare a Giacomo il torto d'avermi sposata, inventavo, ^{inventavo} per coprire il vuoto e tirare avanti il mese, la compera d'un abito, che non mi son mai fatto, o d'un cappello, che non ho mai portato. Giacomo sgranava gli occhi; domandava: — «Quale abito?» — Ed era capace di rimproverarmi innanzi a Lei, tra un articolo e l'altro del suo giornale. —~~

*Libri, libri, e
l'immagine, se
golia me, si
sorpresa... - Lo
rimproveravo;
ma non am-
metteva repliche
che, lei lo sa!*

«Potevi dirmelo avanti, che non avrei mandato quelle poche lire alla vedova raccomandata jeri dal mio giornale!» — Io, come vede, non accuso Giacomo di colpe, che possano danneggiarlo nella memoria, che ~~ella~~ giustamente ne serba, furono a ogni modo colpe, verso me! Ma di queste l'ho perdonato. Non lo perdono invece neanche ora d'aver preso moglie quando non poteva e, per l'indole sua, non doveva! Ah, creda che nulla è più penoso per una donna quanto il riconoscere che l'uomo, a cui ella ~~si~~ è affidata, è incapace ~~di~~ reggere la casa, inetto di fronte alle responsabilità che si è assunte; il riconoscere che il proprio marito insomma ha bisogno d'un altr' uomo per provvedere alla moglie e a sè stesso; e riconoscer questo per via di tanti sacrificii d'amor proprio, com'è avvenuto a me... Ora basta! ^{ma} basta! Non ~~Le~~ ho detto queste cose per conquistarmi la sua stima, ^{però} ~~mi~~ piacerebbe averla, non foss'altro, per farle provare un po' di rimorso d'avermela ^{per} tant'anni negata ingiustamente, Ma debbo rinunziarvi, perchè voglio a ogni costo rilevarmi dalla posizione umiliante, a cui mi sono adattata per tanto tempo, come a una tortura. Basta, basta.... Intenderà ora lo sdegno che mi ha cagionato la visita fatta a ~~Lei~~ jeri da mio co-



gnato e dal signor Quinzi. Essi, il danaro lo troveranno, perchè ~~la~~ ^{speculazione} ~~speculazione~~ che vogliono tentare offre garanzie di serietà e le pratiche ~~del negozio~~ son già bene avviate dal socio di Napoli, come mio cognato forse. Le avrà fatto vedere. ~~e toccat con mano.~~ Io... io farò quel che debbo, quel che pur troppo mi resta da fare... Comprendo che una donna, sola, non è libera mai, massime quando non sia ancor... molto vecchia... Ci ho pensato, creda, e per quanto mi ripugni, per quanto veda che non è il partito più conveniente, trovandomi in questo stato, bisogna che mi sottometta e prenda una decisione...»

Immaginerai, amico mio, com'io sia rimasto dopo questa rivelazione. Cercai parecchie volte d'interrompere, di protestare; ma lo stupore mi toglieva ogni forza contro la calda foga con cui tua moglie parlava.

Ritrovai all'ultimo ~~la~~ mia energia; le dissi che, quand'anche fosse vero ch'io per l'inanzi non avessi avuto alcuna stima di lei, che non era; la acquistavo ora e volevo, riconoscendo il mio torto, ripararvi, impedendo che ella, con un colpo di testa, me la facesse perdere appena acquistata. Le dissi che non potevo assolutamente permettere che per causa mia ~~ella~~ si rovinasse; che se l'unica

ragione che le impediva d' accettare ch' io mi adoperassi per lei, come credevo mio dovere, era la mancanza di stima, ora ch' io non solo gliel' accordavo intera, ma piena anche di gratitudine e d' ammirazione, ogni motivo doveva esser d' un tratto rimosso.

Qui ella replicò che, nè da lei nè da altri, io potevo esser chiamato responsabile del suo avvenire; che avevo fatto già troppo e che non mi correva nessunissimo obbligo di far altro per lei, ora che tu sei morto. Una delicata considerazione del suo stato doveva, per altro, impedirmi di esercitare quello che io per rispetto a te, morto, o anche a lei, ora, stimavo mio dovere: la considerazione, cioè, che la gente certi doveri non vuol nè riconoscerli nè intenderli, e ci maligna sopra; il che lei doveva con ogni studio evitare; tanto più ch' era notorio a tutti che la casa in cui ella abita è di mia proprietà.

A questo punto io volli francamente parlarle del Quinzi e, avvalendomi delle sue stesse parole, le dissi che, se ~~lei~~ poco fa aveva lamentato d' essersi unita in matrimonio a te inetto a regger la casa e sprovvisto quasi di posizione, ne seguiva che, per non cadere in contraddizione, si sarebbe dovuta guardar bene dall' incorrere nello stesso caso, per non dire in un caso peggiore.

