

Umberto Artioli

Itinerarium mentis in nihil

1. *Sei personaggi e sei tele: modulo combinatorio o metafora ossessiva?*

Dati gli esiti sorprendenti della ricerca, che mettono in luce uno strato inedito dell'officina pirandelliana, cominciamo col dichiarare le ipotesi di partenza. Il punto enigmatico stava nei *Sei personaggi*. Il titolo impresso da Pirandello alla più celebre delle sue opere teatrali insiste su una valenza numerica il cui simbolismo, di matrice biblica, non è infrequente nell'avanguardia primonovecentesca, venata di teosofia. A parte le curiosità teosofiche di Pirandello, documentate dal *Fu Mattia Pascal*, a sollecitarci era la complessa stratificazione del dramma, il cui impianto metateatrale, culminando nell'ambigua metafora dell'*actor*, non è esente da implicazioni metafisiche.

Da cui l'interrogativo: se per una certa falda del testo l'Auctor è Dio – sia pure nell'accezione ristretta dell'artista-demiurgo – non era possibile che Pirandello avesse incernierato l'opera nelle maglie dell'affabulazione cristiana, rifacendosi in particolare al dettato del *Genesi* secondo cui la creazione, opera di sei giorni, ha per epilogo il sabato, giorno del riposo? Il motivo era stato avanzato dallo stesso Pirandello in una novella nel 1901, intitolata *Il vecchio Dio*. Inoltre, una delle situazioni narrative che si è soliti porre ad embrione del dramma, *La tragedia di un personaggio*, risente di un'impaginazione biblica: l'Autore riceve di domenica, giorno in cui il Dio cristiano riposa dalle fatiche della creazione; ai personaggi arroganti, che non rispettano il diritto di precedenza, è rimproverato il «peccato originale»; per sedare il tumulto delle presenze e delle voci si prospetta la minaccia del «limbo»; infine, in maniera più obliqua ma non meno significativa alla luce dell'onomastica dei *Sei Personaggi*, di Fileno, che si è distaccato dal mondo immergendosi nella storia, si dice che ha trovato «senza bisogno di morire, la pace»¹.

Tutto ciò sembrava offrire spiragli alla suggestione numerologica: nel dramma, accanto alle sei figure malate d'incompimento, ne esiste una settima di natura gloriosa. A questo personaggio festivo, sottratto all'incarnazione in quanto attinto direttamente alla fantasia dell'Autore, è impres-

so il nome allusivo di Madama Pace. Epifania luminosa, magica irruzione dell'imgo mentale nel regno del contingente e dell'imperfetto (di cui è emblema il palcoscenico materiale), Madama Pace riverbera, nella sua essenza di personaggio *pacificato*, quel che nel *sei* è aspirazione frustrata: il crisma dell'eternità, la *quies* che nasce dalla raggiunta perfezione. A rinforzare l'ipotesi concorreva un altro «luogo» pirandelliano. In *Si gira*, pubblicato negli anni in cui comincia la lunga gestazione dei *Sei personaggi*, si riaffaccia lo stesso schema numerologico nei modi della simmetria rovesciata. La sequenza ha luogo nel penultimo capitolo. Invitato nella casa della Nestoroff, la donna-tigre, il cui tormento risiede nel fatto che gli uomini, attenti unicamente al suo corpo, la costringono a donare, in una sorta di frenesia autopunitiva, quel che per essi soltanto ha pregio, il protagonista è abbacinato da un'insolita visione. Va segnalato il modo con cui Pirandello prepara l'evento, di cui è sottolineato con forza il carattere numinoso.

Mentre il protagonista è intento a riflettere sul fittizio di quella casa di parata, arredata con mobili eleganti ma privi di intimità, il suo occhio incontra qualcosa che ha tutti i crismi dell'imgo genuina. Del suo sconcerto ha subito coscienza la Nestoroff, quasi mossa da segreta affinità elettiva: «Questa impreveduta alterazione di sentimento le fu cagionata dal pallore del mio volto sbalordito, dallo sguardo dei miei occhi sbarrati da uno stupore quasi truce. Guardandomi, ella comprese subito il perché del mio pallore e del mio sbalordimento, e subito diventò pallidissima anche lei; gli occhi le si intorbidarono stranamente, le mancò la voce e tutto il suo corpo mi tremolò davanti quasi una larva.

