

FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN ESTUDIOS ITALIANOS

Los personajes en Pirandello.
Más allá de *Sei personaggi in cerca d'autore*

Zuleika Brito López

Tutora: Milagro Martín Clavijo

Salamanca, 6 de julio 2015

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN ESTUDIOS ITALIANOS

Trabajo de Fin de Grado

Los personajes en Pirandello.
Más allá de *Sei personaggi in cerca d'autore*

Zuleika Brito López

Milagro Martín Clavijo

Salamanca, 6 de julio de 2015

Resumen

En este trabajo se lleva a cabo un análisis de diferentes personajes de cuatro obras del dramaturgo siciliano Luigi Pirandello, uno de los autores de cuentos, novelas y teatro más importantes de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Las obras escogidas son: *Così è (se vi pare)*, *La patente*, *L'imbecille* y *Vestire gli ignudi*. Recoge también el estudio más detallado de cuatro máscaras o títeres recurrentes en la producción dramática del autor: el títere femenino, el siciliano, el suicida y el personaje-persona.

Palabras clave: Personajes teatrales, Pirandello, *Così è (se vi pare)*, *La patente*, *L'imbecille*, *Vestire gli ignudi*

Abstract

This essay consist on a review of the different kinds of characters taken from four plays of the Sicilian playwright Luigi Pirandello, one of the most prolific writers in the late 19th century and the early 20th century. The chosen plays are: *Così è (se vi pare)*, *La patente*, *L'imbecille* and *Vestire gli ignudi*. Also is included a more detailed study about four masks or puppets in the writer's dramatic production: the female puppet, the Sicilian, the suicide and the person-character.

Key words: Theatrical characters, Pirandello, *Così è (se vi pare)*, *La patente*, *L'imbecille*, *Vestire gli ignudi*

Sumario

I. Introducción.....	5
II. Persona, autor, personaje. Luigi Pirandello.....	7
III. Teoría de la figura dramática.....	11
IV. <i>Così è (se vi pare)</i>	13
IV.I. El títere femenino.....	17
V. <i>'A patenti (La patente)</i>	19
V.I. El títere o el pupo siciliano.....	23
VI. <i>L'imbecille</i>	25
VI.I. El títere suicida.....	28
VII. <i>Vestire gli ignudi</i>	30
VII.I. El títere persona-personaje.....	33
VIII. Conclusiones.....	34
IX. Bibliografía.....	36
X. Apéndice: Tre racconti e un "foglietto"	38

I. Introducción

En este trabajo se analizan los personajes de cuatro obras del dramaturgo siciliano Luigi Pirandello: *Così è (se vi pare)*, *La patente*, *L'imbicille* y *Vestire gli ignudi*.

Con el objetivo de individuar los rasgos de cuatro tipo de personajes -los femeninos, los sicilianos, los suicidas y los personajes-persona- he seleccionado las cuatro obras ya nombradas en las que esos personajes cobran vida de alguna manera, aunque no sean protagonistas.

Los personajes femeninos, los sicilianos y los suicidas los escogí para poner en evidencia ciertas características comunes entre la narrativa y el teatro del dramaturgo; tres arquetipos que pueden resultar marginales o revolucionarios en la literatura moderna y que reúnen los rasgos para expresar la filosofía de su creador.

El teatro en el teatro es, seguramente, la faceta más estudiada del autor. En ella se sitúa *Vestire gli ignudi*: con ella y el análisis del personaje-persona he decidido concluir este análisis sobre algunas figuras dramáticas recurrentes en su teatro.

El estudio de estos personajes se encuentra como subapartado de cada obra y están introducidos con el término "títere" porque, a mi parecer, el engloba no solo el concepto pirandelliano de máscara, sino que le añade el matiz de manipulación y estrategia que se ejerce sobre los personajes.

Al inicio de este trabajo he incluido una pequeña biografía del dramaturgo y un capítulo donde detallo la técnica utilizada para el análisis de los personajes teatrales, un breve esbozo de teoría del drama.

Por último, he añadido en el apéndice tres textos del mismo autor donde relata el proceso de creación de los personajes, así como su idea, bien motivada, de que los personajes dramáticos son más verdaderos que las personas reales.

Para la búsqueda de información he empleado los ensayos y manuales no solo de los estudiosos del autor, sino las propias obras de Pirandello, ya que él mismo ha proporcionado al pensamiento moderno novedosas teorías filosóficas, psicológicas y, evidentemente, literarias. Es el caso de *Uno, nessuno, centomilla* o *L'umorismo*.

Adentrarse en el análisis de uno de los autores más estudiados de la literatura moderna no es una tarea fácil. La infoxicación es evidente e inevitable, pero se puede contar con la ayuda de algunos libros como la *Bibliografia di Pirandello* de Lo Vecchio-Musti (1973), donde se recogen los estudios hechos sobre el dramaturgo y que se puede utilizar como guía indispensable para no perderse entre tantos manuales. Aunque sin duda la mejor fuente es el mismo Pirandello, quien plasmó la creación del universo ficcional donde viven sus personajes en varios relatos que se incluyen con asiduidad en la reedición de sus obras¹.

Es el pensamiento pirandelliano encarnado en diversos personajes -de distintas etapas de creación- el objeto final de este trabajo.

¹ Estos tres relatos, que he añadido en el apéndice de este trabajo, están incluidos en la edición hecha por Einaudi el año 1993 de *Sei personaggi in cerca d'autore* a cargo de Guido Davico Bonino.

II. Persona, autor, personaje. Luigi Pirandello.

El famoso dramaturgo nació el 28 de junio de 1867 en una pequeña villa cercana a Agrigento llamada por los vecinos Cávusu. En las palabras que Pirandello dictó a su amigo Pio Spezi para *Nuova Antologia*² se refleja una personalidad singular en el escritor siciliano, incluso hablando simplemente de sus orígenes:

Io dunque son figlio del Caos; e non allegoricamente, ma in giusta realtà, perché son nato in una nostra campagna, che trovai presso ad un intricato bosco, denominato, in forma dialettale, *Càvusù* dagli abitanti di Girgenti. Colà la mia famiglia si era rifugiata dal terribile colera del 1867, che infierí fortemente nella Sicilia. Quella campagna, però, porta scritto l'appellativo di *Lina*, messo da mio padre in ricordo della prima figlia appena nata e che è maggiore di me di un anno; ma nessuno si è adattato al nuovo nome, e quella campagna continua, per i piú, a chiamarsi *Càvusù*, corruzione dialettale del genuino e antico vocabolo greco *Xáos*. (Lo Vecchio-Musti, 1973, pp. 1282)

Una familia meridional perteneciente a la burguesía le permitió tener una infancia y una juventud bastante acomodada; su padre de origen calabrés era comerciante y propietario de unas minas de azufre. Según el propio Pirandello este era tan afectuoso como colérico (Ingrasciotta, 1991) y quería que el joven siciliano estudiase algo relacionado con el comercio. Contrariando a su padre, Luigi termina sus estudios clásicos en el instituto y empieza a estudiar en la universidad de Palermo en la Facultad de Letras. En 1887 se traslada a Roma para continuar allí sus estudios en Filología Románica y un tiempo después sigue el consejo de su profesor Ernesto Monaci y se va a Alemania, concretamente, a la universidad de Bonn.

Allí termina sus estudios con una tesis sobre el habla de Agrigento y tiene contemporáneamente una relación muy intensa con una joven alemana llamada Jenny, a quien dedica *Pasqua di Gea* (1891). Decide volver a Roma y pronto recibe noticias de Sicilia: tiene que casarse con Antonietta Portulano, la hija de un socio de su padre, con quien se ha acordado el matrimonio. A pesar de la frialdad del acuerdo, los jóvenes se enamoran apasionadamente y se trasladan a vivir a Roma. En esta época el escritor publica *Amori senza amore* (1894) e *Il turno* (1902), escribe cuentos y artículos

² Revista florentina trimestral en la que colaboró Pirandello.

para revistas como *La Domenica Fiorentina*, *La Gazzetta letteraria*, *Il Marzocco* o *Nuova Antologia*; además, trabaja enseñando lengua italiana en el Istituto Superiore di Magistero.

La familia Pirandello–Portulano se completa con tres hijos: Stefano, Rosalia y Fausto. Cuando nace el último, Antonietta sufre una crisis paranoica que es superada rápidamente, pero que marcará para siempre la sensibilidad psicológica de la esposa del dramaturgo. La siguiente, y definitiva crisis, llega por dos motivos principales: la quiebra económica de la familia, tras el hundimiento de la mina de azufre donde habían invertido todo el dinero, y la marcha de Stefano, el primogénito, al frente. Después de estos acontecimientos, sufrió una parálisis nerviosa que la postraría en una cama durante seis meses. “Una sempre più grave follia” (1991, pp. 33) son las palabras que utiliza Ingrasciotta para describir la crítica situación de Antonietta. Finalmente, su estado llega a ser tan preocupante que su hijo Stefano y su marido deciden internarla en un sanatorio mental en el año 1919 en el que permanece durante cuarenta años hasta el día de su muerte. Pirandello, en una carta a un amigo, reconoce que la enfermedad de su mujer era él mismo (Afeltra, 2000).

En 1934 se le concede el premio Nobel de literatura. El 16 de diciembre del 1936, muere en Roma el dramaturgo a causa de una pulmonía. Sus cenizas descansan en la villa de Caos, tal y como quería Pirandello.

En el año 1904 se publica la novela *Il fu Mattia Pascal*, su primera obra con reconocimiento. También empieza a colaborar en el *Corriere della Sera* y a trabajar en el Ministero della Pubblica Istruzione, además de haber obtenido una cátedra en la Universidad de Roma sobre estilística. Esta faceta de docente la desarrolla solo por motivos económicos, ya que sus ambiciones están muy lejos de las aulas. Pronto descubriría que su destino era el teatro (Giudice, 1963).

Sei personaggi in cerca d'autore (1921) es la obra que le catapulta a la eternidad. El escritor siciliano no siempre fue un enamorado del teatro. En sus inicios se negaba a que otros quisieran poner en escena sus obras. Con el tiempo comprendió que solo en

el teatro podía desarrollar su teoría relativista sobre la verdad y la máscara³. Entre su producción dramática encontramos obras tan conocidas como *Enrico IV* (1922), *Lumie di Sicilia* (1910), *Liolà* (1916) o *Il berretto a sonagli* (1917).

Mantiene una fuerte amistad con muchos intelectuales de su época como Ugo Fleres, Luigi Capuana, Bontempelli o Nino Martoglio. Especialmente, con este último tiene una estrecha amistad gracias al teatro, ya que, Martoglio se encarga de dirigir alguna de sus obras. Gracias al teatro, también, tiene la oportunidad de conocer a Ruggero Ruggeri, Eleonora Duse, Angelo Musco o Marta Abba, además de los muchos profesionales de las tablas que actúan para él en compañía del Teatro d'arte di Roma.⁴ También tiene enemistades muy sonadas en su época con D'Annunzio, Croce o Gramsci, entre otros intelectuales.

Su pensamiento político poco tiene que ver en su obra, aunque el hecho de que formara parte del Partido Nazionale Fascista dio que hablar y le suscitó algunos problemas para desarrollar su teatro en Italia. Este factor y su reciente compañía teatral propiciaron que el dramaturgo siciliano viajase por el mundo.

Tuvo mucho éxito como autor de cuentos o. Escribió numerosas *novelle*, tanto para antologías como para artículos de prensa. Su colección más importante fue *Novelle per un anno* (1922-1937); en los numerosos cuentos que componen la antología se refleja una clara evolución de estilo, así como las diferentes fases de su pensamiento.

Giuseppe Morpurgo, llegó a decir que Pirandello era el mejor escritor de relatos después de Boccaccio (1973 pp. 393). Otro de sus críticos, Angioletti, afirma que Pirandello no solo fue un escritor de teatro, sino que, además, poseía “il genio della novella”, y nos explica por qué el escritor ya está muy alejado del verismo y de cómo éste hecho lo refleja su producción narrativa:

La libertà morale di Pirandello si esprime, [...], attraverso un'indiretta difesa dei vinti ma non dei vinti quali li vide e magistralmente li dipinse Giovanni Verga, cioè di coloro che soccombono per avversità della fortuna o per eccesso di ambizione, bensì di coloro che, di animo nobile e di condizione oscura, non si vogliono

³ Angioletti explica que el espectáculo se convirtió en el único medio para representar la “buffonata” que era la vida para Pirandello. (Angioletti, 1958 pp. 30)

⁴ Compañía teatral que fundó en 1925 y con la que recorrió el mundo. Con ella representó, por ejemplo, su *Sei personaggi in cerca d'autore* en Londres y en Nueva York.

piegare, non si adattano, non si arrendono, e quindi finiscono col pagare con la povertà o addirittura la miseria la loro ostinata resistenza ideale. (Angioletti, 1958 pp. 29-30)

Es cierto que los personajes de Pirandello son herederos del más puro Giovanni Verga, no obstante, el dramaturgo consigue que los suyos se rebelen y protesten contra la realidad que viven. Hace que sus personajes sicilianos sean universales y puedan ubicarse en cualquier lugar para seguir viviendo su drama.

III. Teoría de la figura dramática

La Teoría de la Literatura es, todavía hoy, una disciplina joven. Si, además, a ese factor le sumamos la crisis del teatro en la actualidad nos encontramos con una bibliografía más bien moderada sobre la teoría teatral.

Los pensadores clásicos como Aristóteles o Platón se ocuparon ampliamente de desarrollar la teoría del drama y difundirla. Incluso las reglas aristotélicas para hacer teatro se mantuvieron vigentes y fueron respetadas durante muchos siglos.

En épocas más recientes un gran número de estudiosos se ha dedicado a la teoría de los personajes aunque, en su mayoría, relacionados con el mundo narrativo como es el caso de Vladimir Propp o Todorov. Así pues para el análisis de las figuras dramáticas de este trabajo he recurrido principalmente a dos autores: Anne Ubersfeld (1984) y, sobre todo, Kurt Spang (1991).

El planteamiento de Spang empieza con la definición de conceptos como “figura”, “carácter”, “persona” o “actante”, todos ellos términos que se incluyen en los estudios teatrales. La conclusión a la que llegan es que, para designar al individuo que desarrolla la acción en una obra teatral, se debe usar “figura dramática”, es decir, un conjunto no solo de cualidades psíquicas y afectivas, sino también su aspecto externo más su comportamiento y su interacción con las demás figuras presentes.

A partir de esta definición, Spang aclara ciertas características y métodos de análisis de estas figuras. Los principales rasgos que las distinguen son los de correspondencia y contraste; él mismo usa el ejemplo de las fichas de ajedrez, cuyos movimientos están predefinidos en relación con el resto de fichas del tablero. El siguiente rasgo tiene que ver con las interacciones, pues conforman y nos aportan los datos no físicos de los personajes. Por último, las figuras dramáticas poseen un carácter plurimedial gracias a los gestos, el maquillaje, el vestuario, el atrezo, etc.

A partir de estos rasgos propios es posible individuar a los personajes del drama y hacer un análisis más detallado. Spang lo hace desde varias perspectivas: en primer lugar, desde la particularización o la descripción que nos ofrece el autor –tanto en acotaciones como en los diálogos- las figuras pueden ser unidimensionales o

pluridimensionales o lo que se conoce más habitualmente como personaje redondo o cerrado, es decir, que tenemos una gran información sobre él. En segundo lugar, lo hace desde la evolución interna de la figura, pudiendo esta ser estática –permanece inmutable durante el drama- o dinámica.

Por último, cabe otro punto de análisis desde la misma tipología de las figuras dramáticas. Estas pueden ser la encarnación de un fenómeno abstracto, un tipo dramático o máscaras prefijadas como en el caso de la *Commedia dell'arte*, un individuo dramático con mayor independencia que el resto, pero sin ser una persona antropológicamente. Además de todas estas divisiones, un personaje puede ser figura principal o secundaria e incluso aludida.

Spang dedica también un apartado a la semantización de las figuras dramáticas, es decir, el signo que las diferencia, añadiéndoles un significado adicional al que tienen convencionalmente.

Los diferentes tipos son la semantización del individuo –o la representación individual de una cosmovisión ya presente en el resto del elenco-, la semantización de la configuración –o el conjunto relacionando las posibilidades de sus representaciones- y, finalmente, la semantización del reparto –todo el conjunto unificado y reducido a una única representación-.⁵

⁵ Toda la información de este apartado está extraída de Spang, K. (1991) *Figura y reparto*. En Kurt Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, pp. 155-195. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.