— Peggioro, no! — rimbeccò lei, subito.

E a me parve di doverne convenire, osservando:

— Ha ragione: il signor Quinzi infatti è giovine... anzi un bel giovine...

Tua moglie strinse le pugna per contenersi, ferita; e, scrollando lentamente il capo, con gli occhi socchiusi e un amaro sorriso, impercettibilmente sdegnoso per me, disse:

— Che sia un bel giovine, ~~non~~ m'importa ^{fino a un certo punto} ~~effatto~~. M'importa che sia giovine, e per una sola considerazione. Io non l'amo; non ho finora, nè egli può ispirarmi, nello stato in cui mi trovo, alcun motivo d'innamorarmene: posso perciò attendermi d'essere amata da lui, che, essendo giovane, può con la leva di questo amore, diventar uomo: lo amerò allora, come si ama quasi sempre il frutto di un'opera propria... Se poi questo non avverrà, pazienza! Sconterò le conseguenze d'un primo passo in fallo. Così non posso restare!

Mi levai da sedere. Fremevo. Avrei voluto aver tra le mani quel signor Quinzi, squartarlo innanzi a lei come un fantoccio e gridarle: — Ma non vede? che spera? è tutta stoppa dentro!

— Ci pensi, ci pensi bene, Giulia! —

le ho detto invece. — Badi a quello che fa! badi a non pentirsene dopo!... Lei mi ha profondamente amareggiato. Non m'aspettavo, creda, a così breve distanza dalla morte di Giacomo, di provare questo nuovo dolore, forse più forte, perchè è quasi rimorso per me, glielo giuro! Se non mi vuol far dispiacere fino all'anima, mi prometta, Giulia, che aspetterà un po' di tempo, prima di prendere e di manifestare la sua decisione: la supplico di farmi questo favore... Mi lasci pensare... mi lasci pensare... In questo momento sono quasi istupidito... Me lo promette?

Ottenuta la promessa, sono scappato via.

Ma che vuoi che faccia? Lo vedi, ora, piuttosto, lo vedi quello hai fatto tu? Come posso rimediarti? come salvare questa donna che hai tenuto cinque anni, senza saperlo, alla tortura; questa donna che si è sacrificata in silenzio per non guastare la nostra amicizia, e che ora, giustamente inasprita, rifiuta con alterezza ogni ajuto che davvero io intendo di non poterle apprestare senza sua compromissione, senza gettarla in preda alla malignità altrui? Che vuoi che faccia? che posso ~~io~~ fare?

Eppure, più che per te, per lei ormai, unicamente per lei, debbo a ogni costo tro-

(9)

— 61 —

vare un rimedio, salvarla dalla rovina, a cui per causa nostra va incontro, deliberatamente.

Ma come, Dio mio? E quale rimedio?

VII.

La sposo, Giacom^ono! La sposo. La sposo. Rompo ogni vita
Son sicuro, ^{grazie} che il consiglio mi è venuto ^{così in prima} ^{mi è venuto}
da te, di notte in notte più convincente, ^{a dirtelo, ha}
durante questi ultimi due mesi da che non ^{sposo.}
ti scrivo, e che rappresentano il periodo più
tempestoso della mia vita.

Ogni notte, dibattendomi sul letto, dove non ho più trovato, nonchè sonno, ma un momento solo di requie, alla mia domanda smaniosa continua: « Che fare? » — mi è parso di sentirmi rispondere dalla tua voce:
— Sposala!

O tuo, o sprizzato in me dalle strette della situazione, questo consiglio, la prima volta, mi ha fatto springar dal letto per lo meno un palmo, e ho gridato, non so se a te o a me stesso:

— Sei pazzo?

Ma poi, man mano, per quanto mi ostinassi a scacciarne il pensiero, ripetendo ogni volta: *Sei pazzo? sei pazzo?* — ho dovuto

(9)

persuadermelo e convenire che veramente non c'era altro rimedio o via d'uscita. E mi sono accordato col pensiero che tu stesso, proprio tu mi abbia convinto, con tante considerazioni che, sebbene fondate in un proponimento disperato, tuttavia non ho potuto non riconoscere assennate.