L'assunzione di quel corpo a una vita prodigiosa, in una luce da cui ella neppure in sogno avrebbe potuto immaginare di essere illuminata e riscaldata, in un trasparente, trionfale accordo con una natura attorno, di cui certo gli occhi suoi non avevano mai veduto il tripudio dei colori, era *sei* volte ripetuta, per miracolo d'arte e d'amore, in quel salotto, in *sei* tele di Giorgio Mirelli. Fissata lì per sempre, in quella realtà *divina* ch'egli le aveva data, in quella *divina* luce, in quella *divina* fusione di colori, la donna che mi stava davanti cos'era più ormai? in che laido smortume, in che miseria di realtà era ormai caduta? E aveva potuto osare di tingersi di quello strano color cupreo i capelli, che lì nelle *sei* tele davano col loro colore naturale, tanta schiettezza d'espressione al suo volto intento, dal sorriso vago, dallo sguardo perduto nella malia d'un sogno triste lontano?»³.

Rispetto al suo archetipo glorioso, replicato *sei* volte nelle tele di Giorgio Mirelli, la Nestoroff compare in *Si gira* come il simbolo stesso della derelizione creaturale. Davanti all'immagine che la doppia, metamorfosandola in fionto luminoso, la donna di carne, contesa per la sua bellezza, è come un grumo d'ombra a cospetto della luce. Le peculiarità negative del palcoscenico pirandelliano, in forza delle quali ai *sei personaggi* non è dato saziare la loro fame d'eternità, fan ressa attorno alla sua figura. Artefatta, «come in attesa d'una rappresentazione»³, è la sua dimora; ritinti i capelli,

cosa che ha a che fare col trucco dell'attore e, più in generale, con le connotazioni infere della scenicità; precipitata in un «laido smortume», in una «misericordia di realtà» è la sua esistenza, senza punti in comune con la forma abbagliante in cui l'ha fissata l'artista, quella forma che anche per i *sei personaggi* è il sigillo della vita vera. Inoltre la Nestoroff si chiama Varia: dal punto di vista onomastico, l'antitesi concertata di Madame Pace⁴. Da un lato la vertigine del mutamento, il frantumarsi della personalità in un pulviscolo di frammenti una volta che il centro – l'anima – è andato perduto (in *Ciascuno a suo modo*, la commedia ispirata al romanzo, l'equivalente di Varia Nestoroff è Delia, una degli attributi di Diana, divinità lunare); dall'altro il personaggio sottratto alla *quête* perché «felicamente nato»⁵, vivo d'una vita più vera del reale quotidiano.

Tra il citato frammento di *Si gira* e uno dei motivi cruciali dei *Sei personaggi* esisteva quindi un non dubbio rapporto. In entrambi i casi sei presenze erano contrapposte a una settima, che aveva il compito di scandire il divario rispetto alla serie. Serie positiva, in *Si gira*, dove le tele di Giorgio Mirelli, nella loro perfezione ideale, rappresentano il sogno «divino» da cui la creatura di carne è esiliata; serie negativa, nel dramma, dove al doloroso itinerario dei personaggi incompiuti fa riscontro l'immateriale apparizione di Madame Pace. Ma l'aver certificato un legame, sino ad ora non emerso, tra i due testi di Pirandello, aveva come esito la messa in crisi, per lo meno parziale, dell'ipotesi di partenza. In base a un simbolismo numerologico riconducibile, in maniera generica, alla matrice biblica si era sin qui conferito al sei il marchio dell'umano e al sette il marchio del divino, facendone i perni della dialettica tra perfezione e incompiuto. La stessa esegesi non poteva essere estesa al frammento di *Si gira*, dove il rimbalzo dell'immagine ha luogo nei modi di un'assiologia invertita.

Di fronte alle tele gloriose dipinte da Giorgio Mirelli, non solo veniva a cadere l'ipotesi che, nell'immaginario di Pirandello, il sei si configurasse (o si configurasse soltanto) come cifra umana-troppo umana. Improporzionale risultava altresì la catalogazione della Nestoroff entro il simbolismo del sette, visto che il personaggio recita nel contesto il ruolo di esiliato dalla Luce, secondo cadenze neo-platoniche e cristiane che il lessico di Pirandello, nella fattispecie, autorizza in maniera particolare.