IV. Così è (se vi pare)

Es un drama burgués o parábola⁶ basada en una *novella* del mismo Pirandello y que consta de tres actos. Aunque la primera representación tuvo lugar en 1917, no fue hasta el año 1925 cuando Pirandello escribe la obra que conocemos hoy en día, pues modificó el texto casi completamente a partir de la puesta en escena.

En la obra se narra la historia de la señora Frola y de su yerno, recién llegados a una ciudad de provincia tras el terremoto que asoló Marsica, una pequeña zona de los Abruzos. Los vecinos están contrariados porque al principio no saben si han llegado solos o les acompaña la persona que les une: la señora Ponza. Todos empiezan a hacer conjeturas acerca de si es el señor Ponza el que no le permite a su mujer salir, ya que nadie la ha visto. En un cierto momento consiguen hablar con la anciana señora Frola, quien les dice que su hija está en el apartamento conyugal, pero que ella no puede verla por respeto a su yerno; les da a sus vecinos una completa teoría sobre lo que ella cree que es el amor puro e intocable que siente el uno por el otro y que, por ello, su hija debe ser solo de su marido.

En la siguiente escena es el señor Ponza el que tiene la palabra y les relata a los que han escuchado antes a su suegra, cómo esta está demente y en realidad la mujer que vive en su casa es su segunda esposa. Según él, su primera mujer murió y su madre, la señora Frola, no pudo superarlo. Por eso cree que la segunda mujer de su yerno fuese su hija. El señor Ponza elabora todo este plan para que la señora no enloquezca más y porque le tiene aprecio. Además, y supuestamente, su segunda mujer colabora con el teatrillo recibéndola desde el balcón o contestando la mensajería.

Una vez más, la señora Frola entra en escena y modifica su versión de la verdad. Siempre ofreciendo a sus vecinos unas teorías muy completas, explica, que su hija había padecido algún trastorno mental y que habían tenido que tratarla en un sanatorio; a su salida, su propio marido no pudo reconocer a aquella mujer que ahora estaba tan sana y estable, así que hizo de ella su “segunda mujer”, movido por su propia paranoia.

⁶ Pirandello denominaba a su propia obra “parábola”. Gramsci (2008, pp. 156), uno de los críticos más duros con la producción pirandelliana, también lo afirmó: “A parábola é algo mixto entre a demonstración e a representación dramática, entre a lóxica e a fantasía.”

Finalmente, no es hasta la última escena cuando aparece la señora Ponza, tapada por un velo negro. En el momento de desvelar el misterio que rodea su existencia dice “La verità? È solo questa: che io sono, sì la figlia della signora Frola [...] e la seconda moglie del signor Ponza [...] sì e per me nessuna! nessuna!” (Pirandello, 1968 pp. 109).

El relativismo del final de la obra es el reflejo de la filosofía pirandelliana sobre la naturaleza de la verdad, es decir, que esta no es otra cosa que la interpretación personal de cada ser humano: ilusoria y arbitraria, como es el caso de este texto.

Para el director de teatro Orazio Costa (1980, pp. 91) en esta obra hay dos grupos de personajes: “i due personaggi tragici” e “il coro”. No incluye en ninguno de ellos a la “sconosciutta” señora Ponza. Por otra parte, para él esta pieza no representa una ambigüedad de la verdad, sino una alienación con respecto a los otros personajes. Efectivamente, el tipo dramático del alienado es recurrente en la producción pirandelliana, pero en *Così è se vi pare* es necesario posicionarse de uno u otro lado si se quiere llegar a esa conclusión, justamente la trampa en la que el autor no quiere que caigamos.

La figura de la señora Ponza es un caso excepcional por sus características formales para el teatro. El primer rasgo distintivo es que se trata de una figura dramática aludida u oculta, es decir, que no forma parte del escenario hasta el último acto, en la última escena. A pesar de su ausencia, es la figura principal, la protagonista cuya función es esclarecer la verdad, para la que se exige su “presencia”, en definitiva, su verdadera existencia. Su carácter estático –propiciado por su falta de interacción– y su individualismo no hacen de ella un personaje plano o exento de caracterización, al contrario, posee un rasgo semántico que le ha dado el dramaturgo conscientemente. En ella se plasma el pensamiento que adelantó en *Uno, nessuno, centomila*: la señora Ponza no es más que la interpretación de los otros, su veracidad y su ser dependen de “colei che mi si crede” (Pirandello, 1974 pp. 109).

El mensaje que nos aporta la señora Ponza nos podría conducir a una lectura filosófica fundamentada en la teoría que desarrolló el escritor siciliano sobre la “vita e forma”: si realmente Pirandello admite que su personaje “existe”, haciéndola aparecer en la última escena y obligándola a no desvelar la verdad, a no aceptar su verdadera

condición, ¿podría ser que Lina/Giulia sea el personaje pirandelliano que se ha quitado la máscara y ha superado las convenciones sociales, impuestas por sus parientes y vecinos, para recuperar su identidad verdadera, es decir, la realidad de su existencia? Realmente, esta posibilidad solo sería factible si la señora Ponza simplemente estuviese representando a su vez un personaje grotesco que contentase así tanto a uno como a otros y hubiese decidido no revelar su verdadera identidad por pura rebeldía.

El señor Ponza y la señora Frola son dos antagonistas cuyos rasgos de correspondencia y contrastes -como pueden ser las distintas versiones de la verdad o el vínculo que les une- les convierten en una pareja de personajes singular. A pesar de ser ciertamente una obra con un reparto bastante realista, estos dos tienen una relación desmesuradamente cariñosa y respetuosa, algo que no es habitual entre un yerno y su suegra. Incluso cuando hace su aparición la “sconosciutta” tienen una reacción que roza el absurdo y se irán “tutti e due abbracciati, carezzandosi a vicenda, tra due diversi pianti, si ritireranno bisbigliandosi tra loro parole affettuose” (Pirandello, 1974 pp. 108).

Son héroes que se tienen que valer de artimañas y apariencias para sobrevivir a los juicios del otro núcleo de figuras dramáticas (Alonge, 1972 pp. 185-186). En el caso de la anciana, algunos de los vecinos asumen su locura por el simple hecho de ser una señora mayor con unas teorías un tanto excéntricas sobre el amor que se profesan su hija y su yerno: “egli vuole il cuore della moglie tutto per sé, fino al punto che l’amore che mia figliola deve avere per la sua mamma [...] vuole che mi arrivi attraverso lui, per mezzo di lui, ecco!” (Pirandello, 1974 pp. 30). El señor Ponza, en cambio, es juzgado por ser un empleado del Prefecto, un subalterno nuevo en la ciudad, perteneciente a la nueva clase social de la media burguesía. Ambos son personajes dinámicos ya que evolucionan con el drama y hacen que este y los otros personajes lo hagan a su vez.

La crítica no ha errado al atribuir a la figura de Lamberto Laudisi, del que más tarde hablaré, la cosmovisión pirandelliana de la relatividad (Angioletti, 1958, pp. 47); pero también cabría pensar cómo el señor Ponza y la señora Frola se van convirtiendo en narradores, fabuladores, titiriteros de su propio drama y cómo modifican el pensamiento del resto de figuras a su antojo. Sus argumentos son firmes y verosímiles,

la sensación del receptor -ya sea lector o espectador- es, lógicamente, la incertidumbre y la curiosidad. Es la misma reacción que sufren los personajes secundarios, quienes llegados a un punto, se sienten vencidos por el desconocimiento, incapaces de aceptar que pueda existir más de una verdad.

Hay un elemento muy fuerte que se mueve en torno a estos dos personajes: la locura. Esta obra fue escrita en 1916, tres años antes de que Pirandello decidiera internar a su mujer en el manicomio, por lo que es factible que estuviese empezando a probar la creación del arquetipo dramático del loco. En este caso son, tanto el uno como el otro, los que se acusan de sufrir de este mal, permitiéndole al receptor decidir cuál de los dos está loco, o incluso si alguno de ellos realmente lo está.

La alta burguesía representada por el Consejero, su mujer, su hija, el matrimonio Sirelli, el Prefecto, las señoras Cini y Nenni y el Comisario, conforma el bloque de personajes secundarios. Son casi unidimensionales y su única motivación en la obra es la curiosidad que les mueve a saber si existe una Giulia o una Lina. A medida que el drama se desarrolla ellos se van posicionando del lado de la suegra o del yerno, opinando y comentado los distintos argumentos aportados por estos e intentando encontrar formas para descubrir la verdad.

De este último grupo destaca y se distingue del resto el personaje de Laudisi, el hermano de la señora Amalia, la esposa del Consejero. Este es un hombre maduro, refinado y burgués cuya visión de la vida es muy diferente a la del resto de su grupo. Su figura es una de las más pluridimensionales y redondas de la obra gracias no solo a las descripciones que podemos leer en las acotaciones, sino también a su interacción con el resto de personajes. Pirandello carga semánticamente las palabras de la figura de Laudisi para transmitir su visión frente al concepto de verdad: el relativismo.

IV.I. El títere femenino de Pirandello

A colación de la protagonista de esta obra, cuya imagen queda grabada en la mente del receptor como la de un simple objeto documental usado por los antagonistas, se puede llevar a cabo un rápido análisis sobre la figura dramática femenina en Pirandello, que no es más que otra marioneta de las marionetas que utilizó para plasmar su pensamiento en sus obras.

El dramaturgo siciliano fue un hombre meridional de su tiempo y, a pesar de su bagaje cultural, seguía teniendo una visión de mujer tradicional y sumisa. Nunca fue especialmente cruel con sus personajes por el hecho de que fueran mujeres e, incluso en el caso de *Vestire gli ignudi*, hace que nos compadezcamos de la pobre Ersilia Drei.

Como curiosidad, aportamos la opinión que tenía el dramaturgo siciliano sobre el feminismo –en su época era sin duda un tema polémico- del que dijo que era “una costruzione ideale dei nostri giorni”, y explicándolo posteriormente con una metáfora “è una vescica, che diviene palloncino e poi pellacchia” (Lo Vecchio-Musti, 1973)⁷.

También, en una entrevista en la que hablaba sobre la mujer literata, Pirandello afirmó: “della donna letterata in genere ho poca stima. La letterata poi non bisogna guardarla come donna. La donna è passività e l’arte è attività. Ciò non toglie che non ci possa essere uno spirito femminile attivo. Ma allora non è donna” (Giudice, 1963).

La feminidad como topos teatral está fuertemente ligada a su biografía. El matrimonio con Antonietta Portulano le proporcionó una fuente de inspiración para uno de sus mitos recurrentes: la locura. En ella surgió una paranoia crónica que hizo que Pirandello se interesase por Freud y otros psicólogos. Según afirma Gaspare Giudice, su enfermedad llegó hasta tal punto que no quería leer las obras de su marido, pues sabía que la inspiración estaba en su propio mal. En la actriz Marta Abba, en cambio, encontró la musa que necesitaba para crear las figuras principales de *Diana e la Tuda* (1927), *Come tu mi vuoi* (1930) o *Trovarsi* (1932).

⁷ Extraído de *Feminismo (I)*, en el capítulo de Lo Vecchio-Musti (1973) “Scritti di argomento vario” pp. 1069. En este relato Pirandello hace que dos personajes dialoguen sobre la cuestión del feminismo e incluso hacen partícipe a la hija de uno de ellos a quién el autor irónicamente atribuye una voz gutural y masculina.

Las opiniones sobre el vínculo que unían al dramaturgo y a la actriz Marta Abba eran distintas, pues mantenían un relación epistolar intensa e, incluso, Pirandello llegó a sufrir celos de los papeles que le ofrecían a la joven actriz, pues no eran tan elevados como los que él escribía para ella (Ingrasciotta, 1991).

Probablemente a partir de este momento los personajes femeninos dejan de estar en un segundo plano y se convierten en las protagonistas de obras como *Diana e la Tuda*, *Come tu mi vuoi*, etc. Las féminas de sus dramas suelen ser pluridimensionales, ya que Pirandello nos ofrece una descripción minuciosa en las acotaciones de su vestuario, su maquillaje, sus gestos, comportamientos y las interacciones con otros personajes, en las que se nos deja entrever cómo son psicológicamente.

En el caso de la señora Ponza estamos a una mujer de unos treinta años o un poco más –en un cierto momento su “madre” afirma que probablemente ya no pueda tener hijos, lo que puede ser signo de una cierta edad-, en cuya única aparición, como si fuera un espectro, “si farà avanti rigida, in gramaglie col volto nascosto da un fitto velo nero” (pp. 107) y que, además, habla con una voz solemne y pausada. Afortunadamente para esta figura no existe una carga negativa en cuanto a su función dramática, simplemente es un personaje que crea ambigüedad; otros personajes femeninos no correrán la misma fortuna, como es el caso de Ersilia Drei (*Vestire gli ignudi*, 1922) que pierde toda credibilidad y, al final, también el afecto del lector-espectador al ser un personaje manipulador y caprichoso. El mismo destino tendrá Silia, la protagonista de *Il giuoco delle parti* (1918), la oposición evidente al racionalismo de su marido Leone Gala.

Además, se debe tener en cuenta la debilidad que sentía Pirandello por el mito de la familia. Ya que se trata de uno de sus temas fetiches, en los núcleos de personajes que surgen de su producción encontramos familias cuyas mujeres no son simples figuras decorativas, sino que son madres que sufren por sus hijos y que sienten tal agonía vital que transforman escenas y situaciones. Ellas aportan el matiz dramático extra que requieren las comedias, como es el caso de *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). En *Così è (se vi pare)* la madre, la signora Ponza, justifica - sea verdad o no - la situación en la que se encuentra, en la que la felicidad de su hija es más importante que la suya propia. El motor materno-filial queda reflejado en todo momento.

V. 'A patenti (La patente)

Se trata de una comedia en un acto único que se suele introducir en la categoría de teatro siciliano porque Pirandello la escribió para que fuese recitada por primera vez en lengua siciliana, por su actor predilecto, Angelo Musco. Si bien esto es cierto, el texto no presenta características gramaticales sicilianas y en ningún momento se cita el lugar donde se desarrolla la acción. Sin embargo, es indudable la *sicilianità* que surge de las interacciones entre los personajes, quienes poseen rasgos psíquicos – ricamente detallados por el autor- que se pueden fácilmente ubicar en la isla meridional italiana.

Como muchas de las piezas dramáticas de escritor, esta también es una transcripción de una de sus *novelle*, ya que Pirandello solía decir que el teatro no es más que una traducción de lo que ha escrito el autor. El relato fue escrito el año 1910 y la obra teatral en 1918; aunque la primera representación fue en siciliano, el texto fue editado en italiano y también tuvo algunas adaptaciones en otros dialectos como el genovés, a cargo de Gilberto Govi en el 1931.

La trama se desarrolla en el despacho del juez D'Andrea, donde este está estudiando el caso de una querrela que ha interpuesto el señor Chiàrchiaro contra el hijo del alcalde y un concejal. Cuando se encuentra llevando a cabo dicha labor, recibe la visita del conserje y de tres jueces, quienes se asombran de que este quiera hablar con el demandante, pues el señor Chiàrchiaro es temido por todo el pueblo porque creen que trae mala suerte. El juez no hace caso de las habladurías y su único objetivo es persuadirle para que retire la demanda, porque no cree que sea un caso que deba tratarse en un juzgado. Posteriormente aparece la hija del señor Chiàrchiaro para pedirle al juez clemencia, pues su familia es humilde y noble y nunca han tenido problemas con la justicia. Cuando finalmente llega su padre, ella sale a escondidas pues no quiere que la vean allí. En el surrealista diálogo entre el juez y Chiàrchiaro, este último le dice que la razón por la que ha acudido a la justicia es la de querer que se le declare oficialmente culpable de aquello por lo que todos le acusan: la mala suerte. El juez, incrédulo, le pide que deje esa historia, pero él no cede e incluso le dice que ha ido con las pruebas que le inculpan al abogado contrario. Chiàrchiaro le insiste

en que lo único que quiere es “la patente”, es decir, un carnet o título que certifique que es un profesional de las desgracias para poder cobrar unas tasas por ello y, de esta manera, conseguir que su familia pueda sobrevivir. Su teoría se ve avalada con la muerte accidental del jilguero de la madre del juez: todos los presentes le consideran el autor del “crimen” y le permite a Chiàrchiaro amenazar a los otros jueces con la muerte y exigirles unas tasas para que esto la mala suerte no los acompañe.