E infatti, sì, è vero : tenendo prima d'ogni altro te in considerazione, non può negarsi che debba riuscirci assai meno ingrato che sposi io tua moglie, anzichè quel signor Quinzi, e per tante ragioni : prima, perchè così tu puoi esser sicuro che resterai sempre terzo in ispirito nella famiglia, senz'esser mai dimenticato, come ti sarebbe indubbiamente avvenuto se Giulietta si fosse decisa a sposare il giovine; poi, perchè m'immagino tu debba provare una certa soddisfazione nel vedermi far quello per cui così aspramente ti condannai. Ma a questo mi ribello. Sposando, non mi contraddico. Sposo, non perchè senta di far bene, all'età mia, ma per rimediare al male che tu hai fatto, e per ricompensare dei tanti sacrificii la donna che per causa nostra ha sofferto e che sarebbe andata certo incontro alla rovina, se io non avessi preso questa risoluzione; che perciò solo forse non può chiamarsi pazzia. Tenendo secondariamente tua



(10)

moglie in considerazione, non si può negare ^{ugualmente} ~~del pari~~ che, se da un canto ella non si avvantaggia sposando me e lasciando il giovine, dall'altro ci guadagna la sicurezza assoluta dell'esistenza, la tranquillità, il poter rimanere nella propria casa, senza abbassamento o mutazione di stato. E per tenere infine anche conto di me, poveretto, io... io ci guadagno tante cose:

a) le cure, se non amoroze, devote, ch'ella mi presterà;

b) l'uscir di questa insopportabile solitudine, a cui tu ingiustamente mi avevi condannato;

c) la soddisfazione d'aver fatto restare con un palmo di naso il signor Postella.

Veramente questa soddisfazione egli ha voluto negarmela: si è mostrato ^{sai} contentissimo, ~~molto~~ felice ^{anzi} della mia risoluzione; ha mandato via subito, a Napoli il fratello uterino, ^{per un certo tempo} e poi è andato via anche lui dicendomi con un certo sorriso, che voleva parer malizioso, che egli ormai non aveva più ragione di restare a Roma, poichè nè io nè Giulietta avevamo più bisogno di lui; mentre a Napoli, sì, per il buon avviamento del famoso negozio di cui t'ho parlato, era urgente e indispensabile la sua presenza. Non ti dico con qual disinvoltura ha rappresen-

La capo

(102)

tato questa parte, caricando la macchinetta sopraffina della sua civiltà. M' ha sconcertato. E bisogna vedere con che occhi raggianti d'ammirazione lo guardava la moglie, mentre egli mi diceva queste cose. Davvero, davvero merita ammirazione quell'ometto ; ti dico : m' ha sconcertato, e tanto più, quando mi sono accorto che se n'è andato, sai, senza portarsi via neppur l'orologio automatico, del quale, se ti ricordi, avea voluto da me una spiegazione sul modo di caricarlo. M' è parso un miracolo ! Come te lo spieghi? *Che forse abbia tutto questo per farmi a spozzar Giulio?*

Ma torniamo al nostro punto. Prima di far le considerazioni che t' ho esposte più su, sai però quanto ho dovuto combattere ~~mezzo~~ *e con me* stesso in questi due mesi ? Pochi giorni ancora, e sarei ~~retto~~ impazzito ! Convinto alla fine che non c' era altro mezzo, mi restava tuttavia da vincere l' ostacolo maggiore per me : annunziare cioè la mia decisione a tua moglie e fargliela accettare.

Figùrati, Giacomone, questo tuo povero vecchio amico torturato dall' idea di dover recarsi domani (dicevo sempre : *domani !*) a profferirsi in matrimonio a una donna, che non solo aveva in mente un bellissimo giovane (quantunque stupido), ma che in compagnia d' un altro vecchio era stata



(11)

pieno e sbuffante di gioja, come non mi sarei immaginato mai potesse avvenire a un vecchio di sessant'anni.

La gioja però era mista a una sensazione irritante e impicciosa, tal che io veramente non avrei saputo dirmi di che cosa consistesse. Eran gli anni miei, Giacomone, che mi davan la baja, come sessanta monellacci dietro; ~~quasi~~ e io, fuggendo, quasi impazzito e senza direzione, per sottrarmi a quella ~~storia~~^{baja} e per pudore, mi volli persuadere che quella gioja derivasse soltanto dal sentirmi liberato da un gran peso.

Ma che! Sono proprio contentone, amico mio! Ho quasi vergogna di me stesso, tanto che ho voltato con la faccia al muro lo specchio sul cassettone, e vo innanzi a quello de l'armadio, che non posso nascondere, con gli occhi bassi per non vedermi, o forse per non farmi guastare dalla mia propria immagine l'illusione che mi viene dalla forza, dalla vigoria dei sentimenti, ~~onde~~^{onde} che mi ~~sono~~^{sono} agitato e che mi dànno una impazienza quasi giovanile.