Non restava che riformulare l'ipotesi o convenire, con Gardair⁶, che, in Pirandello, l'esercizio della simmetria – o degli altri tropi del parallelismo – vale più come combinatoria di situazioni drammatico-narrative sfruttate in molteplici varianti, che come sedimentazione di materiali mitologici o di immagini dotate di alone. Ma, nel secondo caso, come spiegare il ritorno dello schema in testi senza apparente tangenza reciproca, senza cioè che ragioni di tecnica compositiva giustificassero da sole la persistenza dell'immagine? E poi, perché quella specifica immagine? Era forse un caso se, nei due «luoghi» messi a confronto, il polo positivo stava, inequivocabilmente, dalla parte della creazione artistica realizzata, e il negativo dise-

gnava la morfologia del non-nato o del decaduto, di ciò che, pur restando aspirazione alla forma, è consegnato all'informe?

«Divina malattia»⁷ (ancora una reminiscenza platonica), è, nel secondo capitolo di *Si gira*, l'esercizio pittorico di Giorgio Mirelli; il qualificativo è più volte ripreso nella sequenza citata: se l'*auctor* dei *Sei personaggi* ha segrete parentele col dio, il pittore del romanzo non teme di esibire la sua natura divina. Lungi dal proporsi come meccanismo generatore della *fabula*, il gioco delle simmetrie appariva a sua volta risucchiato dentro un'immagine di forte spessore semantico: possibile che l'istanza a significare, così viva nella stessa scansione onomastica, fosse accompagnata da un corredo numerologico soltanto casuale?

Si doveva rettificare l'ipotesi di partenza e un contributo venne da un altro «luogo» di *Si gira*. Camuffato nelle pieghe del testo, esisteva nel primo capitolo un breve spezzone narrativo che avrebbe potuto valere come *mise en abyme* dell'intero procedimento. Com'è noto, la *mise en abyme*⁸ consiste nella contrazione della struttura dell'opera in un frammento testuale più o meno occultato, che si comporta da microcosmo rispetto al macrocosmo costituito dal testo nella sua globalità. Tale spezzone narrativo si situa nel momento in cui Simone Pau, l'amico che il protagonista del romanzo incontra la sera del suo arrivo a Roma, propone a Serafino di passare la notte in un albergo di sua conoscenza, albergo che poi si rivela un ospizio di mendicizia. Il frammento è il seguente: «Simone Pau mi prevenne, cupo, con molta serietà, che non mi facessi illusioni, perché in quell'albergo non avrei potuto dormire per oltre *sei* notti di seguito. Mi spiegò, che ogni *sei* notti bisognava che ne passassi fuori per lo meno una all'aperto, per poi ripigliare la serie»⁹.

Di questa regola curiosa non è offerta, nel corso del romanzo, nessuna esplicazione. Per la sua bizzarria, si deve anche escluderla dal novero dei dettagli di tipo naturalistico. Oltretutto, se la si mette in rapporto al contesto, si nota che serve a introdurre una sequenza di forte risalto simbolico, dove i mendicanti che fanno la doccia sfilano come adepti d'un rito battesimale. Occorreva ipotizzare che il frammento fosse più significativo di quanto a prima vista non potesse apparire, e comunque avesse a che fare con la scena delle sei tele. Con un vantaggio per l'interpretazione delle simmetrie: accedendo alla logica dell'aperto e del chiuso, la settima presenza poteva essere intesa come l'*esclusa* dal gioco, come il personaggio cui non è consentito far parte del dispositivo seriale.

Tutto ciò, pur restando enigmatico nella sostanza, chiariva sul piano formale l'impaginazione dei «luoghi» pirandelliani su cui s'era concentrata la nostra attenzione. Bastava supporre l'esistenza di una serie positiva (le sei tele di Giorgio Mirelli) e di una serie negativa (i sei personaggi) per trovare, grazie all'escluso, la legge presiedente alla catena. In questo senso, ciò che fa difetto ai sei personaggi è presente in *Madama Pace*; ciò che è presente nelle sei tele, fa difetto a *Varia Nestoroff*.