Como consecuencia de la brevedad de la obra, el reparto tampoco es demasiado amplio: por un lado, el juez protagonista y el señor Chiàrchiaro, las figuras principales; por otro, el conserje, los tres jueces y la hija del señor Chiàrchiaro, como figuras secundarias.

Afortunadamente para los personajes de esta obra, la regla aristotélica de las tres unidades⁸ les ha beneficiado, ya que, a pesar de no tener apenas tiempo para desarrollarse e interactuar, los protagonistas son personajes cerrados y llenos de significado.

El juez D’Andrea es un personaje vencido, es decir, es perfectamente consciente de quién es y de que nunca cambiará. El escritor siciliano ha visto en su creación a un burgués que no se rebela, de hecho, es la caricatura de la piedad⁹. Esta piedad es la que muestra en su diálogo con Chiàrchiaro, a quien intenta alejar de la bufonería y de las apariencias que los demás le han impuesto, pero sin ser consciente de que él mismo lleva también una máscara. Es el hazmerreír del pueblo por llevar siempre una pequeña jaula con un jilguero. La excusa que le queda es tener un recuerdo vivo de su difunta madre¹⁰. A pesar de ello, el personaje parece haberse despojado de la máscara en el momento en el que habla con los otros jueces, pues estos están juzgándole y él replica:

⁸ La regla de las tres unidades aristotélicas por las que lo sublime del teatro sería encuadrado unitariamente en un espacio, un tiempo y una acción. Aristóteles formuló esta teoría en su *Poética*, refiriéndose principalmente al teatro.

⁹ Esto sucede también en *Così è (se vi pare)* donde la señora Ponza siente piedad tanto por sus parientes como por sus vecinos, que no son capaces de descubrir la verdad.

¹⁰ Pirandello vuelve a recurrir al mito de la maternidad como motor en la vida de los hombres. Virdia, en su obra *Invito alla lettura di Pirandello* (pp.146, 1976), subraya las palabras de Leonardo Sciascia: el carácter típico de la Italia meridional de los “mammoni” -la dependencia entre el hijo y la madre- está presente en la mayoría de la producción pirandelliana.

D'Andrea: Ah, io, cose da bambini, per codesta gabbiola? E voi, allora, parati così?

Terzo giudice: -Ohè, ohè, rispettiamo la toga!

D'Andrea: Ma andate là, non scherziamo! Siamo in "camera caritatis". Ragazzo, giocavo coi miei compagni «al tribunale». [...] Nella toga era la grandezza, e dentro di essa noi eravamo bambini. Ora è al contrario: noi, grandi, e la toga, il giuoco di quand'eravamo bambini. Ci vuole un gran coraggio a prenderla sul serio! (Pirandello, 1968 pp. 159)

La toga es un elemento con el que juega Pirandello en esta obra. En realidad es una máscara, un disfraz con el que los jueces se rinden ante el mundo de las apariencias, creyéndose protegidos de los juicios de los demás.

La locución que emplea el autor, *camera caritatis*, no es más que otro símbolo: la verdad tiene que quedar en *petit comité* y que no se conozca fuera de ese espacio, ya que podría resultar incómoda si alguien tomase conciencia de lo que hay bajo la toga-máscara, es decir, niños y adultos que tienen una identidad más allá del tribunal.

Volviendo al personaje del juez D'Andrea, es destacable su carácter dinámico, ya que cambia de parecer con respecto al señor Chiàrchiaro a medida que se desarrolla la obra. Sus interacciones con los otros personajes también son reseñables: se muestra tajante con el conserje, superior con los tres jueces y benevolente con la hija de Chiàrchiaro; con esta última incluso parece aflorar en él un sentimiento paternal y caritativo.

En la figura del juez D'Andrea también podemos ver un eco de un famoso relato del mismo autor: La Carriola. En él, un reputado abogado –seguramente solo es una coincidencia que ambos personajes pertenezcan al mismo gremio- está volviendo a casa en un tren cuando toma conciencia de que la persona que es en realidad no existe, es decir, que siempre ha vivido con la máscara. La reacción de este personaje es incluso más atrevida que la del juez, ya que para este personaje la única vía de escape frente a esta realidad es utilizar a su perra como una carretilla, como en un juego de niños. Esto solo lo hace en la soledad de su despacho, ya que es consciente de que su mascota no revelará tal acto. Lo mismo sucede con D'Andrea, que, además de tener

una ridícula rutina con el jilguero de su madre, sabe que en la toga que viste hay un niño.

Rosario Chiàrchiaro es el concepto de personaje grotesco en Pirandello, en él su humorismo se ha personificado y se ha convertido en figura dramática. Es la encarnación de la burla¹¹, la locura de quien acepta vivir con la máscara impuesta por la sociedad, pero dejando en evidencia el patetismo que conlleva.

Es un personaje que se hace a sí mismo: primero acepta la imagen que los demás tienen de él y después se transforma en esa apariencia cambiando su forma de vestir, de andar, de hablar. Decide aceptar la máscara social de gafe y, en consecuencia, crea una figura tenebrosa:

Una barbaccia ispida e cespugliata; s'è insellato sul naso un pajo di grossi occhiali di quelli con le grate, pei malati d'occhi; ha poi indossato un abito lustro, sorcigno che gli sgonfia da tutte le parti, e tiene una canna d'India in mano. (Pirandello, 1968 pp. 166)

Pirandello nos expone en las descripciones de sus personajes el naturalismo del que fue partícipe; además, esta información para recrear el personaje no solo nos la ofrece mediante las acotaciones, con los diálogos y las interacciones del personaje, sino que también nos aporta suficientes datos para comprobar que es una figura dramática cerrada y con una consciencia de su propio ser admirable.

Con Chiàrchiaro nos adelanta lo que el escritor desarrollará posteriormente en otros personajes: el individuo llega a “advertir el contrario”, es decir, que es consciente de su identidad, acepta la máscara y enloquece, como única posibilidad para seguir “viviendo” en el mundo de las apariencias. Indudablemente, *La patente* no tiene el

¹¹ En su ensayo *L'umorismo* (1908), Pirandello desarrolló su teoría de la percepción vital del individuo. La vida, en cuanto se tiene consciencia de ella, es triste pero los hombres se engañan e intentan concebirla de otra manera. El escritor es quien se burla de sus personajes, pues hace que se percaten de su máscara, pero que, en el caso de *La Patente*, no se la quieran quitar: tienen que seguir vivos eternamente, sabiendo que no pueden deshacerse de la máscara que el dramaturgo les ha impuesto.

mismo impacto que *Enrico IV*¹², pero es el paso previo para el personaje que se vuelve loco por fingir estarlo.

Es este el momento de la reflexión pirandelliana en el que un personaje que ha tomado consciencia de su “realidad” y decide vivir con su máscara, debe hacerlo de forma sutil. La solución del dramaturgo es la “maschera nuda”: podemos tener el número de máscaras que necesitemos para nuestra existencia pero siempre deben ser desnudas, nadie debe advertirlas. Por ello, Chiàrchiaro no nos permite saber si lleva una máscara o realmente está viviendo en una realidad objetiva en la que está loco.

V.I. El títere siciliano de Pirandello

Son las figuras secundarias de esta obra las que representan el espacio en el que se mueven la mayoría de los personajes pirandellianos: Sicilia.

El mundo siciliano está enriquecido con la cultura y las tradiciones de las civilizaciones más prósperas y antiguas del Mediterráneo. Esto genera una clara inspiración para el mundo del arte, gracias al cual se han dado a conocer las experiencias vitales de sus escritores, músicos, pintores, etc. En el caso de Pirandello, este se sumó al filón “verista”, que ya imperaba en su generación. Este movimiento le sirvió de herramienta para crear unos personajes basados en individuos típicos de su región de origen.

Como ya había comentado anteriormente, los personajes pirandellianos se rebelan frente a la realidad a pesar de ser concebidos en el naturalismo y, en el caso de los sicilianos concretamente, se vuelven universales derribando las barreras geográficas.

Si bien es cierto que el dramaturgo se dedicó a recorrer el mundo, ya fuese por estudios o trabajo, nunca se alejó demasiado de su tierra natal. Ferdinando Viridia (1976) afirma que todos sus críticos, incluyendo a Gramsci, han destacado el profundo tono siciliano en su producción tanto narrativa como teatral, sin olvidar evidentemente su poesía, de la que es un buen ejemplo *Mal Giocondo* (1889).

¹² En *Enrico IV*, Pirandello lleva directamente su teatro en el teatro al mundo de las máscaras. Al igual que Shakespeare, utiliza la repetición-representación de una escena; pero en el caso de *Enrico IV*, decide no superar la realidad, es decir, decide fingirse en la locura como refugio de la dolorosa verdad.

En *L'esclusa*, por ejemplo, aparece un personaje femenino profundamente dominado por las apariencias y, sobre todo, por la aptitud autoritaria de un marido demasiado celoso, un rasgo característico en el carácter siciliano.

Con respecto a los personajes de esta obra, "lo siciliano" lo encontramos en las reacciones supersticiosas de los jueces y el conserje y en la sumisión y humildad de la hija de Chiàrchiaro. La funesta figura de este hace que tanto su hija como los otros personajes secundarios se muevan en torno al miedo que sienten hacia él y la supuesta mala suerte que lleva consigo.

La superstición y la mala suerte que envuelven al protagonista tienen un origen desconocido. Tanto por los diálogos como por las palabras de la hija de Chiàrchiaro, sabemos que ha ido vagando por diferentes pueblos en los que nunca ha sido aceptado ¿El motivo? Pirandello no nos lo dice.

Es ese carácter misterioso e individualista, entre otras cosas, lo que Pirandello -y tantos otros autores sicilianos como Verga, Tomasi di Lampedusa o Sciascia- heredó de su tierra natal y transportó a sus personajes.

VI. L'imbecille

Se trata también de un acto único basado en una *novella* homónima escrita en 1912. La obra fue representada por primera vez en 1922. Para entenderla es necesario acudir no solo al relato base en el que se ha inspirado Pirandello, sino también a otra narración breve llamada *Sua Maestà* que se ambienta en el mismo pueblo, pero el protagonista tiene otro papel, el de rey. En esta *novella* se hace más evidente el carácter feudal del sur de Italia, mientras que en el drama prima la acción y no la ambientación.

La trama se desarrolla en el despacho de Leopoldo Paroni, jefe de redacción de un periódico republicano en un pequeño pueblo meridional. La redacción está en su propia casa. Al principio el caos provocado por una manifestación en la plaza del pueblo domina la escena, pero pronto llega la noticia con la que empieza el drama: Lulù Pulino se ha ahorcado. Todos sienten lástima por él excepto Paroni, para quien Pulino es un imbécil ya que se ha suicidado sin haber satisfecho el deseo común de asesinar a Mazzarini, el político rival. En cierto momento el resto de periodistas descubren que allí se encuentra también Luca Fazio, un redactor que quiere hablar con Paroni en privado. Es en este momento cuando comienza el diálogo final en el que el redactor se enfrenta a su jefe por el trato que le ha dado a la muerte de Pulino. Le recrimina el hecho de que le haya llamado "imbécil", pues el mismo Luca tenía la misma intención de quitarse la vida, incluso llevaba la pistola consigo. Amenaza así a Paroni que no da crédito de lo que está sucediendo. Luca sabe que asesinandolo no se conseguiría nada, por lo que hace que Paroni escriba una nota en la que confiese lo que ha dicho y declare que él es el imbécil. El objetivo de Luca Fazio es suicidarse y que encuentren la nota que delata a Paroni, así se haría justicia y todos sabrían la verdad sobre él.

En este acto único tienen cabida dos protagonistas que, en un cierto momento, se convierten en antagonistas; un coro de redactores y un personaje prescindible o no que es el del vendedor ambulante. Este último no parece tener ninguna función en la obra, entra y sale de escena sin aportar gran información al drama. Lo cierto es que podría ser la figura que representa al público, es decir, no sabe lo que está pasando

más allá de la escena ni por qué está la redacción tan alborotada. La sensación que tiene el lector/espectador es parecida.

Los redactores, cuyos nombres no están especificados por el escritor, conforman el núcleo de personajes secundarios de la obra. Estos hablan como un coro sobre lo que va sucediendo, con un ritmo frenético muy propio de mundo periodístico. Son personajes planos, sin una psicología ni un físico definidos. Lo único que les mueve en el drama es el deseo de luchar en la plaza, de estar en la noticia. Siente tristeza al conocer el destino del pobre Lulù pero no hacen demasiado por defenderlo ante Paroni, lo que demuestra que son sumisos con su jefe. De entre ellos solo destaca Rosa Lavecchia, la mujer que da a conocer la noticia del suicidio. Esta tiene una curiosidad morbosa e incluso da detalles escabrosos sobre el cadáver, además de querer escribir una noticia sobre ello. De todas formas, esta es la única información que tenemos sobre ella.

Los protagonistas destacan por tener mucho más diálogo que el resto de personajes. Leopoldo Paroni se presenta como un el director de un periódico republicano opuesto al socialista Mazzarini. Sabemos de él que vive solo y que sus redactores tienen una fe ciega en él.

Dejando el tema político en la superficie del análisis, podemos descubrir lo que verdaderamente empuja a los personajes: la enfermedad, la desilusión, la justicia, el miedo, la repugnancia, etc. En el caso de Paroni es el miedo a ser asesinado por Luca. Es su actitud despótica la que lo motiva, su manera de hablar del suicidio de Pulino. De esta figura solo sabemos que tiene un fuerte sentimiento de destrucción hacia su oponente y que está dispuesto, incluso, a financiar el viaje al suicida para que cumpla su objetivo. Resulta paradójico que para el resto de redactores esta idea no sea una locura: todos entienden que Paroni lo argumente todo para proclamarse defensor de su patria. Este personaje no tiene la función semántica de sujeto, no es actante sino opositor. En el drama no cumple ninguna función, más bien, se convierte en ella cuando intentan asesinarlo.

Parece que Pirandello no haya querido dar demasiados detalles sobre su físico, pero sí sobre su ideología y pensamiento, pero, ¿cuál es la sensación que se queda en el

lector/espectador al enterarse que ha llamado imbécil a una persona que se ha suicidado? Indudablemente es esta interacción la que conforma la opinión que se tiene de él: una persona fría e irrespetuosa cuyo afán por defender su lucha le conducen, en última instancia, a la vergüenza pública. Es una figura dinámica en tanto que su fuerza inicial y seguridad en sus palabras se van perdiendo y dejan paso al miedo.

Paroni representa el mundo de los juicios de valor. Emite un veredicto subjetivo sobre el hecho que inicia el drama y los demás se limitan a escuchar, tan solo hay un personaje que se opone abiertamente: el “loco” que también ha decidido acabar con su vida.

Luca Fazio es el sujeto de la acción a la que podríamos llamar “la venganza de Pulino”. Esta figura se mueve por diferentes motivos, como su propia enfermedad –a menudo tose-, la supuesta petición del mismo Mazarini de asesinar a Paroni y, finalmente, vengarse del periodista por haber dicho de Pulino que era un imbécil.

Desde un análisis más pirandelliano, tendríamos que ver a Luca como el personaje vencido, el que se ha rendido y que terminará suicidándose. Pero antes de cumplir su cometido decide defender su identidad, dejar clara la diferencia entre Paroni y él:

Né credo d'essere un imbecille se non t'ammazzo. Ho pietà di te, della tua buffoneria [...] Ah, ma sai? La tua buffoneria però, la voglio patentare. [...] Ne ho il diritto; diritto sacrosanto, giunto come sono al confine ormai tra la vita e la morte. E non ti puoi ribellare. (Pirandello, 1974 pp. 240-241)

No es un personaje estático ni con una postura demasiado definida. A medida que avanza el drama va cambiando su opinión con respecto al asesinato de Paroni y tan solo al final cuando decide obligarle a escribir la carta en la que se confesará como un imbécil, aceptará que cumplirá el que fue su objetivo desde el inicio: terminar con su vida. Es una figura dudosa, muy decidida pero que deja en el receptor la sensación de improvisación por su *modus operandi*: primero se esconde mientras escucha el “prólogo” del drama, luego cuenta una historia sobre un presunto encargo de Mazarini, más tarde decide hacerlo por vengar el suicido de su compatriota y finalmente, etc.