Sono così sicuro che tu non puoi esser geloso di me, che, come vedi, non provo alcun ritegno a confidarti queste cose. Anzi, pensando che già sono alla vigilia del gran

giorno, e che domani avrò bisogno di due amici che mi facciano da testimoni, vedi, non so capacitarmi che uno non debba essere tu. Difatti, a qual'altra persona posso io pensare di dare il nome d'amico, prima che a te? E ho fatto l'altra notte un sogno assai curioso: mi pareva che tu, insolitamente ben vestito e tutto cerimonioso, con striscianti inchini, venissi incontro a me e a lei a braccetto, e le offrissi un mazzolino di fiori, con queste parole:

— Mi rallegro, Giulietta, mi rallegro!

Le nozze si son dovute affrettare a causa della partenza dei coniugi Postella, che han lasciato sola in casa la povera Giulietta, la colombella insidiata da questo nibbio vecchio.

Domani, dunque, il gran giorno! Quasi quasi vorrei rimproverarti: — « Vedi che mi fai fare? » — Ma non ne ho il coraggio.

Nessunissima festa. Dopo la celebrazione, un viaggetto. Ho promesso a Giulietta di farle vedere i tre laghi.

Ci torno per la terza volta, e voglio vedere che cosa in questa occasione mi sapranno dire quei tali alberi di Lugano.

Mi portano in questo momento le par-

6006
30-06-1994

7. Riferimenti

a) Bibliografia

Asor Rosa, Alberto. *Storia d'Italia – Dall'unità a oggi: La cultura*, vol. 4. Giulio Einaudi editore, 1975.

Baroncini, Daniela. *La moda nella letteratura contemporanea*. Bruno Mondadori, 2010.

Bilandžić, Vendi. *Sicilija u Verginim i Pirandelovim novelama*. 2016. Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet, tesi di laurea magistrale.

Borsellino, Nino. *Ritratto e immagini di Pirandello*. Laterza, 2000.

Bossche, Bart Van den, e Bart Dreesen. Introduzione. *Pirandello in un mondo globalizzato 2 – Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello*, a cura di Bossche, Bart Van den, e Bart Dreesen. Peter Lang, 2020, pp. 4-6.

Camilleri, Andrea. *Biografia del figlio cambiato*. BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, 2001.

Cangiano, Mimmo. *La nascita del modernismo italiano – Filosofie della crisi, storia e letteratura 1903-1922*. Quodlibet Studio. Lettere, 2018.

Carlyle, Thomas. *Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh*. e-libro, A Penn State Electronic Classics Series Publication, 2001.

Carretta, Giulia. *Morte e alienazione nelle Novelle per un anno di Luigi Pirandello*. 2013. Università Ca' Foscari di Venezia, tesi di laurea magistrale.

Carter, Michael. *Fashion Classics from Carlyle to Barthes*. Berg Publishers, 2003.

Consolo, Vincenzo. *Album Pirandelliano*. Oscar Mondadori, 1992.

Coppola, Salvatore. *La stabilità & l'instabilità*. 2015. Istituto tecnico industriale statale "A. Volta" di Napoli, tesina di maturità.

Costa, Simona, editore. *Luigi Pirandello – Dal naso al cielo*. Oscar Mondadori, 2006.

Davis, Fred. *Moda, cultura e identità*. Baskerville Publishers, 1993.

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Tradotto da Brian Massumi, University of Minnesota Press, 1987.

Di Iorio, Eny. *Il doppio nella tematica di Pirandello*. 2009. Graduate school "New Brunswick Rutgers", The State University of New Jersey, tesi di dottorato.

Donati, Pierpaolo. *Sociologia relazionale – Come cambiare la società*. Editrice La Scuola, 2013.

Entwistle, Joanne. *The Fashioned Body – Fashion, Dress & Modern Social Theory*. Polity, 2015.

Fink, Eugen. *Nietzsche's Philosophy*, tradotto da Goetz Richter, Continuum, 2003.

Foschi, Renato. "La "prima" psicologia di Alfred Binet: la "doppia coscienza" e la personalità." *Teorie & Modelli*, vol. VIII, n. 2, 2003, p. 41.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish – The Birth of the Prison*. Vintage Books, 1977a.

---. *Microfisica del potere – Interventi politici*. Giulio Einaudi editore, 1977b.

Gigliucci, Roberto, editore. *Pirandello*. Grandangolo Letteratura, 2017.

Gioanola, Elio. *Pirandello's Story: la vita o si vive o si scrive*. Jaca Book, 2007.

Giovanelli, Paola Daniela. *Dicendo che hanno un corpo – Saggi pirandelliani*. Mucchi Editore, 1994.

Giovannetti, Paolo. *I movimenti e le idee – Decadentismo*. Editrice bibliografica, 2016.

Giudice, Gaspare. *Pirandello – A Biography*. Oxford University Press, 1975.

Goffman, Erving. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Anchor Books, 1961.

---. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Touchstone, 1963.