Lo spostamento dell'attenzione sull'idea di serie aveva un risultato immediato: dilatare l'importanza del sei, lasciando sullo sfondo il simbolismo del sette, che pure non andava trascurato (le presenze in gioco, in qualsiasi modo vengano considerati i rapporti reciproci, restano comunque sette). È a questo punto che ci capitò d'osservare un altro particolare curioso. I capitoli di *Si gira* sono sette. Non solo: una drastica cesura si crea nel corso del capitolo sesto quando il protagonista, dopo la scena delle sei tele, decide di auto-escludersi dal mondo. Ciò avviene sul piano mentale perché l'emarginazione effettiva si registra nell'ultimo capitolo quando, a causa della perdita della voce, Serafino, anche fisicamente, resta murato in se stesso.

A questo punto l'ipotesi che il frammento iniziale potesse costituire una *mise en abyme* dell'intero procedimento, poteva essere presa in seria considerazione. Per sei capitoli il protagonista del romanzo, che fa l'operatore cinematografico ed è, sul posto di lavoro, unicamente mano, tenta di recuperarsi come totalità. Nel sesto capitolo, acquisita coscienza dello scacco, si esclude dalla *quête* interrompendo la serie. Il settimo capitolo è la sanzione definitiva di questa esclusione. Del resto, non era lo stesso Pirandello ad autorizzare l'idea di percorso o di *gradatio*, trasformando il titolo dell'opera dal più anodino *Si gira* in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*?

2. Struttura e peripezie dell'immagine: la serie dolorosa e la serie mirifica.

A questo punto la ricerca assumeva un respiro più ampio. Si era partiti da una suggestione limitata allo schema affabulatorio dei *Sei personaggi*; inaspettatamente l'ipotesi di lettura finiva col coinvolgere l'intero impianto dei *Quaderni*. Non era sciolto, tuttavia, il nodo più importante, legato al simbolismo del sei e del sette. Finché il *tópos* fosse rimasto muto dal punto di vista semantico, avremmo avuto a che fare con un meccanismo di cui si cominciava a intuire il funzionamento, ma che restava enigmatico sul piano del senso. Poiché nessuna dichiarazione teorica di Pirandello toccava la questione, era necessario tornare ai testi.

Il primo risultato si ebbe con l'*Enrico IV*. In apertura del dramma, una battuta di Landolfo riproponeva, miniaturizzato, lo schema dei *Sei personaggi*: «Tutti e quattro qua, e quei due disgraziati là (*indica i valletti*) quando stanno ritti impalati ai piedi del trono, siamo... siamo così, senza nessuno che ci metta su e ci dia da rappresentare qualche scena. C'è, come vorrei dire? la forma, e ci manca il contenuto!... Come sei pupazzi appesi al muro, che aspettano qualcuno che li prenda e che li muova così o così e faccia dir loro qualche parola»¹⁰.

La battuta non ha sviluppi successivi. Se ne poteva dedurre che Pirandello, pur di reiterare lo schema, aveva predisposto il numero delle presenze sceniche in modo da comporre la cifra rituale. L'*Enrico IV* è stato redatto subito dopo i *Sei personaggi*. Era quindi possibile interpretare l'inserito

come un segnale di riconoscimento, una sorta di autocitazione. Ma, a differenza di quanto accade nei testi metateatrali, dove Pirandello non esista ad auto-denominarsi, il richiamo è, qui, assai più obliquo. Inoltre la ripresa dello schema avviene con un piccolo scarto, a conferma del ruolo della simmetria rovesciata: mentre i «sei personaggi» invocano la forma, i «sei pupazzi» cercano un contenuto.