VI.I. El títere suicida de Pirandello

En toda su producción, tanto narrativa como dramática, encontramos el suicidio como tema más que recurrente. Esto se debe a que en la concepción que tiene el dramaturgo sobre la vida, una de las reacciones posibles para quien decide aceptar la realidad es el suicidio.

En este concepto se reflejan ideas como las de Schopenhauer y Alfieri, autores muy leídos por Pirandello. Para el primero el suicidio niega la voluntad que el individuo tiene de vivir, es decir, que no es un fin sino una vía de escape para las personas cuya vida no tiene unas condiciones favorables. En cambio, para Alfieri el suicidio es la máxima libertad que se puede experimentar.

En Pirandello la muerte es un refugio de la verdad, de la realidad más allá del escenario. En el momento de advertimiento del contrario, la toma de consciencia de quien se es, el dramaturgo siciliano propone como final a “la forma” la muerte. Dice María Ester Badín, en su opúsculo *El suicidio y la muerte en los cuentos de Luigi Pirandello*, que el dramaturgo trata el tema de la muerte con demasiada ligereza y que parece que “haga” personajes suicidas para superar sus propios impulsos. Además, subraya dos tipos de muertes ficcionales: la verosímil y la fantástica. Pirandello consigue superar lo fantástico de las situaciones que podrían venir dadas del grotesco creando unos suicidios factibles: cuando no hay otra opción. En *Il fu Mattia Pascal* se refleja también la ironía del suicidio como medio de escape, aunque en su caso es fingido y el resultado no es del todo el esperado.

Sería un error pensar que los personajes pirandellianos que deciden acabar con su vida son unos “imbéciles”, tal y como dice Leopoldo Paroni. Lo cierto es que la imagen que subraya el autor no es el de una muerte victoriosa, sino todo lo contrario: la muerte de los personajes vencidos.

Se podría decir, para concretar, que Pirandello ofrece a sus personajes una vía de escape hacia la libertad eterna. Sin embargo, es una trampa. El dramaturgo hace que sus figuras fallen o retrasen su objetivo. Lo hace en *Vestire gli ignudi* con Ersilia Drei y también con Luca Fazio en *L'imbecille*. Ambos personajes tienen su decisión tomada, la

primera lo intenta pero no consigue quitarse la vida; el segundo, retrasa el momento porque decide hacer justicia primero.

VII. Vestire gli ignudi

Es una comedia en tres actos escrita por el dramaturgo en el año 1922, cuando Pirandello ya había entrado en su etapa más prolífica con sus obras de teatro en el teatro. Estas reflejaban su teoría sobre la verdad del teatro, es decir, el escenario era el único lugar donde la realidad era verdadera. Aunque en *Vestire gli ignudi*, Pirandello no hace un juego tan evidente con la cuarta pared, también rompe las estructuras dramáticas: utiliza la calle como nexo entre los personajes y, mientras las escenas se desarrollan, se puede oír el ruido de los coches y de las acciones que se crean fuera de la habitación.

La trama gira en torno al personaje de Ersilia Drei, una mujer marcada por su intento de suicidio al verse involucrada en un lío amoroso. Su historia salta a la prensa de forma premeditada, pues quiere limpiar su nombre. Le concede una entrevista a un periodista mientras está en el hospital y le cuenta que se ha intentado quitar la vida porque su prometido la ha abandonado. La verdad es que Ersilia se intentó envenenar después de ser despedida por la mujer de su amante, el cónsul Grotti. Este se había aprovechado de la tristeza de la joven que trabajaba en su casa, a la cual la había dejado recientemente su prometido. Fue en el momento de la relación sexual cuando la pequeña hija del cónsul se precipitó de la azotea y murió. La desgracia hizo que Ersilia, al ser despedida y sintiéndose insignificante, se dedicase a la prostitución e intentase suicidarse.

Ludovico Nota, un viejo novelista, lee en el periódico la historia y le conmueve tanto que decide ayudar a la joven a rehacer su vida. Va a buscarla al hospital donde se recupera y la lleva a su casa. Es en esa casa donde se suceden los tres actos, aunque muchas acciones están conectadas con la calle. La verdad sale a la luz cuando aparecen los personajes del cónsul Grotti y Franco Laspiga, el ex prometido. Al ser desenmascarada, Ersilia decide quitarse una vez más la vida, pues no quiere vivir siendo juzgada u ocultándose tras la máscara que otros le quieren imponer.

Una vez más tenemos en Ersilia el relativismo pirandelliano plasmado a través del descubrimiento de la verdad. Ella teme ser juzgada por el adulterio cometido y por la muerte de la niña, así que decide ocultar la información real y dar la imagen de

víctima. Lo cierto es que su historia es tan confusa como ambigua, pues no se pueden discernir los motivos reales que provocan sus acciones. Pirandello nos ofrece una descripción detallada de su aspecto físico y de su psique mediante los diálogos pero, sobre todo, nos muestra cómo se siente y cómo reacciona ante el desarrollo de los acontecimientos. Ersilia encarna el personaje vencido que se intenta rebelar, no quiere ser juzgada y no quiere vivir dentro de las convicciones sociales impuestas; su única alternativa es el suicidio. Esta es una figura dramática pluridimensional y dinámica, es decir, evoluciona a lo largo de la obra.

Mundula (1986. pp. 115) afirma que los personajes pirandellianos tienen dos maneras de presentarse fundamentalmente: la introspección y la contestación. En el caso de Ersilia se reflejan ambos aspectos dependiendo del “adversario” con quien comparta la escena. Al principio se nos presenta como una presa temerosa y desorientada, más tarde parece no haber recordado la verdad y, por lo tanto, causa ternura; al final, solo es un personaje que ha fallado en su intento de emular a una heroína.

Ersilia se vale de la pena y la desorientación para interactuar con Ludovico Nota, quien quiere cambiar la vida de la joven y darle protección. Su actitud no es del todo provocadora como sucede en *Sei personaggi in cerca d'autore* con la hijastra, pero sin duda quiere aprovecharse de la situación moviendo los hilos de la acción, a pesar de su fragilidad. Vemos, además, en ella un proceso de cosificación, llegando a ser el objeto del resto de personajes: primero para el cónsul Grotti, de una manera sexual, y después para Ludovico Nota, que ve en Ersilia a una musa. Se convierte entonces en el típico personaje pirandelliano que es consciente de ser personaje y que le dice a su autor “vorrei essere come tu mi hai immaginata” (Pirandello, 1974 pp.159); más tarde incluso exige ser esa figura que él ha creado en su mente “ho diritto, mi pare, di vivere almeno nel racconto che ne farai” (Pirandello, 1974, pp.172). Esta última declaración puede resultar patética, pero en realidad esconde la teoría pirandelliana sobre la verdad, es decir, ella se cree más verdadera en la mente del escritor que en la vida real.

Finalmente, el personaje de Ersilia tiene el final romántico que esperaba cuando, dando sentido al parlamento que ella misma pronuncia “che non mentii per vivere, ma per morire” (Pirandello, 1974, pp.259-260), se suicida después de haber dado vida a

una figura dramática que prefería vivir en la ficción del arte de un escritor que la ha imaginado. El símbolo que da título a la obra se encuentra en la misma Ersilia cuando afirma que morirá desnuda, es decir, privada de la confianza de los demás.

Franco Laspiga, el ex prometido de Ersilia, es un personaje casi aludido, podría perfectamente no aparecer en escena. Es el típico inepto al que los demás manejan fácilmente, se mueve por convenciones sociales impuestas. Esta figura dramática es tratada como un imbécil por el resto.

El cónsul Grotti representa el mundo de las apariencias: por un lado, intenta ocultar la verdad sobre la muerte de su hija y el adulterio; por otro, su intención es manipular al resto de los personajes, aunque termina redimiéndose e incluso declara que no le importaría volver a tener a Ersilia como amante. Por ello, es un personaje dinámico, aunque no sabemos demasiadas cosas sobre él. Podríamos ubicarlo en el grupo de personajes tipo de la clase burguesa que se comporta de manera despótica con quienes están a su cargo.

El periodista, la señora Onoria y Emma son personajes secundarios. El primero es el encargado de haber publicado, y según Ersilia exagerado, la historia en el periódico. La señora Onoria es la casera de Ludovico Nota, encarna los valores morales impuestos y sus sentimientos van cambiando a medida que conoce la historia.

Ludovico Nota es el *alter ego* de Pirandello, un ejemplo más de personaje autobiográfico como sucede con Laudisi en *Così è (se vi pare)*. Incluso hace propaganda negativa de sí mismo cuando Ersilia cree que es el autor de *L'esclusa* y éste dice que Pirandello es un escritor "che non posso soffrire" (Pirandello, 1974, pp.173). A este tipo de personajes la teoría literaria les ha dado el término "heterónimo", es decir, autor ficticio e individual literariamente.

A diferencia de otras figuras que son la semantización del pensamiento del autor, Ludovico es la representación de su propia fase como creador de historias. De hecho, va en busca de su personaje, lo contrario de lo que sucede en *Sei personaggi in cerca d'autore*, donde son los personajes lo que encuentran a su autor.

De él conocemos su aspecto físico y en cierta medida sus pensamientos y motivaciones. Sabemos que es un viejo que ha escrito novelas y que no le importaría

tener algo más con la joven Ersilia, un binomio que se repite a menudo en el dramaturgo.

VII.I. El títere persona-personaje

Es sin duda el aspecto más estudiado de Pirandello: el personaje que es más verdadero que la persona real y es inmutable en el tiempo por estar escrito y creado *ad hoc*.

Es imposible no remitirse a Platón en este apartado. El filósofo expresó magistralmente en su teoría del mundo el concepto que vemos extendido en la obra pirandelliana.

Para Platón existían dos mundos: el de las ideas y el fenoménico. El último es en el que vivimos todos los seres y es un espacio hecho de copias de los conceptos del mundo de las ideas, que por otro lado, es el mundo verdadero y original. Al vivir en un mundo de copias imperfectas, los únicos juicios posibles son las opiniones, por lo que los seres – los cuerpos creados a partir de los moldes originales- nunca serán verdaderos.

Evidentemente, en el dramaturgo siciliano se encuentra uno de los más reconocidos referentes de la persona-personaje: *Sei personaggi in cerca d'autore*. Es la obra que resume los deseos del autor, de poner en evidencia la veracidad de su arte, es decir, de sus personajes. Ya desde el título nos advierte que algo no seguirá la norma. Son seis personajes, algunos más dominantes que otros, que irrumpen en el patio de butacas y se hacen dueños del escenario con un objetivo claro: buscar a un autor que los convierta en reales, en personas. La explicación para entender este dilema es, en realidad, lo contrario a lo que vemos en las obras pirandellianas, es decir, querer vivir un drama real para escapar de él. También en *Enrico IV*, la persona se convierte en personaje fingiéndose serlo, aunque en esta ocasión el teatro en el teatro debería llamarse teatro del teatro.

En *Vestire gli ignudi*, Ludovico va en busca de una persona que cree verdadera y se encuentra con un personaje real. Ersilia Drei, mentirosa o no, prefiere vivir en la imaginación del viejo escritor porque sabe que su testimonio será verdadero y su vida eterna. También la señora que le alquila la habitación al escritor es consciente de la ficción que se va a desarrollar y no quiere ser partícipe de ella.

VIII. Conclusiones

Dice Anne Ubersfeld que el personaje de teatro está en crisis. También en la época de Pirandello había una concepción parecida en torno a las estructuras teatrales, ya que las inminentes vanguardias como el futurismo habían provocado notables rupturas en todas las expresiones artísticas. Pero el escritor agrigentino no se limitó a romper los moldes o estancarse en una crisis, más bien creó una nueva forma de vivir el teatro y de ver en los personajes algo más que simples actantes del drama.

Pirandello veía su propio pensamiento como un *pasticcio* caótico, pero, algunos temas los desarrolló tan ampliamente que no dejaban paso al caos del que se proclamaba hijo con cierta irónica razón. Sucede con el nombre la colección en la que se recogen sus obras dramáticas: *Maschere Nude*. Es el símbolo que representa la reacción frente a su postura y su teoría de mimesis, espejo o copia, en definitiva, de la máscara. La desnudez aparece cuando el individuo dramático -o cualquier personaje de su narrativa- decide despojarse de dicha máscara y se muestra tal y como es, o no.

Por otra parte, es evidente un punto en común que se encuentra en las cuatro obras seleccionadas: el juicio. El mundo de las apariencias pirandellianas está ligado a los juicios de personajes que viven detrás de las convenciones sociales impuestas por ellos mismos o por los demás. En ese mundo no puede faltar una víctima, un juzgado: la señora Ponza, Rosario Chiàrchiaro, Pullino y Luca Fazio, y Ersilia Drei. Todos ellos se someten a un tribunal creado por Pirandello, un circo o un gallinero donde se les recuerda su destino -prefijado incluso antes de su creación por la imaginación del autor- y cuyo fin no tiene que estar al concluir la obra; incluso en ocasiones la catarsis está omitida y debemos intuirlo.

En el teatro de Pirandello, como ya he dicho, hay varios mitos recurrentes y transgresores. El tema de la locura es, sin duda, uno de los más extendidos no solo en su obra, sino también en el resto de autores modernos y postmodernos, así como el de la deconstrucción del yo y sus reacciones, y temas locales. En la producción pirandelliana los locos resultan estar cuerdos y consiguen vivir escondidos en su propio mundo ficcional; las mujeres son capaces de burlar las costumbres arcaizantes de su época y de sus tradiciones; los suicidas se hacen respetar a punta de pistola y lápiz y la

más arrepentida de las amantes consigue morir dignamente, pero desnuda. En todos ellos está grabado el carácter del personaje vencido, pero también se refleja la piedad de su autor que les ofrece varias maneras de vivir eternamente de la mejor forma posible.

Si como dice Pirandello los personajes llegaban a su despacho los domingos de 9 a 12, ¿en qué momento aparecerían en el papel de su escritorio? Es apasionante pensar cómo podía imaginar tales obras y plasmarlas por escrito para que luego, en la representación, superasen todos los estigmas establecidos y se convirtieran en los clásicos que son hoy.

IX. Referencias bibliográficas

- Abirached, R. (1993) *El juego de los roles*. En la traducción de Borja Ortiz de Gondra, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, pp. 223-230. Madrid: Asociación Directores de Escena de España.
- Afeltra, G. (30 de Julio del 2000) Pirandello e la moglie Antonietta E' di scena il demone della gelosia. *Corriere della Sera*. Recuperado de http://archiviostorico.corriere.it/2000/luglio/30/Pirandello_moglie_Antonietta_scena_demone_co_0_0007302049.shtml
- Alonge, R. (1972) *Il dramma borghese: Tensioni conflittuali e dissoluzione formale*. En Sanguineti, E., *Pirandello tra realismo e mistificazione*, pp. 185-228. Napoli: Guida Editori.
- Angioletti, G. B. (1959) *Luigi Pirandello, narratore e drammaturgo*. Torino: Edizioni radio italiana.
- Argenziano, M. (2006). *Antonietta Pirandello nata Portolano (Dialogo mancato con Luigi)*. Irradiazioni.
- Cantoro, U. (1954) *La dottrina segreta*. En Cantoro, U., *Luigi Pirandello e il problema della personalità*, pp 57-83. Bologna: Nicola Ugo Gallo.
- Costa, O., Missiroli, M. y Castri, M. (1980) *1979: Tre registi incontrano Pirandello*. En Artese, E., *Ideologie teatrali e bisogno di teatro*, pp. 90-105. Roma: Larici
- Cuminetti, B. (2002) *Pirandello e l'attore*. En Dillon Wanke, M. y Signorelli S., *A scena aperta. Percorsi teatrali dagli archetipi rituali al linguaggio della modernità*. Bergamo: Bergamo University Press, Edizioni sestante.
- Giudice, G. (1963) *Il teatro*. En Valeri, N., *Luigi Pirandello*, pp. 304-358. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Gramsci, A. (2008) *Così è (se vi pare) de Pirandello*. En la traducción de González Gomez, X., *Escritos sobre teatro I (1916-1917)*, pp. 156-15. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral "Francisco Pillado Mayor".
- Ingrasciotta, F. (1991). *Il mondo di Pirandello*. Pisa: Ets Editrice Pisa.
- Lo Vecchio-Musti, M. (1973) *Luigi Pirandello. Saggi, poesie, scritti varii*. Verona: Arnoldo Mondadori editore.
- Lugnani, (1973) *Pirandello. Letteratura e teatro*. Firenze: La Nuova Italia.
- Mundula, A. (1986) *Pirandello e le violazioni del proibito*. Roma: Lucarini Editore.
- Pirandello, L. (1970) *Introduzione. La patente*. En Simioni C., *L'innesto – La patente – L'uomo, la bestia e la virtù*, pp. XXI-XXXVIII, 57-73. Verona: Arnoldo Mondadori Editore.