Guzzetta, Lia Fava. "L'uomo, il tempo, lo spazio: icone pirandelliane." *Pirandello in un mondo globalizzato 2 – Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello*, a cura di Bossche, Bart Van den, e Bart Dreesen, Peter Lang, 2020, pp. 4-6.

Harrer, Sebastian. "The Theme of Subjectivity in Foucault's Lecture Series *L'Herméneutique du Sujet*." *Foucault Studies*, n. 2, 2005, p. 79.

Hollander, Anne. *Seeing Through Clothes*. Avon, 1978.

Jung, Carl Gustav. *L'uomo e i suoi simboli*. Cortina Raffaello Editore, 1996.

Langella, Giuseppe, et al. *Letteratura.it 3b – Le metamorfosi del canone. L'età della crisi. Dalle Avanguardie storiche al Postmoderno*. Pearson Italia, 2012.

Lauretta, Enzo. "Le novelle per un anno." *Le novelle di Pirandello – Atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani raccolti e ordinati da Stefano Milioto*, a cura di Stefano Milioto, Edizioni del centro nazionale di studi pirandelliani casa natale di Luigi Pirandello – Villaseta, Caos – Agrigento, 1979, p. 20.

---. *Luigi Pirandello: storia di un personaggio "fuori di chiave"*. Mursia editore, 1980.

Lorenzetti, Sara. "Teoresi ed iconicità nella prosa di Pirandello." *Pirandello in un mondo globalizzato 2 – Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello*, a cura di Bossche, Bart Van den, e Bart Dreesen, Peter Lang, 2020, pp. 64-65.

Lurie, Alison. *The Language of Clothes*. Henry Holt and Company, 2000.

Macchia, Giovanni. Introduzione. *Luigi Pirandello – Novelle per un anno: volume primo, tomo I*, di Luigi Pirandello, a cura di Mario Costanzo, 1985, pp. XIV-XVIII.

---. Introduzione. *Luigi Pirandello – Novelle per un anno: volume terzo, tomo I*, di Luigi Pirandello, a cura di Mario Costanzo, 1990, pp. XVI-XXII.

---. Introduzione. *Luigi Pirandello – Tutti i romanzi: volume primo*, di Luigi Pirandello, a cura di Giovanni Macchia, con la collaborazione di Mario Costanzo, 1973, pp. XXXVIII-XL.

---. *Pirandello o la stanza della tortura*. Oscar Mondadori, 1992.

Manotta, Marco. *Luigi Pirandello*. Bruno Mondadori, 1998.

Martinelli, Luciana. "Forma e maschera nella novella di Luigi Pirandello." *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello – Atti del XXIII Convegno Internazionale Agrigento, 6-10 dicembre 1989*, a cura di Enzo Lauletta, Mursia, 1989, pp. 91-108.

Marx, Karl, e Friedrich Engels. *The Communist Manifesto*. Verso, 1998.

McNeil, Peter. "Georg Simmel: The 'Philosophical Monet'." *Thinking Through Fashion – A Guide to Key Theorists*, a cura di Rocamora, Agnès, e Anneke Smelik, Bloomsbury, 2016, pp. 65-68.

Misan-Montefiore, Jacques. "La maschera e il volto nelle opere di Proust e Pirandello." *Studi Francesi*, n. 152, 2007, p. 294.

Naguib Salem, Mohamed. *Crisi dell'uomo e genesi novellistica degli atti unici di Pirandello – Studio analitico*. 2013. Università di Ain Shams, Facoltà di Al-Asun, tesi di laurea magistrale.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Genealogia della morale – uno scritto polemico*, e-libro, rodoni.ch.

---. *La gaia scienza e Idilli di Messina*, Adelphi, 1977.

---. *La nascita della tragedia*. Rusconi libri, 2014.

Ortolani, Benito, editore. *Luigi Pirandello – Lettere a Marta Abba*. Mondadori, 1995.

Panebianco, Beatrice, et al. *Testi e scenari 6 – Letteratura, cultura, arti: L'età delle Avanguardie*. Zanichelli, 2009.

Paulicelli, Eugenia. *Writing Fashion in Early Modern Italy – From Sprezzatura to Satire*. Ashgate, 2014.

Pirandello, Luigi. *I vecchi e i giovani*, a cura di Anna Nozzoli, e-libro, liberliber.it, 2014.

---. *L'umorismo*, tratto da: *L'umorismo: saggio*, 2. ed. aumentata, L. Battistelli, 1920, e-libro, liberliber.it, 2018.

---. *L'umorismo – saggio*. Rocco Carabba editore, 1908.

---. *Novelle per un anno: volume primo*, collezione diretta da Giansiro Ferrata, Arnoldo Mondadori Editore, 1956.