Singularissime, invece, le modalità d'apparizione del *tópos* in *Ciascuno a suo modo*, l'opera teatrale tratta da *Si gira* e che Pirandello, con perfida ironia, definisce «commedia a chiave». Le ragioni dell'inciso saranno palesi alla fine del capitolo. Per ora si può dire che mai come in questo caso Pirandello ha ghignato alle spalle del lettore, infilando la perla dove non era lecito attenderla. Nel cuore del primo atto di *Ciascuno a suo modo*, c'è una disputa tra Doro Palegari e Francesco Savio. I due, che avevano opinioni diverse su Delia Morello, hanno ora cambiato parere, sposando ciascuno la tesi dell'avversario. Così, mentre credono di rappacificarsi, si ritrovano di nuovo nemici. È a questo punto che Doro Palegari apostrofa sette volte, con l'epiteto di Pulcinella, il suo interlocutore, sei volte in sua presenza, una volta in assenza. Al sesto insulto, infatti, Francesco Savio ha abbandonato la casa. Da notare che Pirandello sottolinea la sequenza grazie a una poco probabile battuta di Francesco Savio: «Me lo gridi in faccia per la quinta volta, bada!»¹¹.

La myse en abyme, qui evidentissima, non riguarda *Ciascuno a suo modo*, ma, con effetto di raddoppiamento, il romanzo cui la commedia è ispirata (si vedrà poi che il raddoppiamento è addirittura alla terza potenza).

Passiamo alla *Nuova Colonia*. Come nell'*Enrico IV*, il *tópos* è collocato nell'incipit dell'azione ed è messo in bocca a Tobba, il propugnatore della nuova comunità che ha per sede l'isola-penitenziario, abbandonata a causa di un terremoto: «E mi presero difatti. Sei volte. Alla sesta mi mandarono all'isola. Seguitai a lavorare anche lì. Ma almeno, tutti bollati. Non come qua, metà sì metà no; e schifati da quelli che non hanno il bollo»¹².

Tobba è un ex-contrabbandiere, deriso dai compagni per il fervore religioso. Sgrana infatti il rosario e di lui si dice che gli basta il cielo. Ma alla virtù contemplativa, che lo distanzia dai valori mondani, unisce l'attivismo della *charitas*. Ancora una volta lo statuto del personaggio si riflette nel simbolismo onomastico. Singolare impasto di *toppa* e *Tobia*, il nome di Tobba richiama le toppe multicolori della sua giacca, che una battuta vuole più fitte delle «piaghe sulle carni di Cristo». Un motivo, questo del Cristo-Arlecchino, rinforzato da una reminiscenza biblica: come Tobia, divenuto cieco, viene risanato dall'angelo, Tobba riacquista alla fine la vista interiore ed è chiamato da Currao «profeta». («Angelo» è definito nel testo l'adolescente Dorò, che abbandona il padre pur di seguire Tobba nell'isola).

In una battuta che precede di poco l'emergere dell'immagine archetipica, Tobba assegna alla comunità che avrà sede nell'isola valenze paradisiache.

Ciò si riflette sul simbolismo della serie. Sei volte arrestato per contrabbando, la sesta volta Tobba è confinato nell'isola. Qui viene illuminato e comprende i valori dell'eguaglianza: un futuro di redenzione attende i compagni, se sapranno trasformare il luogo di reclusione in spazialità beatificante. La logica dell'aperto e del chiuso, individuata nel frammento del primo capitolo di *Si gira*, riceve una conferma esemplare: prima sei stazioni dolorose, marcate dalla prigionia; poi il rovesciarsi dello spazio in emblema di libertà, con la settima stazione a statuto paradisiaco.

Fra i campioni ispirati al teatro, solo *Ciascuno a suo modo* prevede il rimbalzo dell'imgo all'interno del dispositivo dialogico. Negli altri casi, il procedimento è affine ai canoni della narrazione: una singola battuta (lunghissima quella di Landolfo nell'*Enrico IV*, che è un vero e proprio monologo) s'incarica, in apertura di dramma, di scandire i termini della sequenza, per il resto collaterale all'azione. Dopo i *Sei personaggi* Pirandello non poteva permettersi un'altra *fabula* drammatica imperniata sul simbolismo del sei; che il motivo persista nelle pieghe di singoli testi, è un segno non dubbio del suo irradimento.