- Pirandello, L. (1974) *Così è (se vi pare)* [vol. V], *La patente* [vol. VIII], *L'imbecille* [vol. III], *Vestire gli ignudi* [vol. IV]. En Mondadori, A., *Maschere Nude, Tutto il teatro di Luigi Pirandello*, 10 volumi Edición XII. Verona: A. Mondadori Editore.
- Pirandello, L. (1993) *In appendice: Tre racconti e un "foglietto" di Luigi Pirandello*. En Davico Bonino, G., *Sei personaggi in cerca d'autore*, pp. 161-183. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Pullini, G. (1974) *Il "grottesco". Bontempelli e Pirandello. Pirandello: "Così è (se vi pare)"*. En Pullini, G., *teatro contemporaneo in Italia*, pp. 4-7, 7-11, 36-45. Firenze: Sansoni.
- Scrivano, R. (1982) *Pirandello. Codici e meccanismi dell' Enrico IV. Pirandello tra racconto e teatro*. En Scrivano, R., *Finzioni Teatrali, da Ariosto a Pirandello*, pp. 205-231. Firenze: Casa Editrice G. D'Anna.
- Spang, K. (1991) *Figura y reparto*. En Spang, K., *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, pp. 155-195. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, S.A.
- Stara, A. (2004). *La avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier Università.
- Szondi, P. (2000) *Tentativi di soluzione. Il dramma impossibile (Pirandello)*. En la traducción de Cesare Cases, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, pp. 107-112. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Ubersfeld, A. (1984) *Il personaggio*. En la traducción de Stefanini, P., *Theatrikón, Leggere il teatro*, pp. 97-118. Roma: EUROMA – Editrice Universitaria di Roma – La Goliardica.
- Viridia, F. (1976) *Invito alla lettura di Pirandello*. Torino: U. Mursia editore
- Morpurgo, G. (1973) *Le più belle novelle italiane*. Verona: A. Mondadori.

X. Apéndice: Tre racconti e un “foglietto”

Personaggi.

Oggi, udienza.

Ricevo dalle ore 9 alle 12, nel mio studio, i signori personaggi delle mie future novelle.

Certi tipi!

Non so perché tutti i malcontenti della vita, debbano venire proprio da me. Se li trattassi bene, capirei. Ma li tratto spesso a modo di cani; e sanno che non sono di facile contentatura, che sono crudelmente curioso, che non mi lascio ingannare dalle apparenze né abbindolare dalle chiacchiere. Perdio, da certuni pretendo finanche prove, testimonianze e documenti. Eppure...

Ma essi hanno tutti o credono d'avere (che è lo stesso) una loro particolar miseria da far conoscere e vengono da me a mendicare con petulanza voce e vita.

– A qual pro? – io dico loro. – Siamo già in troppi qua, in questo mondaccio vero, a reclamare il diritto alla vita, cari miei: a una vita che forse potrebbe esser facile (vana com'è e stupidissima), ove noi con zelo accanito non ce la rendessimo sempre più difficile di giorno in giorno, complicandola maledettamente (e forse appunto per nascondere ai nostri occhi stessi la sua stupida e terribile vanità) con invenzioni e scoperte peregrine, che pure hanno la pretesa di rendercela più facile e più comoda! Voi avete la fortuna, signori miei, d'esser ombre vane. Perché volete assumer vita anche voi, a mie spese? E che vita poi? Da poveri inquilini d'un mondo più vano; mondaccio di carta, nel quale, vi assicuro, non c'è proprio sugo ad abitare. Guardare: tutto, in questo mondo di carta, è combinato, congegnato, adattato ai fini che lo scrittore, piccolo Padreterno, si propone. Mai nessuno di quei tanti ostacoli improvvisi che, nella realtà, contrariano graziosamente e limitano e deformano i caratteri degli individui e la vita. La natura senza ordine almeno apparente, irta (beata lei!) di contraddizioni, è lontanissima – credetelo – da questi minuscoli mondi artificiali, in cui tutti gli elementi, visibilmente, si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. Vita concentrata, vita semplificata, senza realtà vera. Nella realtà vera le azioni che mettono in rilievo un carattere non si stagliano forse su un fondo di

vicende ordinarie, di particolari comuni? Ebbene, gli scrittori non se n'avvalgono, come se queste vicende, questi particolari non abbiano valore e sieno inutili. L'oro, in natura, non si trova frammisto alla terra? Ebbene, gli scrittori buttano via la terra e presentano l'oro in zecchini nuovi, ben colato, ben fuso, ben pesato e con la loro marca e il loro stemma bene impressi. Ma le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita insomma, così varia e complessa, non contraddicono poi aspramente tutte queste semplificazioni ideali e artificiose? non costringono ad azioni, non ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori? E l'imprevisto che è nella vita? e l'abisso che è nelle anime? Perdio, non mi sento io guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi limpidi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili, come sorti da un'anima diversa da quella che normalmente mi riconosco? E quante occasioni imprevedute, imprevedibili occorrono nella vita, ganci improvvisi che arraffano le anime in un momento fugace, di grettezza o di generosità, in un momento nobile o vergognoso, e le tengon poi sospese o sull'altare o alla gogna per l'intera esistenza, come se questa fosse tutta assonnata in quel momento solo, d'ebbrezza passeggera o d'incoscienza abbandono?... L'arte, signori miei, ha l'ufficio di rendere immobili le anime, di fissar la vita in un momento o in varii momenti determinati: la statua in un gesto, il paesaggio in un aspetto temporaneo immutabile. Ma che tortura! E la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua in cui le anime si trovano? —

Così parlo ai miei signori personaggi. Ma sí! Come se parlassi al muro.

E allora, per levarmeli di torno, per sfuggire al loro muto assedio opprimente, mi sobbarco a dar loro ascolto.

Ah che canaglia! dopo che io ho dato loro il mio sangue, la mia vita, e ho sentito come miei i loro dolori, le loro sventure, — signori! — appena usciti dal mio studio, vanno dicendo per il mondo che io sono uno scrittore beffardo, che invece di far piangere la gente su le loro miserie la faccio ridere, ecc. ecc.

Non possono soffrire, soprattutto, la descrizione minuta che io faccio di certi loro difettucci fisici o morali. Vorrebbero essere tutti belli, i miei signori personaggi, e moralmente inammendabili. Miseri sí, ma belli. Vedete un po'!

Veniamo all'udienza.

Fa da usciere una mia servetta, la quale, quantunque vesta sempre di nero e legga — quando può — libri di filosofia (tutti i gusti son gusti!), ride spesso a scatti come una pazzarella. Oh, certe risate che pajono capriole di monellaccio innanzi alle fanfare. Per il caso che qualcuno volesse saperlo, la mia servetta si chiama Fantasia.

Ho il sospetto che, per farmi stizza, vada lei furtivamente a cer-

care, a scovare tutti questi bei messeri che si presentano alle mie udienze.

E un'altra cosa. Le ho detto e ripetuto mille volte che li introduca nello studio a uno a uno. Nossignori! Tutti insieme, a frotta; cosicché io non so a chi debba prima dare ascolto.

Oggi, per esempio, m'è saltato nello studio un ragazzotto a cavallo d'un bastone, che s'è messo a fare il diavolo a quattro, ridendo, correndo, gridando, rovesciandomi tutte le seggiole.

— Fantasia! Fantasia! — grido.

Entra una vecchia *bonne* inglese, magra, asciutta, legnosa, vestita monacalmente di grigio, con gli occhiali d'oro a staffa e una cuffietta bianca su i capelli stopposi e si mette a correre appresso al ragazzotto che le sguscia dalle mani e non si lascia ghermire.

Intanto Fantasia mi susurra in un orecchio che quel ragazzo così vispo e allegro ha una storia ben dolorosa; che quel bastone su cui va a cavallo è dell'amante della madre, e non so che altro mi dica.

— Va bene! — le grido io. — Ma per adesso caccialo via! Come vuoi che badi a gli altri con lui qua dentro? E chi è quel vecchiccio là, cieco, con tutta quella trucia addosso e la corona del rosario in mano? Caccialo via anche lui! e caccia anche via quelle tre ragazze allegre che gli stanno attorno.

— Zitto, per carità! Sono le figlie...

— Ebbene?

— Egli non sa; non vede. È un sant'uomo, e le figlie... lí, in casa di lui (che casa, se vedessi!), mentr'egli recita il rosario...

— Non voglio saperne! Via! via! Storie vecchie... Non ho tempo da perdere con costoro. Lasciami dare ascolto a questo signore qua, che almeno è ben vestito.

Il signore ben vestito — (per modo di dire: ha un certo abito lungo, aperto davanti, a cui non si può dire che il sarto si sia dimenticato d'attaccare le falde) — mi sorride, s'inchina, si passa lievemente due dita su uno dei baffi incerati. Che baffi? Pajono due topi acquattati sotto il naso, con le code all'erta. Può avere da quarant'anni: tacchinotto, bruno, calvo, con occhi nerissimi, foschi, accostati al naso vigoroso. (Pretenderà d'esser dipinto bello anche lui!).

— S'accomodi, — gli dico. — Non si tocchi i baffi, per carità; non se li guasti; se no, glieli levo. Stabiliamo, prima di tutto, il nome. Come si vuol chiamare lei?

— Io, Leandro, se non le dispiace, ai suoi comandi, — mi risponde con una vocina di ragnatelo, alzandosi e inchinandosi di nuovo. — E di cognome, se non le dispiace, Scoto.

— Leandro Scoto? Vediamo un po': si metta piú in là... cosí, basta... ora si giri... Sí, mi pare che il nome le quadri. Leandro Scoto, va bene.

— E dottore? — soggiunge timidamente l'ometto con un altro sorriso. — Se non le dispiace, vorrei essere dottore.

– Dottore di che? – gli domando, squadrandolo.

E lui:

– Se non le dispiace...

Non ne posso piú scatto:

– E la finisca una buona volta con codesto *se non le dispiace!* Dica pure...

– Ecco, allora, se mi permette, – replica egli, guardandosi mortificato le unghie d'una mano, lunghe e ben coltivate, – dottore in iscienze fisiche e matematiche.

– Uhm, – faccio io. – Mi pare che lei abbia piuttosto l'aria d'un notajo di provincia, d'un capo-archivista. Ma passi. Dunque si dice: *Leandro Scoto, dottore in iscienze fisiche e matematiche*. Lei ha un libro con sè? Che libro è? Venga avanti.

Il dottor Leandro Scoto mi s'avvicina e mi porge con una certa titubanza il libro.

– È inglese, – mi dice con gli occhi bassi. Un libro del Lead-beater.

– Il teosofo? – grido io. – Ah, non voglio saperne, sa! Via, via! Se lei viene per esser preso in considerazione con codesti titoli, se ne può pure andare. Ho già messo un teosofo in un mio romanzo, e basta. So io quanto ho dovuto faticare per non farlo parer nojoso! Basta, basta.

– No, dicevo... – arrischia con uno sguardo supplichevole il dottor Leandro Scoto.

– Le dico basta! – torno a gridargli in tono perentorio. – Mi faccio meraviglia, che un dottore in iscienze fisiche e matematiche, come lei pretende di essere, uomo serio dunque, si occupi di siffatte sciocchezze senza costrutto.

Profondamente amareggiato, il dottor Leandro Scoto si rimette in piedi per la terza volta e per la terza volta s'inchina, con una mano sul petto.

– Mi perdoni, – dice. – Se Lei non vuole sapere di me, io me ne posso anche andare: sparire! Ma non mi giudichi così superficialmente. Non sono un teosofo, io. Tutti, oggi, sentiamo un bisogno angoscioso di credere in qualche cosa. Un'illusione ci è assolutamente necessaria, e la scienza, Lei lo sa bene, non ce la può dare. Così, ho letto anch'io qualche libro di teosofia. Ne ho riso, creda. Oh, aberrazioni, aberrazioni... Pure, guardi: in questo libro ho trovato un passo curiosissimo... una certa idea che mi pare abbia un qualche fondamento di verità e possa interessarla moltissimo. Permette?

Mi si pone a sedere accanto, apre il libro a pagina 104 e si mette a leggere, traducendo correntemente dall'inglese:

– «Abbiamo detto che l'essenza *elementale* che ne circonda da ogni parte è singolarmente soggetta, in tutte le sue varietà, all'azione del pensiero umano. Abbiamo descritto ciò che produce su essa il passaggio del minimo pensiero errante, cioè a dire la formazione su-

bitanea d'una nubecola diafana, dalle forme di continuo mobili e cangianti. Ora diremo ciò che avviene allorché lo spirito umano esprime positivamente un pensiero o un desiderio ben netto. Il pensiero assume essenza plastica, si tuffa per così dire in essa e vi si modella istantaneamente sotto forma d'un essere vivente, che ha un'apparenza che prende qualità dal pensiero stesso; e quest'essere, appena formato, non è piú per nulla sotto il controllo del suo creatore, ma gode d'una vita propria, la cui durata è relativa all'intensità del pensiero e del desiderio che l'hanno generato: dura, infatti, a seconda della forza del pensiero che ne tiene aggruppate le parti».

Il dottor Leandro Scoto chiude il libro e mi guarda:

– Ebbene, – soggiunse, – nessuno meglio di Lei può sapere che questo è vero. Ed io, per quanto ancora non sia libero e indipendente da Lei, ne sono la prova. Ne sono una prova tutti i personaggi creati dall'arte. Alcuni han pur troppo vita efimera; altri immortale. Vita vera, piú vera della reale, sto pe dire! Angelica, Rodomonte, Shylock, Amleto, Giulietta, Don Chisciotte, Manon Lescaut, Don Abbondio, Tartarin: non vivono d'una vita indistruttibile, d'una vita indipendente ormai dai loro autori?

Lo guardo a mia volta il dottor Leandro Scoto che mi si dimostra così erudito e gli domando:

– Scusi, dove vuole arrivare con codesta dissertazione teosofico-estetica?

– Alla vita! – esclama lui, allora, con un gesto melodrammatico. – Io voglio vivere, ho una gran voglia di vivere per la mia e per l'altrui felicità. Mi faccia vivere, signore! mi faccia viver bene, la prego: ho buon cuore, guardi! un discreto ingegno, oneste intenzioni, pochi desideri: merito fortuna. Mi dia, prego, un'esistenza imperitura.

Non posso soffrire la gente presuntuosa. Gli figgo gli occhi negli occhi, poi gli guardo i piedi quasi per allontanarlo, e gli dico:

– Ma via, tu, dottorino, sul serio? Che hai tu in te da rimanere immortale?

– Ah, non presumo, non presumo, – s'affretta a rispondermi, tirandosi indietro con le mani sul petto, il dottor Leandro Scoto. – Scusi, non deve dipendere da me; deve dipendere da Lei. Io posso benissimo essere magari uno scemo, che c'entra! Consideri, per citare un esempio, che Don Abbondio, santo Dio, che è? un pretucolo di villaggio, un'animella spaventata, e sissignori! che bella fortuna ha avuto quello là! Vive eterno! Ecco, mi faccia commettere magari qualche grossa bestialità: affrontare la morte, putacaso, per salvare un mio simile, beneficiare un amico per averne gratitudine, mi faccia financo prendere moglie, che debbo dire? con la lusinga di viver contento e in pace; ma non mi abbandoni, per carità! mi dia vi-

ta, si serva di me! Créda pure che in me, ad approfondirmi bene, Lei troverebbe la stoffa per un capolavoro.

Auff! Non mi so piú reggere. Balzo in piedi.

– Caro dottor Leandro Scoto, – gli dico, – senta: per il capolavoro ripassi domani.

Da L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, pre-messa di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1990, vol. III, tomo II, pp. 1474-79.

La tragedia d'un personaggio.

È mia vecchia abitudine dare udienza, ogni domenica mattina, ai personaggi delle mie future novelle.

Cinque ore, dalle otto alle tredici.

M'accade quasi sempre di trovarmi in cattiva compagnia.