---. *Novelle per un anno: volume primo*, collezione diretta da Giansiro Ferrata, Arnoldo Mondadori Editore, 1957.

---. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, a cura di Silvia Masaracchio, e-libro, Bacheca Ebook, 2010.

---. *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Mondadori, 2006.

---. *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di Corrado Simioni, e-libro, liberliber.it, 2016.

Platone. *La Repubblica*, a cura di Patrizio Sanasi, e-libro, Edizione Acrobat.

Porcu, Federico. *Il riconoscimento delle emozioni dall'espressione facciale nei settori Healthcare ed Education – Learning: scenario tecnologico*. 2021. Politecnico di Torino, tesi di laurea magistrale.

Prosenc, Irena. "Lo sguardo del personaggio, lo sguardo sul personaggio in Scialle nero e La vita nuda." *Pirandello in un mondo globalizzato 2 – Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello*, a cura di Bossche, Bart Van den, e Bart Dreesen, Peter Lang, 2020, pp. 154-157.

Providenti, Elio, editore. *Luigi Pirandello. Epistolario familiare giovanile (1886 - 1898)*, *Quaderni della Nuova Antologia XXIV*. Le Monnier, 1985.

Rallo, John. *The Sicilian Triangle – Its Culture, Its People, Its Cities*. Xlibris Corp, 2003.

Roach, Mary Ellen, e Joanne Bubolz Eicher. *Dress, Adornment, and the Social Order*. John Wiley & Sons, 1965.

Rössner, Michael. "Nietzsche e Pirandello: paralleli e differenze." *L'enigma Pirandello – Atti del Congresso Internazionale Ottawa, 24-26 ottobre 1986*, a cura di A. Alessio, C. Persi Haines, L. G. Sbrocchi, Canadian Society for Italian Studies, 1986, pp. 228-239.

Rousseau, Jean-Jacques. *Il contratto sociale*, e-libro, M-48.

Sani, Renata. *L'uso del mandala in consulenza – Conoscere sé stessi*. 2011. Scuola di Bologna accreditata AICCeF, tesi finale.

Sartre, Jean-Paul. *L'existentialisme est un humanisme*. Nagel, 1966.

Sedláčková, Markéta. *Luigi Pirandello; l'umorismo ne Il fu Mattia Pascal*. 2016. Jihočeská univerzita v českých budějovicích, Filozofická fakulta, tesi di laurea magistrale.

Shakespeare, William. *Amleto*. Tradotto da Goffredo Raponi, e-libro, liberliber.it, 2016.

---. *Il mercante di Venezia*. Tradotto da Goffredo Raponi, e-libro, liberliber.it, 2000.

Simmel, Georg. "Fashion." *The American Journal of Sociology*, vol. 62, n. 6, 1957, pp. 541-554.

---. "The Problem of Style." *Theory Culture Society*, vol. 8, n. 63, 1991, pp. 63-70.

Smelik, Anneke. "Gilles Deleuze: Bodies-without-Organs in the Folds of Fashion." *Thinking Through Fashion – A Guide to Key Theorists*, a cura di Rocamora, Agnès, e Anneke Smelik, Bloomsbury, 2016, p. 167.

Somigli, Luca, e Mario Moroni, editori. *Italian Modernism – Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*. University of Toronto Press, 2004.

Spizzo, Jean. "Il corpo del personaggio pirandelliano." *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello – Atti del XXIII Convegno Internazionale Agrigento, 6-10 dicembre 1989*, a cura di Enzo Laretta, Mursia, 1989, p. 246.

Strong Cincotta, Madeleine. "L'io, lo specchio e lo sguardo altrui." *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello – Atti del XXIII Convegno Internazionale Agrigento, 6-10 dicembre 1989*, a cura di Enzo Laretta, Mursia, 1989, p. 270.

Svendsen, Lars Fredrik Händler. *Filosofia della moda*. Guanda, 2019.

Taylor, Dianna, editore. *Michel Foucault: Key Concepts*. Acumen Publishing, 2011.

Thoreau, Henry David. *Civil Disobedience*. Libertas Institute, 2014.

Tillona, Zina. "La morte nelle novelle di Pirandello." *Forum Italicum: A Journal of Italian Studies*, vol. 1, n. 4, 1967, p. 279.

Tseëlon, Efrat. "Erving Goffmann: Social Science as an Art of Cultural Observation." *Thinking Through Fashion – A Guide to Key Theorists*, a cura di Rocamora, Agnès, e Anneke Smelik, Bloomsbury, 2016, pp. 152-157.