Diverso il caso delle novelle, dove la brevità del percorso e la compresenza, nel *corpus*, d'una pluralità di modelli narrativi, consente all'Autore di divagare sul tema, mantenendo occultata l'immagine generatrice. Immagine che invece è esibita, addirittura a livello visivo, nel campione cronologicamente più antico: nel *Dono della Vergine Maria* (1899) un grafema, la croce, scandisce in apertura di pagina l'iter doloroso di Nuccio d'Alagna, abbandonato dalla moglie con sei figlie. Cinque di queste sono già morte, e accanto ai loro nomi compare la croce. La sesta casella è vuota, ma la croce è in attesa, corredata dai puntini di sospensione: l'ultima figlia, infatti, è morente. Per scongiurare il realizzarsi della serie, il protagonista vien meno ai dettami della fede religiosa (cosa di cui puntualmente si pente) coadiuvando suo malgrado una strana figura di spretato, che vuole fondare una nuova chiesa. Ma quando anche per l'ultima figlia la fine è imminente, Nuccio d'Alagna respinge lo spretato e va a pregare la Madonna perché lo aiuti a trovare il denaro per i funerali. L'icona della chiesa è carica d'ori. Nella sua allucinazione, Nuccio vede la Vergine dare il suo assenso: il furto è per lui un dono miracoloso.

La struttura della novella ricalca il modulo della *Nuova Colonia*, dove il sesto gradino della serie negativa secerne il suo rovescio mirifico. Da notare che anche l'oste della *Nuova Colonia* si chiama Nuccio d'Alagna. Pirandello si comporta, qui come altrove, denunciando l'affinità tra i due testi ma stornandola dal vero oggetto, che è di natura strutturale. La conferma viene dagli epiloghi, d'una simmetria evidente: il miracolo intravisto da Nuccio d'Alagna gli apre le porte del carcere (o del cimitero: il finale della novella non scioglie il nodo); la beatitudine dell'isola si rivela un sogno di Tobba e, indirettamente, la causa della sua morte.

Si può riscontrare come negli ultimi due campioni la serie negativa in-

duca un positivo che ha a che fare con la forza – mirifica nella sua essenza – dell'illusione. Il visionarismo sociale di Tobba o la fede nella Madonna di Nuccio d'Alagna possono ben essere allucinazione o utopia: nella loro genesi sono un «prodigio» che colma d'un tratto un'esistenza cosparsa di croci. Ma anche la mitopoiesi è processo d'illuminazione: un modo per conferire valore all'insensatezza della vita, per «vendicarsi della vita, della vita com'è... creandone un'altra migliore, più bella, come avrebbe dovuto essere»¹³. Sono i fondamenti dell'estetica pirandelliana in bocca all'Ignota di *Come tu mi vuoi*, la figura che per uscire dal Nulla ha bisogno di fede e s'addossa a un'imgo archetipica che ha nome Lucia, cioè la portatrice di luce.

Di fronte al dissessere dei sei personaggi, un «prodigio» è l'apparizione di Madama Pace, su cui non incombe il patema della materialità; «divine», nel loro tripudio di colori, sono le tele di Giorgio Mirelli; in attesa di un lampo che li vivifichi sono i «sei pupazzi» dell'*Enrico IV*, attori d'una rappresentazione truccata, non soccorsa dal fuoco interiore. Luminosità, trasparenza, distacco dalla materia sono i tratti della serie mirifica pirandelliana, coincidenti con ciò che la tradizione, a partire da Pitagora, attribuisce all'ebdomade, stigma del divino.

Sulla base delle corrispondenze lessicali, l'asse semantico che presiede al funzionamento delle due serie cominciava a chiarirsi. Occorrevano nuove conferme. In *Berecche e la guerra* (1914) il protagonista, filotedesco da sempre, sente vacillare la fede nella Germania nel momento in cui, con frenesia ottusa, questa innesca il conflitto mondiale. La novella, insolitamente lunga, consente a Pirandello il raddoppiamento della sequenza seriale. Berecche è angosciato a causa di Margheritina, la figlia minore, cieca da sei anni. La latenza percettiva si riflette sullo statuto del personaggio, che ha tratti filiformi come se il corpo, perso il contatto col mondo, fosse impastato d'aria. Nel buio in cui è confitta, la ragazza trae conforto dalla fede e il padre sente che una parte di sé, muta da tempo, torna a ravvivarsi quando lei va a pregare per il «papa santo», il papa che muore di dolore a causa del conflitto.