Non so perché, di solito occorre a queste mie udienze la gente piú scontenta del mondo, o afflitta da strani mali, o ingarbugliata in speciosissimi casi, con la quale è veramente una pena trattare.

Io ascolto tutti con sopportazione; li interrogo con buona grazia; prendo nota de' nomi e delle condizioni di ciascuno; tengo conto de' loro sentimenti e delle loro aspirazioni. Ma bisogna anche agguingere che per mia disgrazia non sono di facile contentatura. Sopportazione, buona grazia, sí; ma per esser gabbato non mi piace. E voglio penetrare in fondo al loro animo con lunga e sottile indagine.

Ora avviene che a certe mie domande piú d'uno aombri e s'impunti e recalcitri furiosamente, perché forse gli sembra ch'io trovi gusto a scomporlo dalla serietà con cui mi s'è presentato.

Con pazienza, con buona grazia m'ingegno di far vedere e toccar con mano, che la mia domanda non è superflua, perché si fa presto a volerci in un modo o in un altro; tutto sta poi se possiamo essere quali ci vogliamo. Ove quel potere manchi, per forza questa volontà deve apparire ridicola e vana.

Non se ne vogliono persuadere.

E allora io, che in fondo sono di buon cuore, li compatisco. Ma è poi possibile il compatimento di certe sventure, se non a patto che se ne rida?

Orbene, i personaggi delle mie novelle vanno sbandendo per il mondo, che io sono uno scrittore crudelissimo e spietato. Ci vorrebbe un critico di buona volontà, che facesse vedere quanto compatimento sia sotto a quel riso.

Ma dove sono oggi i critici di buona volontà?

È bene avvertire che alcuni personaggi, in queste udienze, balzano davanti agli altri e s'impongono con tanta petulanza e pre-

potenza, ch'io mi vedo costretto qualche volta a sbrigarli di loro lí per lí.

Parecchi di questa lor furia poi si pentono amaramente e mi si raccomandano per avere accomodato chi un difetto e chi un altro. Ma io sorrido e dico loro pacatamente che scontino ora il loro peccato originale e aspettino ch'io abbia tempo e modo di ritornare ad essi.

Tra quelli che rimangono indietro in attesa, sopraffatti, chi sospira, chi s'oscura, chi si stanca e se ne va a picchiare alla porta di qualche altro scrittore.

Mi è avvenuto non di rado di ritrovare nelle novelle di parecchi miei colleghi certi personaggi, che prima s'erano presentati a me; come pure m'è avvenuto di ravvisarne certi altri, i quali non contenti del modo com'io li avevo trattati, han voluto provare di fare altrove miglior figura.

Non me ne lagno, perché solitamente di nuovi me ne vengono davanti due e tre per settimana. E spesso la ressa è tanta, ch'io debbo dar retta a piú d'uno contemporaneamente. Se non che, a un certo punto, lo spirito cosí diviso e frastornato si ricusa a quel doppio o triplo allevamento e grida esasperato che, o uno alla volta, piano piano, riposatamente, o via nel limbo tutt'e tre!

Ricordo sempre con quanta remissione aspettò il suo turno un povero vecchietto arrivatomi da lontano, un certo maestro Icilio Saporini, spatriato in America nel 1849, alla caduta della Repubblica Romana, per aver musicato non so che inno patriottico, e ritornato in Italia dopo quarantacinque anni, quasi ottantenne, per morirvi. Cerimonioso, col suo vocino di zanzara, lasciava passar tutti innanzi a sé. E finalmente un giorno ch'ero ancor convalescente d'una lunga malattia, me lo vidi entrare in camera, umile umile, con un timido risolino su le labbra:

– Se posso... Se non le dispiace...

Oh sí, caro vecchietto! Aveva scelto il momento piú opportuno. E lo feci morire subito subito in una novelletta intitolata *Musica vecchia*.

Quest'ultima domenica sono entrato nello scrittojo, per l'udienza, un po' piú tardi del solito.

Un lungo romanzo inviatomi in dono, e che aspettava da piú di un mese d'esser letto, mi tenne sveglio fino alle tre del mattino per le tante considerazioni che mi suggerí un personaggio di esso, l'unico vivo tra molte ombre vane.

Rappresentava un pover uomo, un certo dottor Fileno, che credeva d'aver trovato il piú efficace rimedio a ogni sorta di mali, una ricetta infallibile per consolar se stesso e tutti gli uomini d'ogni pubblica o privata calamità.

Veramente, piú che rimedio o ricetta, era un metodo, questo del dottor Fileno, che consisteva nel leggere da mane a sera libri di sto-

ria e nel veder nella storia anche il presente, cioè come già lontanissimo nel tempo e impostato negli archivi del passato.

Con questo metodo s'era liberato d'ogni pena e d'ogni fastidio, e aveva trovato – senza bisogno di morire – la pace: una pace austera e serena, soffusa di quella certa mestizia senza rimpianto, che serbrebbero ancora i cimiteri su la faccia della terra, anche quando tutti gli uomini vi fossero morti.

Non si sognava neppure, il dottor Fileno, di trarre dal passato ammaestramenti per il presente. Sapeva che sarebbe stato tempo perduto, e da sciocchi; perché la storia è composizione ideale d'elementi raccolti secondo la natura, le antipatie, le simpatie, le aspirazioni, le opinioni degli storici, e che non è dunque possibile far servire questa composizione ideale alla vita che si muove con tutti i suoi elementi ancora scomposti e sparpagliati. E nemmeno si sognava di trarre dal presente norme o previsioni per l'avvenire, anzi faceva proprio il contrario; si poneva idealmente nell'avvenire per guardare il presente, e lo vedeva come passato.

Gli era morta, per esempio, da pochi giorni una figliuola. Un amico era andato a trovarlo per condolarsi con lui della sciagura. Ebbene, lo aveva trovato già cosí consolato, come se quella figliuola gli fosse morta da piú che cent'anni.

La sua sciagura, ancor calda calda, l'aveva senz'altro allontanata nel tempo, respinta e composta nel passato. Ma bisognava vedere da quale altezza e con quanta dignità ne parlava!

In somma, di quel suo metodo il dottor Fileno s'era fatto come un cannocchiale rivoltato. Lo apriva, ma non per mettersi a guardare verso l'avvenire, dove sapeva che non avrebbe veduto niente; persuadeva l'anima a esser contenta di mettersi a guardare dalla lente piú grande, attraverso la piccola, appuntata al presente, per modo che tutte le cose subito, le apparissero piccole e lontane. E attendeva da varii anni a comporre un libro, che avrebbe fatto epoca certamente: *La filosofia del lontano*.

Durante la lettura del romanzo m'era apparso manifesto che l'autore, tutto inteso ad annodare artificiosamente una delle trame piú solite, non aveva saputo assumere intera coscienza di questo personaggio, il quale, contenendo in sé, esso solo, il germe d'una vera e propria creazione, era riuscito a un certo punto a prender la mano all'autore e a stagliarsi per un lungo tratto con vigoroso rilievo su i comunissimi casi narrati e rappresentati; poi, all'improvviso, sformato e immiserito, s'era lasciato piegare e adattare alle esigenze d'una falsa e sciocca soluzione.

Ero rimasto a lungo, nel silenzio della notte, con l'immagine di questo personaggio davanti agli occhi, a fantasticare. Peccato! C'era tanta materia in esso, da trarne fuori un capolavoro! Se l'autore non lo avesse cosí indegnamente misconosciuto e trascurato, se avesse fatto di lui il centro della narrazione, anche tutti quegli elementi artificiali di cui s'era valso, si sarebbero forse trasformati, sa-

rebbero diventati subito vivi anch'essi. E una gran pena e un gran dispetto s'erano impadroniti di me per quella vita miseramente mancata.

Ebbene, quella mattina, entrando tardi nello scrittojo, vi trovai un insolito scompiglio, perché quel dottor Fileno s'era già cacciato in mezzo ai miei personaggi aspettanti, i quali, adirati e indispettiti, gli erano saltati addosso e cercavano di cacciarlo via, di strapparolo indietro.

– Ohé! – gridai. – Signori miei, che modo è codesto? Dottor Fileno, io ho già sprecato con lei troppo tempo. Che vuole da me? Lei non m'appartiene. Mi lasci attendere in pace adesso a' miei personaggi, e se ne vada.

Una così intensa e disperata angoscia si dipinse sul volto del dottor Fileno, che subito tutti quegli altri (i miei personaggi che ancora stavano a trattenerlo) impallidirono mortificati e si ritrassero.

– Non mi scacci, per carità, non mi scacci! Mi accordi cinque soli minuti d'udienza, con sopportazione di questi signori, e si lasci persuadere, per carità!

Perplesso e pur compreso di pietà, gli domandai:

– Ma persuadere di che? Sono persuasissimo che lei, caro dottore, meritava di capitare in migliori mani. Ma che cosa vuole ch'io le faccia? Mi son doluto già molto della sua sorte; ora basta.

– Basta? Ah no, perdio! – scattò il dottor Fileno con un fremito d'indignazione per tutta la persona. – Lei dice così perché non son cosa sua. La sua noncuranza, il suo disprezzo mi sarebbero, creda, assai meno crudeli, che codesta passiva commiserazione, indegna d'un artista, mi scusi! Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, piú vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma piú veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha la ventura di nascere personaggio vivo, può infischiarlo anche della morte. Non muore piú! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore piú! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità.

– Ma sí, caro dottore: tutto questo sta bene, – gli dissi. – Ma non vedo ancora che cosa ella possa volere da me.

– Ah no? non vede? – fece il dottor Fileno. – Ho forse sbagliato strada? Sono caduto per caso nel mondo della Luna? Ma che razza

di scrittore è lei, scusi? Ma dunque sul serio lei non comprende l'orrore della tragedia mia? Avere il privilegio inestimabile di esser nato personaggio, oggi come oggi, voglio dire oggi che la vita materiale è così irta di vili difficoltà che ostacolano, deformano, immiseriscono ogni esistenza; avere il privilegio di esser nato personaggio vivo, ordinato dunque, anche nella mia piccolezza, all'immortalità, e sissignore, esser caduto in quelle mani, essere condannato a perire iniquamente, a soffocare in quel mondo d'artificio, dove non posso né respirare né dare un passo, perché tutto è finto, falso, combinato, arzigogolato! Parole e carta! Carta e parole! Un uomo, se si trova avviluppato in condizioni di vita a cui non possa o non sappia adattarsi, può scapparsene, fuggire; ma un povero personaggio, no: è lì fissato, inchiodato a un martirio senza fine! Aria! aria! vita! Ma guardi... *Fileno*... mi ha messo nome *Fileno*... Le pare sul serio che io mi possa chiamar Fileno? Imbecille, imbecille! Neppure il nome ha saputo darmi! Io, Fileno! E poi, già, io, io, l'autore della *Filosofia del lontano*, proprio io dovevo andare a finire in quel modo indegno per sciogliere tutto quello stupido garbuglio di casi là! Dovevo sposarla io, è vero? in seconde nozze quell'oca di Graziella, invece del notajo Negroni! Ma mi faccia il piacere! Questi sono delitti, caro signore, delitti che si dovrebbero scontare a lagrime di sangue! Ora, invece, che avverrà? Niente. Silenzio. O forse qualche stroncatura in due o tre giornaletti. Forse qualche critico esclamerà: «Quel povero dottor Fileno, peccato! Quello sí era un buon personaggio!» E tutto finirà così. Condannato a morte, io, l'autore della *Filosofia del lontano*, che quell'imbecille non ha trovato modo neanche di farmi stampare a mie spese! Eh già, se no, sfido! come avrei potuto sposare in seconde nozze quell'oca di Graziella? Ah, non mi ci faccia pensare! Su, su, all'opera, all'opera, caro signore! Mi riscatti lei, subito subito! mi faccia viver lei che ha compreso bene tutta la vita che è in me.

A questa proposta avventata furiosamente come conclusione del lunghissimo sfogo, restai un pezzo a mirare in faccia il dottor Fileno.

– Si fa scrupolo? – mi domandò, scombutandosi. – Si fa scrupolo? Ma è legittimo, legittimo, sa! È suo diritto sacrosanto riprendermi e darmi la vita che quell'imbecille non ha saputo darmi. È suo e mio diritto, capisce?

– Sarà suo diritto, caro dottore, – risposi, – e sarà anche legittimo, come lei crede. Ma queste cose, io non le faccio. Ed è inutile che insista. Non le faccio. Provi a rivolgersi altrove.

– E a chi vuole che mi rivolga, se lei...

– Ma io non so! Provi. Forse non stenterà molto a trovarne qualcuno perfettamente convinto della legittimità di codesto diritto. Se non che, mi ascolti un po', caro dottor Fileno. È lei, sí o no, veramente l'autore della *Filosofia del lontano*?

– E come no? – scattò il dottor Fileno, tirandosi un passo indie-

tro e recandosi le mani al petto. – Oserebbe metterlo in dubbio? Capisco, capisco! È sempre per colpa di quel mio assassino! Ha dato appena appena e in succinto, di passata, un'idea delle mie teorie, non supponendo neppur lontanamente tutto il partito che c'era da trarre da quella mia scoperta del cannocchiale rivoltato!

Parai le mani per arrestarlo, sorridendo e dicendo:

– Va bene... va bene... ma, e lei, scusi?

– Io? come, io?

– Si lamenta del suo autore, ma ha saputo lei, caro dottore, trar partito veramente dalla sua teoria? Ecco, volevo dirle proprio questo. Mi lasci dire. Se Ella crede sul serio, come me, alla virtù della sua filosofia, perché non la applica un po' al suo caso? Ella va cercando, oggi, tra noi, uno scrittore che la consacri all'immortalità? Ma guardi a ciò che dicono di noi poveri scrittori contemporanei tutti i critici più ragguardevoli. Siamo e non siamo, caro dottore! E sottoponga, insieme con noi, al suo famoso cannocchiale rivoltato i fatti più notevoli, le questioni più ardenti e le più mirabili opere dei giorni nostri. Caro il mio dottore, ho gran paura ch'ella non vedrà più niente né nessuno. E dunque via, si consoli, o piuttosto, si rassegni, e mi lasci attendere a' miei personaggi, i quali, saranno cattivi, saranno scontrosi, ma non hanno almeno la sua stravagante ambizione.

Da PIRANDELLO, *Novelle per un anno* cit., 1985, vol. I, tomo I, pp. 816-24.

Colloqui coi personaggi.

I.

Avevo affisso alla porta del mio studio un cartellino con questo

AVVISO

Sospese da oggi le udienze a tutti i personaggi, uomini e donne, d'ogni ceto, d'ogni età, d'ogni professione, che hanno fatto domanda e presentato titoli per essere ammessi in qualche romanzo o novella.

NB. Domande e titoli sono a disposizione di quei signori personaggi che, non vergognandosi d'espone in un momento come questo la miseria dei loro casi particolari, vorranno rivolgersi ad altri scrittori, se pure ne troveranno.

Mi toccò la mattina appresso di sostenere un'aspra discussione con uno dei più petulanti, che da circa un anno mi s'era attaccato alle costole per persuadermi a trarre da lui e dalle sue avventure argomento per un romanzo che sarebbe riuscito – a suo credere – a capolavoro.

Lo trovai, quella mattina, innanzi alla porta dello studio, che s'ajutava con gli occhiali e in punta di piedi – piccolo e mezzo cieco com'era – a decifrare l'avviso.

In qualità di personaggio, cioè di creatura chiusa nella sua realtà ideale, fuori delle transitorie contingenze del tempo, egli non aveva l'obbligo, lo so, di conoscere in quale orrendo e miserando scompiglio si trovasse in quei giorni l'Europa. S'era perciò arrestato alle parole dell'avviso: «in un momento come questo», e pretendeva da me una spiegazione.

Erano ancora i giorni di torbida agonia che precedettero la dichiarazione della nostra guerra all'Austria, ed entravo di furia nello studio con un fascio di giornali, ansioso di leggere le ultime notizie. Mi si parò davanti:

– Scusi... permette?

– Non permetto un corno! – gli gridai. – Mi si levi dai piedi! Ha letto l'avviso?

– Sissignore, appunto per questo... Se mi volesse spiegare...

– Non ho nulla da spiegarle! Non ho piú tempo da perdere con lei! Via! Vuole le sue carte, i suoi documenti? Venga, entri, prenda e se ne vada!

– Sissignore... ecco, ma se volesse dirmi almeno che cosa è accaduto?...