Turrini, Anna Lisa. "Dalla raccolta al corpus." *Le novelle di Pirandello – Atti del 6° convegno internazionale di studi pirandelliani raccolti e ordinati da Stefano Milioto*, a cura di Stefano Milioto, Edizioni del centro nazionale di studi pirandelliani casa natale di Luigi Pirandello – Villaseta, Caos – Agrigento, 1979, pp. 332-350.

Tynan, Jane. "Michel Foucault: Fashioning the Body Politic." *Thinking Through Fashion – A Guide to Key Theorists*, a cura di Rocamora, Agnès, e Anneke Smelik, Bloomsbury, 2016, pp. 189-190.

Vicentini, Claudio. *L'estetica di Pirandello*. Mursia, 1985.

b) Sitografia

"Camilleri e lo strano caso delle ceneri di Pirandello." *pirandelloweb*, <https://www.pirandelloweb.com/camilleri-e-le-ceneri-pirandello/>. Consultato il 11/04/2022.

8. Riassunto

La presente tesi si occupa delle *Novelle per un anno* di Luigi Pirandello, vincitore del premio Nobel e uno degli scrittori più illustri di tutti i tempi. Nello studio delle novelle 27 novelle scelte l'accento è posto sulla moda che in questo contesto rappresenta il paradigma della liberazione dalla forma, uno dei due concetti chiave della filosofia dell'autore, introdotto ed elaborato nel suo celeberrimo saggio del 1908, *L'umorismo*. A tale conclusione si è giunti dopo una minuziosa analisi non solo delle novelle in questione, ma anche del contesto storico – culturale dell'epoca e di diverse teorie della moda e pensieri filosofici, sia del passato che del presente.

Mentre alcuni personaggi delle novelle accettano di immedesimandosi con la maschera imposta dalle aspettative sociali, alcuni altri riescono a liberarsi dalle catene sociali ed evadere dalla forma rifiutando il vestito da loro indossato. In maggior parte dei casi, il personaggio che si ribella al sistema sociale deve sopportare le conseguenze che nel mondo pirandelliano sono duplici: il suicidio e / o la pazzia. Tuttavia, nelle novelle esiste anche un tipo particolare di personaggio, il pensatore oppure il *raisonneur* che, grazie a un intuito acuto, riesce a capire la vera tragedia dell'uomo, forzato ad aderire alle forme sociali, opponendo resistenza, ma anche superando tutte le avversità che si trovano sulla sua strada e sopravvivendo, diventando padrone del proprio destino e alzando la voce contro "l'enorme pupazzata" di cui l'intero mondo fa parte, il che rappresenta lo scopo didattico dello scrittore in quanto la tragedia personale di un individuo rappresenta la tragedia universale di tutta l'umanità che non di rado decide di acconsentire docilmente ai desideri altrui e continuare a recitare la propria parte sul palcoscenico della vita, prendendo la strada più facile anziché creare la propria strada e diventare artefici del proprio destino.

Parole chiave: Pirandello, novelle, moda, forma, pazzia, suicidio, resistenza

9. Sažetak

U ovom se diplomskom radu obrađuju *Novele za godinu dana* Luigija Pirandella, dobitnika Nobelove nagrade i jednog od najčuvenijih pisaca svih vremena. U analizi 27 odabranih novela naglasak je na modi koja u ovom slučaju predstavlja paradigmu oslobođenja od forme koja predstavlja jedan od dvaju ključnih pojmova autorove filozofije, predstavljene i razvijene u njegovom slavnom eseju *Humorizam* iz 1908. godine. Do tog se zaključka došlo nakon detaljne analize ne samo novela u pitanju, već i povijesno – društvenog konteksta tog doba, kao i različitih teorija mode i filozofskih misli, kako prošlih tako i suvremenih.

Dok jedni likovi novela prihvaćaju poistovjećivanje s maskom koja im je nametnuta od strane društvenih očekivanja, drugi se uspijevaju osloboditi društvenih okova i izbaviti se od forme odbijajući odjeću koju nose. U većini slučajeva, lik koji se buni protiv društvenog ustroja mora trpjeti posljedice, a one su u Pirandellovom svijetu dvojake: samoubojstvo i / ili ludilo. Međutim, unutar novela postoji i jedna posebna vrsta lika, mislioc iliti *raisonneur* koji, zahvaljujući istančanom oštroumlju, uspijeva uvidjeti onu pravu tragediju čovjeka koji je prisiljen držati se društvenih formi; on pruža otpor, ali i nadvladava sve nedaće koje mu se nađu na putu te preživljava uzimajući sudbinu u vlastite ruke i podižući glas protiv "divovske lutkarske predstave" u kojoj sudjeluje cijeli svijet, što predstavlja piščevu moralnu poruku s obzirom da osobna tragedija pojedinca predstavlja sveopću tragediju cijelog čovječanstva koje nerijetko radije bira pokorno ispunjavati želje drugih i nastavljati igrati svoju ulogu na pozornici života, odabirući lakši put umjesto da ga samo stvori i postane krojač vlastite sudbine.