Il parallelismo concerne l'unico figlio maschio, Faustino (i nomi sono evidenti calchi goethiani), che da sei giorni è scappato di casa e non dà notizie di sé. Con un procedimento che gli è abituale, Pirandello rinforza il simbolismo del numero, iterandolo sei volte nel corso del capitolo. Alla fine del sesto giorno una lettera liberatoria: il figlio è andato a combattere in Francia per riscattare il neutralismo italiano, frutto di *Realpolitik*, col fuoco dell'amor patrio. Sorvoliamo sulle implicazioni della lettera ai fini dell'epilogo della novella: ci basta sottolineare che, nei due casi, lo stato di mancanza introdotto dal sei (serie negativa) è risarcito da una petizione ideale.

Se in *Berecche e la guerra* si assiste alla duplicazione del procedimento con effetti d'intensificazione, in *L'ombrello* (1909) la serie si divarica, met-

tendo in luce contemporaneamente il segno positivo e il segno negativo. La variante è ottenuta ricorrendo a una coppia di sorelle. Due bambine litigano per un ombrello che ciascuna vuole per sé. La più grande si ammalava. Da quell'istante passano *sei* giorni di pioggia ininterrotta, *sei* giorni d'agonia per l'inferma, *sei* giorni di paradiso per l'altra che, ignara, è libera di dedicarsi all'ombrello. La notte del *sesto* giorno la bambina più piccola si sveglia e si accorge di non essere nel suo letto. Esce dalla stanza (è stata messa a dormire dai vicini) e dal pianerottolo osserva, sotto raffiche di lampi, il cielo in tempesta. Entra nella sua casa dove la sorella sta morendo e le vien detto che sta per andare in cielo. Allora va a prendere l'ombrello e ne fa dono perché in cielo piove.

Per l'epilogo della novella, Pirandello applica l'artificio della letterarizzazione della metafora a un *tópos*, quello celeste, tipico della serie gloriosa. Inoltre, poiché la divaricazione delle serie esige due spazialità separate, fa ricorso al chiasmo: nel finale le sequenze finiscono con l'incrociarsi, e la sorella più giovane perde il suo «paradiso» nel momento in cui l'altra, con la morte, vi accede.

Con ben altri esiti, il modello strutturale si ripresenta in *Piuma* (1914), una delle più suggestive tra le novelle pirandelliane. Protagonista della vicenda è una donna-bambina, che da tempo immemorabile è in attesa della morte. Celesti sono gli occhi; sottile la voce che «non pareva più umana»; sempre più evanescente il corpo, cui il progredire della malattia imprime una curiosa «grazia infantile». Nella stanza bianca, che è il suo unico mondo, tutto è rarefazione di materia. Nelle visioni di cui il personaggio popola la sua attesa interminabile, immagini aeree o liquide procurano un «divino imbevimento», come se gli ultimi barlumi del fuoco vitale s'accendesero solo a contatto dell'elemento fluido.

Il nome della donna è Amina, un anagramma di anima. Dalla porta della stanza, unico agente di comunicazione tra il suo microcosmo e il mondo esterno, di quando in quando fanno irruzione gli spessori del Reale, impersonati dal grasso marito e dalla grassa cugina, legati da «segreti piaceri carnali». Questa soglia è anche il nodo d'intersezione delle due serie, che vivono di vita autonoma sino a che un caso imprevisto interrompe la pacifica, anche se sgradevole, coabitazione. Il disvelamento della sequenza archetipica ha luogo in un inciso minimale, dove alla temporalità indefinita dell'*exordium* subentra la cifra di rito. Il frammento concerne i rapporti sessuali tra il marito e la grassa cugina, venuta in casa all'inizio della malattia: «E già due volte la poverina, in *sei* anni, era stata costretta a sparire, la prima volta per tre mesi, la seconda per due»¹⁴.