Sperando di farlo schizzar per aria, polvere, come per una cannonata a bruciapelo, gli urlai in faccia:

– La guerra!

Rimase lí impassibile, come se non gli avessi detto nulla.

– La guerra? Che guerra?

Me lo tolsi davanti con uno strappo violento; entrai nello studio, sbattendogli la porta in faccia; e, buttandomi sul divano, corsi con gli occhi alle ultime notizie dei giornali, se finalmente la dichiarazione di guerra era avvenuta, se gli ambasciatori d'Austria e di Germania erano partiti da Roma, se c'erano già i primi fatti d'armi per mare o alla frontiera. Nulla! ancora nulla! E fremevo.

– Ma come? ma come? – dicevo. – Che s'aspetta! E che aspettano ancora questi signori ambasciatori, dopo le sedute solenni della Camera e del Senato e il delirio di tutto un popolo che da tanti anni grida per le vie di Roma guerra, guerra! Son diventati sordi? ciechi? L'albagia tedesca, la tracotanza austriaca dove sono piú? Quattro, cinque volte, nei giornali del mattino, nei giornali del pomeriggio, in quelli della sera s'è loro annunziato che i treni speciali sono pronti per essi. Niente. Sordi. Ciechi. E intanto a Trieste, a Fiume, a Pola, in tutto il Trentino si fa scempio e strazio dei nostri fratelli che ci aspettano; e noi li abbiamo lasciati partire protetti e tranquilli, i signori sudditi austriaci e tedeschi!

Mentre cosí pensavo, fremendo, m'avvenne di levar gli occhi dal giornale, e che vidi? lui, quel petulante, quell'insoffribile personaggio, ch'era entrato non so come, non so donde, e se ne stava pacificamente seduto su una poltroncina presso una delle due finestre che guardano sul mio giardinetto, tutto ridente e squillante, in quei giorni di maggio, di rose gialle, di rose bianche, di rose rosse e di garofani e di geranii.

Guardava fuori, con faccia beata, i cipressi e i pini di Villa Torlonia dirimpetto, dorati dal sole, abbagliati sotto l'intenso azzurro del cielo e stava a udire con delizia evidente il fitto cinguettio degli uccellini felicemente nati con la stagione e il chioccolio della fontanella del mio giardinetto.

La sua vista inopinata, quel suo atteggiamento di delizia mi suscitavano una rabbia che non so dire: una rabbia che avrebbe dovuto lanciarmi addosso a lui, e invece restava lí come schiacciata dal peso d'uno stupore, ch'era anche nausea e avvillimento. Gli vidi, a un tratto, voltare verso me quella beata faccia. Con l'orecchio intento e una mano appena levata:

– Sente? – mi disse, – sente che bel trillo? È un merlo, questo, sicuramente.

Afferrai i giornali stesi su le ginocchia con l'impeto di piombargli con essi sopra ad accopparlo, urlandogli nel furore tutte le ingiurie, tutti i vituperii che mi venivano in bocca. E poi? Sarebbe stato inutile. Scaraventai a terra i giornali, puntai i gomiti su le ginocchia, mi presi la testa tra le mani.

Poco dopo, con placida voce, quegli ricominciò a dire:

– «E che c'entro io, scusi, se il merlo canta? se le rose ridono nel suo giardinetto? Corra a mettere la museruola a quel merlo, se le riesce, e a strappar queste rose! Non credo, sa, che se la lasceranno mettere la museruola gli uccellini; e tutte le rose di questo maggio da tutti i giardini, non le sarà mica facile strapparle... Mi vuol far saltare dalla finestra? Non mi farò male; e le rientrerò nello studio dall'altra. Che vuole che importi a me, agli uccellini, alle rose, alla fontanella della sua guerra? Cacci il merlo da quell'acacia; se ne volerà nel giardino accanto, su un altro albero, e seguirà di lí a cantare tranquillo e felice. Noi non sappiamo di guerre, caro signore. E se lei volesse darmi ascolto e dare un calcio a tutti codesti giornali, creda che poi se ne loderebbe. Perché son tutte cose che passano, e se pur lasciano traccia, è come se non la lasciassero, perché su le stesse tracce, sempre, la primavera, guardi: tre rose piú, due rose meno, è sempre la stessa; e gli uomini hanno bisogno di dormire e di mangiare, di piangere e di ridere, d'uccidere e d'amare: piangere su le risa di jeri, amare sopra i morti d'oggi. Retorica, è vero? Ma per forza, poiché lei è cosí, e crede per ora ingenuamente che tutto, per il fatto della guerra, debba cambiare. Che vuole che cambi? Che contano i fatti? Per enormi che siano, sempre fatti sono. Passano, passano, con gli individui che non sono riusciti a superarli. La vita resta, con gli stessi bisogni, con le stesse passioni, per gli stessi istinti, uguale sempre, come se non fosse mai nulla: ostinazione brutta e quasi cieca, che fa pena. La terra è dura, e la vita è di terra. Un cataclisma, una catastrofe, guerre, terremoti la scacciano da un punto; vi ritorna poco dopo, uguale, come se nulla fosse stato. Perché la vita, cosí dura com'è, cosí di terra com'è, vuole se stessa lí e non altrove, ancora e sempre uguale. E vorrà anche il cielo, per tante cose; ma soprattutto, creda, per dare respiro a questa terra. Lei si agita, in questo momento; freme; s'arrabbia contro chi non sente come lei, contro chi non si muove; vorrebbe gridare, far capaci tutti gli altri del suo stesso sentimento. Ma se gli altri non lo hanno? Lei s'immaginerà che tutto sia perduto; e sarà magari tutto perduto per lei... Fino a quando? Lei non vorrà mica morire per questo. Guardi: l'aria lei la respira, e non glielo dice che lei vive, quando la respira; questo cinguettio d'uccelli nati ora col maggio in questi giardini fioriti, lei l'ode, e non glielo dicono questi uccelli e questi giardini che lei vive, quando li ode cinguettare e ne aspira i profumi. Una miseria di pensiero lo assorbe. Di tanta vita ch'entra in lei per i sensi aperti, non fa conto. E poi si lagna; di che? di quella miseria di pensiero, di quel desiderio insoddisfatto, d'un caso contrario già passato. E intanto

tutto il bene della vita le sfugge! Ma non è vero. Sfugge alla sua coscienza, non a quel profondo oscuro se stesso, dove – senza saperlo – lei vive davvero e assapora il gusto della vita, ineffabile, che è quello che la tiene e che le fa accettare tutte le contrarietà, tutte le condizioni che il pensiero stima più misere e intollerabili. Questo veramente è ciò che conta. Immagini che tutto questo scompiglio sia finito, compiuta la strage. Si farà la storia, domani, dei guadagni e delle perdite, delle vittorie e delle sconfitte. Speriamo che la giustizia trionfi... Ma se non dovesse trionfare? Trionferà di qui a un altro secolo... La storia ha larghi polmoni, e un arresto di respiro è cosa momentanea. Può anche darsi, del resto, che sembri un'altra, di qui a un altro secolo, la giustizia. Non c'è da fidarsi; e non è questo, creda, che importa. Ciò che realmente importa è qualche cosa d'infinitamente più piccolo e d'infinitamente più grande: un pianto, un riso, a cui lei, o se non lei qualche altro, avrà saputo dar vita fuori del tempo, cioè superando la realtà transitoria di questa sua passione d'oggi; un pianto, un riso, non importa se di questa o d'altra guerra, poiché tutte le guerre su per giù son le stesse; e quel pianto sarà uno, quel riso sarà uno».

Così io lo udii parlare a lungo, con una smania che mi si esasperava di punto in punto, quanto più, parendomi in fondo che dicesse giusto, mi sforzavo di frenarmi. Non avrei voluto ascoltarlo, e lo ascoltai invece fino all'ultimo. Quando scattai in piedi, sdegnato, amareggiato, naturalmente non me lo vidi più davanti. Come una tenebra d'angoscia m'aveva rioccupato il cervello: ero ricaduto in preda alla mia cocente passione.

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. Lo guardavo avvilito e quasi mortificato. Il ribrezzo più che trentenne di un'alleanza odiosa, fomentato ora dallo sdegno, dall'orrore delle atrocità commesse dai nostri alleati di jeri, aveva per dieci mesi roso il freno d'una disumana pazienza. E ora che questo freno finalmente accennava a rompersi, ora che il ribrezzo soffocato per trenta e più anni stava per prorompere e avventarsi, ecco, non io, non noi, quanti siamo di questa sciagurata generazione a cui è toccata l'onta della pazienza, l'ignominia di quell'alleanza col nemico irreconciliabile, non noi dovevamo correre alla frontiera, ma i figli nostri, nei quali forse il ribrezzo non fremeva e l'odio non ribolliva come in noi. Prima, i nostri padri, e non noi! ora, i nostri figli, e non noi! Dovevo restare a casa, io, e veder partire mio figlio.

Fuori di questa passione, fuori di quest'angoscia, non potevo per il momento veder più nulla. Dovevo consumare in me stesso un travaglio violento: l'ira, lo sdegno acerbo per quanto avveniva, per chi non poteva, non sapeva o non voleva fare e si dava grottesche

arie di fare e avrebbe meritato in risposta un augurio di sconfitta, se le sorti nostre non fossero state sciaguratamente unite. Dovevo consumare dentro me l'ansia senza requie per il mio figliuolo, che mentre io qua mi sarei straziato invano e sarei stato costretto purtroppo ad attendere e a soddisfare a tutti i piccoli materiali bisogni della vita, avrebbe esposta la sua lassù; e ogni momento, che per me sarebbe passato così, poteva essere per lui il supremo; e sarebbe toccato a me, allora, dopo, di seguirla a vivere, questa atrocissima vita.

Nell'ombra che veniva lenta e stanca dopo quei lunghissimi afosi pomeriggi estivi e m'invadeva a poco a poco la stanza, recando come una mestizia di frescura, un rammarico di lontane dolcezze perdute, io però da alcuni giorni non mi sentivo più solo. Qualcosa brulicava in quell'ombra, in un angolo della mia stanza. Ombre nell'ombra, che seguivano commiseranti la mia ansia, le mie smanie, i miei abbattimenti, i miei scatti, tutta la mia passione, da cui forse eran nate o cominciavano ora a nascere. Mi guardavano, mi spiavano. Mi avrebbero guardato tanto, che alla fine, per forza, mi sarei voltato verso di loro.

Con chi potevo io veramente comunicare, se non con loro, in un momento come quello? E mi accostai a quell'angolo, e mi forzai a discernere le una a una, quelle ombre nate dalla mia passione, per mettermi a parlare pian piano con esse.

II.

E mi è avvenuto, accostandomi per la prima volta all'angolo della stanza ove già le ombre cominciavano a vivere, di trovarvene una che non m'aspettavo: ombra solo da jeri.

– Ma come, Mamma? Tu qui?

È seduta, piccola, sul seggiolone, non di qui, non di questa mia stanza, ma ancora su quello della casa lontana, ove pure gli altri ora non la vedono più seduta e donde neppure lei ora, qui, si vede attorno le cose che ha lasciato per sempre, la luce d'un sole caldo, luce sonora e fragrante di mare, e di qua la vetrina che luccica di ricca suppellettile da tavola, di là il balcone che dà su la via larga del grosso borgo marino, per dove passa monotona tutti i giorni, stridente di carri, la solita vita, di traffico per gli altri, di tedio per lei; né più si vede davanti i cari nipotini dai dolci occhi intenti ai suoi racconti, e quegli altri due che più, certo, le è doluto di lasciare: il vecchio compagno della sua vita, la figliuola più amata, quella che fino all'ultimo la circondò di vigile adorazione.

Curva, tutta ripiegata su se stessa per schermire gli spasimi interni con le pugna sui ginocchi e su le pugna la fronte sta qua, su quel suo seggiolone che le ricorda tutte le cure della casa e il tormento dei lunghi pensieri nell'ozio forzato, i viaggi dell'anima tra le me-

morie lontane e il lungo soffrire ed anche, sí, le sue ultime gioje di nonna.

Alla mia domanda: – Ma come, Mamma? Tu qui? – alza la fronte dai ginocchi e mi guarda con quegli occhi che hanno ancora la luce dei vent'anni, ma in un bianco volto molle e smunto dal male e dall'età; mi guarda e m'accenna di sí, che è voluta venire per dirmi quello che non poté per la mia lontananza, prima di staccarsi dalla vita.

– D'esser forte, Mamma, mi dici, in questo momento di prova suprema per tutti? Forse sí... ma tu, Mamma? proprio in questo momento lasciarmi, partirti da quel tuo cantuccio laggíú, dove io venivo col pensiero a trovarti ogni giorno, quando piú cupa e fredda mi doleva la vita, per rischiararmi e riscaldarmi al lume e al calore dell'amor tuo, che mi rifaceva ogni volta bambino...

Solleva con pena le palpebre e atteggia il volto a un sorriso di pena, tenendosi sul grembo le povere piccole mani che tanto hanno lavorato, quasi per nascondere il male, dov'esso gliele ha piú torturate ed offese. E non quelle mani soltanto si tiene cosí, ma dentro cosí anche l'anima, per nascondere dove piú le vicende della vita gliel'hanno offesa, ove piú qualche parola degli altri gliela toccano al vivo, al vivo e per non dire, attraverso quel sorriso di pena, se non ciò che conviene, non tanto per sé quanto per gli altri. E dice:

– Non dovevo? Ma io non l'ho voluto, figlio, benché tanto stanca, lo sai, e con tanto bisogno di riposare dal troppo male di questa mia vita troppo lunga, ah lunga oltre ogni previsione dei miei tanti dolori... È venuta! Non la volevo. Per te non la volevo e per tutti gli altri, ma piú per te che, lo so, giustamente domandavi che il mio cuore t'accompagnasse in quest'ansia angosciosa per il tuo figliuolo che combatte lassú... E t'ha accompagnato, figlio, il mio cuore, e forse per questo, anche... No, no, che c'entri tu? Non ha potuto lui, vecchio, correr troppo come doveva dietro alla tua ansia, e s'è fermato... Ma meglio per me cosí, meglio, credi. Per te lo dico, perché tu trovi in questo un conforto al dolore per la mia morte. Non potevo riposare; vedi il mio corpo come era ridotto? L'anima, sí... quella! ma anche il cuore, sai? benché cosí stanco di battere... anch'esso, dentro, era quello di prima, con dentro ancora tutta, tutta la sua vita, ma pure l'infanzia, sai? tutta la mia vita, anche coi giuochi che facevo, piccola, coi miei piccoli fratelli, e tutti i visi e gli aspetti delle cose d'allora, cosí vivi, ma cosí vivi nel senso che aveva allora la vita per me, che tante volte questa vita di poi m'è sembrata un sogno d'attorno, e non quella già lontana e pur cosí presente qui, nel mio cuore. Eh! perché la vita, figlio, tu lo sai, noi la diamo ai figli perché la vivano loro e ci contentiamo se qualche cosa ancora di riflesso ne venga a noi; ma non ci sembra piú nostra; la nostra, per noi, dentro, resta sempre quella che non demmo ma che ci fu data, a nostra volta; quella che, per quanto nel tempo s'allunghi, serba dentro pur sempre il primo sapore d'infanzia e il volto e le cure della mamma

nostra e di nostro padre e la casa d'allora com'essi la avevano fatta per noi... Tu puoi saperlo, quale fu questa mia vita, perché tante volte io te ne parlai; ma altro è viverla, figlio, una vita...

Tentenna il capo e gli occhi brillano vivi del fremito interno dei ricordi.