Ključne riječi: Pirandello, novele, moda, forma, ludilo, samoubojstvo, otpor

10. Summary

This thesis deals with *Stories for the Years*, written by Luigi Pirandello, winner of the Nobel Prize and one of the most eminent writers of all times. In the analysis of the 27 chosen novellas the emphasis is placed on fashion which in this context represents a paradigm of liberation from the form, one of the two key concepts of the author's philosophy, introduced and elaborated in his famous essay from the 1908, *On Humor*. Such a conclusion has been reached after a thorough analysis not only of the novellas in question, but also of the historical – cultural context of the period and of various past and present fashion theories and philosophical thoughts.

While some characters of the novellas accept to identify themselves with the mask imposed by social expectations, some other characters succeed in freeing themselves from social chains and escaping from the form by refusing to wear their items of clothing. In the majority of the cases, the character who rebels against the social system must bear the consequences which are twofold in the Pirandellian world: suicide and / or insanity. However, there is also a particular type of a character in the novellas – a thinker or a *raisonneur* who, thanks to great perspicacity, manages to understand the true tragedy of an individual who is forced to adhere to social forms, offer resistance, but also overcome all the hardships that stand in their way and survive, become a master of their own fate and speak up against the "enormous puppet show" of which the whole world is a part of, which represents the didactic purpose of the writer given that a personal tragedy of a character represents a universal tragedy of the entire humanity which oftentimes chooses to obediently go along with playing their part on the stage of life by taking the easy route instead of making their own way and becoming the master of their own destiny.

Key words: Pirandello, novellas, fashion, form, insanity, suicide, resistance

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

kojom ja MAJA KLARIĆ, kao pristupnik/pristupnica za stjecanje zvanja magistra/magistrice INTUKCIJE TALIJANSKOG I ENGLESKOG JEZIKA I KNJIŽEVNOSTI, izjavljujem da je ovaj diplomski rad rezultat isključivo mojeg vlastitoga rada, da se temelji na mojim istraživanjima i oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da nije prepisan iz necitiranoga rada, pa tako ne krši ničija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio ovoga diplomskoga rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Split, 28.06.2022.

Maja Klarić
Potpis

OBRAZAC I.P.

IZJAVA O POHRANI ZAVRŠNOG / DIPLOMSKOG RADA U DIGITALNI
REPOZITORIJ FILOZOFSKOG FAKULTETA U SPLITU

STUDENT/ICA	MAJA KLARIĆ
NASLOV RADA	LA MODA COME PARADIGMA DELLA LIBERAZIONE DALLA "FORMA" NELLE NOVELLE DI LUIGI PIRANDELLO
VRSTA RADA	DIPLOMSKI RAD
ZNANSTVENO PODRUČJE	HUMANISTIČKE ZNANOSTI
ZNANSTVENO POLJE	FILOLOGIJA
MENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	SREČKO JURISIĆ, IZV. PROF. DR. SC.
KOMENTOR/ICA (ime, prezime, zvanje)	/
ČLANOVI POVJERENSTVA (ime, prezime, zvanje)	1. SREČKO JURISIĆ, IZV. PROF. DR. SC. 2. ANTONELA MARIĆ, IZV. PROF. DR. SC. 3. ANDREA ROGOŠIĆ, DOC. DR. SC.

Ovom izjavom potvrđujem da sam autor/ica predanog završnog/diplomskog rada (zaokružiti odgovarajuće) i da sadržaj njegove elektroničke inačice u potpunosti odgovara sadržaju obranjenog i nakon obrane uređenog rada. Slažem se da taj rad, koji će biti trajno pohranjen u Digitalnom repozitoriju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Splitu i javno dostupnom repozitoriju Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu (u skladu s odredbama Zakona o znanstvenoj djelatnosti i visokom obrazovanju, NN br. 123/03, 198/03, 105/04, 174/04, 02/07, 45/09, 63/11, 94/13, 139/13, 101/14, 60/15, 131/17), bude (zaokružiti odgovarajuće):

a.) u otvorenom pristupu

b.) rad dostupan studentima i djelatnicima Filozofskog fakulteta u Splitu

c.) rad dostupan široj javnosti, ali nakon proteka 6/12/24 mjeseci (zaokružiti odgovarajući broj mjeseci)

U slučaju potrebe dodatnog ograničavanja pristupa Vašem ocjenskom radu, podnosi se obrazloženi zahtjev nadležnom tijelu u ustanovi.

SPLIT, 28.06.2022.
mjesto, datum

Maja Klarić
potpis studenta/ice