– E la mia!... fu pur triste, dapprima... La tirannide... I Borboni... A tredici anni, con mia madre, i miei fratelli, le mie sorelle, una anche piú piccola di me ed anche due fratellini piú piccoli, noi otto e pur cosí soli, per mare, in una grossa barca da pesca, una tartana, verso l'ignoto. Malta... Mio padre, compromesso nelle congiure e per le sue poesie politiche escluso dall'amnistia borbonica dopo la rivoluzione del 1848, era là, in esilio. E forse allora io non potevo intenderlo, non l'intendevo tutto il dolore di mio padre. L'esilio – far piangere cosí una mamma, e lo sgomento, e togliere a tanti bambini la casa, i giuochi, l'agiatezza – voleva dir questo; ma anche quel viaggio per mare voleva dire, con la gran vela bianca della tartana che sbatteva allegra nel vento, alta alta nel cielo, come a segnare con la punta le stelle, e nient'altro che mare intorno, cosí turchino che quasi pareva nero; e lo sgomento, ancora, a guardarlo; ma anche quell'infantile orgoglio della sventura che fa dire a un bimbo vestito di nero: – «Io sono a lutto, sai?» – come se fosse un privilegio sopra gli altri bimbi non vestiti di nero; e anche l'ansia di tante cose nuove da vedere, che ci aspettavamo di vedere con certi occhi fissi fissi che per ora non vedono nulla, fuorché la mamma là che piange tra i due figli maggiori che sanno e capiscono, loro sí... e allora noi piccoli, le cose da vedere di là, nell'ignoto, pensiamo che forse non saranno belle. Ma l'isola di Gozzo, prima... poi Malta... belle! con quel paesello bianco di Búrmula, piccolo in una di quelle azzurre insenature... Belle da vedere le cose, se non ci fosse la mamma qua che séguita a piangere. E poi presto dovemmo capire anche noi piccoli, non piú piccoli presto. Venivano i grandi, nella nostra casa, a trovare mio padre; e tutti erano tristi e cupi, come sordi; e pareva che ciascuno parlasse per sé a quello che vedeva: la patria lontana, ove il dispotismo restaurato rifaceva strazio di tutto; e ogni loro parola pareva scavasse nel silenzio una fossa. Loro erano qua, ora, impotenti. Nulla da farci! E chi, appena poteva, per non struggersi lí in quella rabbiosa disperazione, partiva per il Piemonte, per l'Inghilterra... Ci lasciavano. Con sette figli e la moglie, mio padre che altro poteva, se non dire addio a tutti quelli che se n'andavano, addio anche alla vita che se n'andava? La rabbia e il peso di quell'impotenza, l'avvilimento di vivere dell'elemosina d'un fratello che era stato costretto a cantare nella Cattedrale con gli altri del Capitolo il *Te Deum* per Ferdinando lo stesso giorno della partenza di lui per l'esilio; un cordoglio senza fine, la sfiducia che non avrebbe veduto il giorno della vendetta e della liberazione, ce lo consunsero a poco a poco, a quarantasei anni. Ci chiamò tutti attorno al letto il giorno della morte e si fece promettere e giurare dai figli che non avrebbero avuto un

pensiero che non fosser per la patria e che senza requie avrebbero spesa la vita per la liberazione di essa. Ritornò la vedova, ritornammo noi sette orfani in patria, mendichi alla porta di quello zio che finora ci aveva mantenuti nell'esilio: veramente santo, veramente santo, perché il bene che ci fece e continuò a farci senza mai un lamento, era a costo per lui di paure da vincere ogni giorno, d'offese da sopportare fingendo di non notarle, offese alle sue abitudini, alle sue opinioni, ai suoi sentimenti, e anche a costo di certe piccole grettezze da superare, che ce lo rendevano tanto più caro, quanto più vedevamo ch'egli cercava di sottrarsi con comici sotterfugi, con ingenue arti che ci facevano sorridere pietosamente. Tante volte tu sentisti dire da me: - «Lo zio Canonico!» - Ma che puoi sapere di quella sua casa antica, com'era, che sapor di vita vi alitava, com'era lui piccolo (grande di busto, piccolo di gambe), così piccolo piccolo che in piedi era più corto che seduto, ma bello di volto, e poi con un certo suo curioso intercalare: - «Càttari! Càttari! avrei potuto giurare, effettivamente...» - mentre si guardava le unghie, con gli occhi bassi. E la paura che aveva dei tuoni! e certe prepotenti curiosità proibite che lo traevano a leggere di nascosto nella *Battaglia di Benevento* la storia dei papi e di tratto in tratto lo sentivamo gridare, mentre richiudeva di furia il libro e vi dava un pugno sopra: - «Ma questo è un pazzo!» - e poco dopo tornava a leggervi daccapo. Povero zio! Fummo pure ingrati qualche volta... quella volta per esempio, che la sbirraglia borbonica venne a fare una perquisizione anche nella casa di lui, per i miei fratelli ch'erano già cresciuti e congiuravano, e io giovanetta, nel vederlo troppo impaurito e troppo ossequioso tremare innanzi a quei musì, gli gridai: - «Ma non abbia paura lei! Tanto lo sanno bene che lei andò a cantare il *Te Deum* alla Cattedrale quando suo fratello fu mandato in esilio!» - E lui, poverino, mogio mogio, s'allontanò esclamando e guardandosi le unghie: - «Càttari, che femmina, càttari, che femmina!» Eh sí, troppo veramente mi doleva d'essere donna allora e di non poter seguire i miei fratelli! Io la cucii quasi al bujo, in un sottoscala, la bandiera tricolore con cui il mio più piccolo fratello insieme con gli altri congiurati, il 4 aprile 1860, uscì armato incontro al presidio borbonico, nella stess'ora che a Palermo un altro dei miei fratelli doveva irrompere dal convento della Gancia; e qua da noi, in provincia, di tanti che avevano giurato di scendere in piazza armati si trovarono in cinque soltanto contro duemila borbonici. Tu puoi intenderla ora la nostra ansia mortale, in quel giorno, per questi due fratelli, uno qua, l'altro là... Sí, è per il figlio ora la tua ansia; ma c'era anche la mamma con noi allora, e l'ansia era anche per noi. Quando, dopo lo scampo miracoloso dei miei fratelli, i gendarmi ritornarono a perquisire la casa, mia madre ci dispose, noi figliuole, ciascuna presso un balcone e ci ordinò: - «Se vi mettono le mani addosso, buttatevi giù». - Fiera donna di stampo antico, mia madre! Per mesi e mesi, figurati, per tutto il tempo che durò la prigionia dei garibaldini do-

po Aspromonte, non volle che si desse alcuna notizia della famiglia a quello più piccolo dei miei fratelli che si trovava, ufficiale dei bersaglieri, nell'esercito, solo per la supposizione che fosse stato anche lui tra i fucilatori di Garibaldi e contro all'altro fratello ch'ebbe la ventura di raccogliere in quell'infausta giornata lo stivale forato e insanguinato del Generale. Che giornata, quella! Eppure la vita vostra, di voi miei figliuoli, dipende forse da essa! Quando quel mio fratello ritornò dalla prigionia nella caserma di San Benigno a Genova, tutto il popolo qua lo condusse quasi in trionfo alla madre e a noi che lo aspettavamo festanti; e fu allora ch'io conobbi per la prima volta vostro padre, reduce anche lui da Aspromonte, garibaldino anche lui del Sessanta, carabiniere genovese. Avevo già ventisette anni e non volevo più sposare; mi toccò sposare perché lui lo volle, lui che poteva imporsi al mio cuore con la bella persona e più, in quei fervidi anni, con l'animo che voi figliuoli gli conoscete, per cui ancora, vecchio, esulta e si commuove come un bambino per ogni atto che accresca onore alla patria. Con quest'animo e col mio, la vita che vi abbiamo data, figliuoli miei, nei tempi inerti e sordi che sono seguiti, non poteva esser lieta; lo so! E la so, ora, la tua pena, figlio, che forse è la stessa che a me, donna, mi bruciò tanto nell'anima: di non poter fare e di veder fare agli altri quello che avremmo voluto far noi e che per noi sarebbe stato niente, mentre ci par tanto e tanto ci fa soffrire, che lo facciano gli altri... Ma ecco, per questo appunto io sono venuta, figlio mio, per dirti questo: che tu l'hai voluta questa guerra, contro tanti che non la volevano, e lo sapevi che se poco ti sarebbe costato sacrificare in essa la tua vita, tanto, troppo invece ti sarebbe costato il solo rischio di quella del tuo figliuolo. E l'hai voluta. Tu paghi, dunque, di sofferenze più che se fossi andato... Ti basti. E Dio risparmi il tuo figliuolo! Avrei voluto, pur soffrendo, durare ancora fino alla vittoria. Ma pazienza! Non ho rinunciato a un dolore; avrò perduto una gioja, poiché la vittoria è certa. Mi basta che per me rimanga a vederla tuo padre. Voi, del resto, tu che mi sei stato sempre lontano, così da lontano, pensatemi ancora viva! Non sono forse viva sempre per te?

- Oh Mamma, sí! - io le dico. - Viva, viva, sí... ma non è questo! Io potrei ancora, se per pietà mi fosse stato nascosto, potrei ancora ignorare il fatto della tua morte e immaginarti, come t'immagino, viva ancor laggiù, seduta su codesto seggiolone nel tuo solito cantuccio, piccola, coi nipotini attorno, o intenta ancora a qualche cura familiare. Potrei seguitare a immaginarti così, con una realtà di vita che non potrebbe esser maggiore: quella stessa realtà di vita che per tanti anni, così da lontano, t'ho data sapendoti realmente seduta là in quel tuo cantuccio. Ma io piango per altro, Mamma! Io piango perché tu, Mamma, tu non puoi più dare a me una realtà. È caduto a me, alla mia realtà, un sostegno, un conforto. Quando tu stavi seduta laggiù in quel tuo cantuccio, io dicevo: - «Se Ella da lontano mi pensa, io sono vivo per lei». - E questo mi sosteneva, mi confortava.

Ora che tu sei morta, io non dico che non sei piú viva per me; tu sei viva, viva com'eri, con la stessa realtà che per tanti anni t'ho data da lontano, pensandoti, senza vedere il tuo corpo, e viva sempre sarai finché io sarò vivo; ma vedi? è questo, è questo, che io, ora, non sono piú vivo, e non sarò piú vivo per te mai piú! Perché tu non puoi piú pensarmi com'io ti penso, tu non puoi piú sentirmi com'io ti sento! E ben per questo, Mamma, ben per questo quelli che si credono vivi credono anche di piangere i loro morti e piangono invece una loro morte, una loro realtà che non è piú nel sentimento di quelli che se ne sono andati. Tu l'avrai sempre, sempre, nel sentimento mio: io, Mamma, invece, non l'avrò piú in te. Tu sei qui; tu m'hai parlato: sei proprio viva qui, ti vedo, vedo la tua fronte, i tuoi occhi, la tua bocca, le tue mani; vedo il corrugarsi della tua fronte, il battere dei tuoi occhi, il sorriso della tua bocca, il gesto delle tue povere piccole mani offese, e ti sento parlare, parlare veramente le parole tue, perché sei qui davanti a me una realtà vera, viva e spirante; ma che sono io, che sono piú io, ora, per te? Nulla. Tu sei e sarai per sempre la Mamma mia; ma io? io, figlio, fui e non sono piú, non sarò piú...

L'ombra s'è fatta tenebra nella stanza. Non mi vedo e non mi sento piú. Ma sento come da lontano lontano un fruscio lungo, continuo, di fronde, che per poco m'illude e mi fa pensare al sordo fragorio del mare, di quel mare presso al quale vedo ancora mia madre.

Mi alzo; m'accosto a una delle finestre. Gli alti giovani fusti d'acacia del mio giardino, dalle dense chiome, indolenti s'abbandonano al vento che li scapiglia e par debba spezzarli. Ma essi godono femmineamente di sentirsi così aprire e scomporre le chiome e seguono il vento con elastica flessibilità. È un moto d'onda o di nuvola, e non li desta dal sogno che chiudono in sé.

Sento dentro, ma come da lontano, la sua voce che mi sospira:

– Guarda le cose anche con gli occhi di quelli che non le vedono piú! Ne avrai un rammarico, figlio, che te le renderà piú sacre e piú belle.

Da PIRANDELLO, *Novelle per un anno* cit., vol. II, pp. 1126-38.

[Frammento da «Sei personaggi», romanzo]¹.

L'ora di queste figliole! La signora Pace gli aveva detto che una le aveva assicurato di non poter proprio venire se non dalle tre alle quattro del pomeriggio, per trattenersi proprio quell'oretta sola, né un minuto di piú né un minuto di meno, perché andava a scuola, lei, alla terza normale, vi stava fino alle tre, e dopo le quattro doveva studiare, farsi i compiti, per poi andar verso le sette al Pincio in carrozza con mamma.

Una casa come tante altre, di cinque piani, in una delle vie nuove piú frequentate della città. Al primo piano gli uffici d'una banca; al secondo, le sale d'una delle piú pulite «pensioni per famiglia»; quattro dita di gallone d'oro al berretto del portiere attestavano la rispettabilità di tutti gl'inquilini, anche di quelli che stavano al quinto piano.

Eppure, ogni qual volta da lontano ne avvistava il portiere, si sentiva umiliato da una scottante vergogna, come se tutti i passanti dovessero leggergli in faccia che vi sarebbe entrato per salire al terzo piano, ove una certa signora Pace, sotto l'apparenza osservata con molto rigore di *Tailleuse pour dames*, esercitava a beneficio delle sue scelte clienti (e fors'anche dei loro mariti) un altro mestiere, come non di rado avviene nelle grandi città.

Non poteva vedersi, come gli altri per la via lo vedevano; un passante qualunque, sconosciuto, alto, grosso, ben vestito, sui cinquant'anni, fra tanti altri passanti sconosciuti, piú o meno ben vestiti. Egli si conosceva; la via, procedendo, se la portava tutta con sé,

¹ «...Ma ho già la testa piena di nuove cose! Tante novelle... E una stranezza così triste, così triste: *Sei personaggi in cerca d'autore*: romanzo da fare. Forse tu intendi. Sei personaggi, presi in un dramma terribile, che mi vengono appresso, per esser composti in un romanzo, un'ossessione, e io che non voglio saperne, e io che dico loro che è inutile e che non m'importa di loro e che non m'importa piú di nulla, e loro che mi mostrano tutte le loro piaghe e io che li caccio via... – e così alla fine il romanzo da fare verrà fuori fatto» (da una lettera di Luigi Pirandello al figlio Stefano – 23 luglio 1917).

così affollata com'era di passanti; e per conseguenza, era come se quella via e tutti quei passanti dovessero entrare in quel portone là con lui.

In contrasto con l'apparenza che doveva darsi, di signore anziano, sentiva stridersi dentro grottesco il desiderio inverecondo che tra poco lo avrebbe cacciato in quel portone; vedeva andar per via con brutale selvaggia nudità quel che c'era in lui ancora d'irriducibilmente giovane sotto quella seria apparenza di vecchio. Avrebbe dovuto trovarsi in mezzo a un bosco: si vedeva attorno, invece, pulita e luccicante di vetri, la città. E allora, a poco a poco, gli occhi, già lustri, gli s'indurivano; e mentre su le tempie egli diventava paonazzo, quasi nero nelle grosse orecchie ronzanti, un tiramento convulso gl'imprimeva un fremito quasi felino alla guancia sinistra e alla narice del naso, e la bocca gli si stirava a una specie di ghigno sguajato. Fissava i passanti con quegli occhi lustri, duri, e ghignava così, per reagire alla sua vergogna. Non udiva i discorsi alieni, i saluti che, camminando, si scambiavano tra loro i passanti, lo stridore delle ruote sui binarii, il ronzio, il tintinnio dei campanelli dei tram elettrici, il bando dei venditori ambulanti, dei giornalai: tutto quel rumoroso movimento solito, giornaliero, della via era per lui un subbuglio, a cui con cieca violenza doveva dare uno strappo per introdursi in quel portone. Ecco, vi s'introduceva. I tram elettrici seguivano a stridere sui binarii col tintinnio dei loro campanelli, i venditori ambulanti seguivano a gridar la loro merce, i giornalai i loro giornali, tutti i passanti seguivano per via i loro discorsi; ed egli, intanto, salendo con feroce tristezza affannosa le scale di quella casa, fremeva tutto dello strappo con cui, quasi accendendosi, aveva schiantato da sé il subbuglio della via.

Il bello è questo, che han lasciato me e si sono messi a rappresentare tra loro le scene del romanzo, così come dovrebbero essere. Me lo rappresentano davanti, ma come se io non ci fossi, come se non dipendesse da me, come se io non potessi in alcun modo impedirlo.

Soprattutto lei, la ragazza. La vedo entrare... È una perfetta realtà creata da me, ma di cui non mi posso interessare, pur sentendone la profonda pietà che ne spira. Il caso della madre. Ma ci pensate? La sua vergogna davanti al figlio legittimo: non poterlo guardare giacché per poterlo guardare le bisogna annullare la vita degli altri figli, che sono i figli del suo dolore e della sua vergogna, di un'altra sua vita in cui egli non può entrare.

Da *Saggi, poesie e scritti vari*, Mondadori, Milano 1965, pp. 1216-18.

Testimonianze