Le date coincidono con la nascita di due figli, ovviamente illegittimi, messi al mondo dalla coppia clandestina in attesa che la morte della congiunta consenta legalità all'unione. Il calcolo si rivela erroneo perché, invece di Amina, a morire è il marito. In questo modo l'epilogo della novella muove necessariamente verso la commistione degli spartiti, con l'esclusa

dalla vita costretta a riprendere un nome e un ruolo davanti allo «spettacolo un po' teatrale» della parente in lacrime, che le chiede una firma per la traslazione dei beni a favore degli orfani. La novella è un documento della finezza con cui Pirandello occulta il nucleo generatore, pur esibendone con prodigalità le connotazioni. Il conflitto tra spirito e materia, decisivo per l'identificazione delle due serie, è profilato a partire dal personaggio «glorioso» nella cui ottica, presiedente all'intera narrazione, precipita l'orrore pirandelliano verso la carne.

Spazialità liminale, separatoria e unitiva a un tempo, la metafora della *soglia* delinea perfettamente la duplice valenza del sei, scala verso il divino ma, anche, *gradatio* infera, movimento verso quel *nulla* che incombe sul creaturale. A differenza di *Varia Nestoroff*, che cerca l'anima ma intanto si perde, con tipico schema neo-platonico, nei torbidi intrichi della materia (la *varietas* come distanza dall'Uno), Amina è l'anima in atto di sciogliere le catene. Per lei la morte è nozze col divino, l'antitesi del matrimonio riparatore invocato dai congiunti della stanza accanto, dai cui tratti bestiali trapela l'ottusa connivenza con la materia.

Il doppio di Amina è la protagonista femminile di *Rondone e Rondinella* (1913): «Era piccola e diafana, come fatta d'aria, con limpidi occhi azzurri, ombreggiati da lunghissime ciglia: occhi timidi e quasi sbigottiti, nel gracile visino. Pareva che un soffio la dovesse portar via, o che, a toccarla appena appena, si dovesse spezzare»¹⁵. Per sei anni viene a passare le vacanze in Italia con un uomo che non è suo marito, e l'arrivo dei due innamorati è una festa per tutto il paese. Ma il sesto anno è anche l'ultimo della serie. L'estate successiva, Rondinella arriva con un altro. Pirandello contrappone, qui, fantasia e ordine: preciso, freddo, metodico, il nuovo arrivato non può che essere il marito. Priva della fiamma che pareva tenerla in vita, Rondinella, ormai senza ali, sale in lettiga nel luogo dell'antica gioia e muore. La novella è una *lectio faciliior*, sia sul piano strutturale che dei contenuti, dell'imago archetipica.

Assai più complessa è *La realtà del sogno* (1914), dove il *tópos* è fatto slittare su motivi in apparenza psicanalitici. Una donna sposata da sei anni con un uomo affascinante, si rifiuta di ricevere gli amici del marito. Per lei si tratta di pudore, o di una selvatichezza di cui è colpevole il padre, che prima del matrimonio la teneva segregata. Per il compagno la sua ritrosia è una forma di difesa: attratta dall'altro sesso, per precauzione lo evita. Alla coppia è rimasto un unico amico, che condivide la tesi del marito. Dopo un'ennesima discussione sull'argomento, la donna fa un sogno in cui l'amico comincia a sfiorarle il viso, e lei lascia fare, a dimostrazione della sua imperturbabilità.

Ma quando la carezza si fa più audace, sente la volontà venir meno e salire dal corpo estasiato un paradiso di voluttà. Sconvolta dal sogno, il giorno dopo si rifiuta di ricevere l'amico e si rifugia nella stanza da letto in preda a una crisi di nervi. Accorre il marito per soccorrerla, coadiuvato

dall'altro. Ma non appena lei sente sul corpo le stesse mani della sequenza onirica, la crisi si trasforma in menadismo sessuale: si stringe addosso all'uomo e, con bestiale frenesia, esige che il desiderio sia soddisfatto. Il contesto della novella esclude qualsiasi partecipazione del partner al tentativo di adulterio: l'immagine del sogno è pura costruzione del desiderio femminile.

In questo modo Pirandello arricchisce d'un'ulteriore variante lo schema originario. Solitamente l'imgo che subentra alla serie latrice d'assenza (nella fattispecie, l'auto-segregazione della protagonista) è epifanica: un trasalimento di Meraviglioso, uno scarto in cui viene alla luce, grazie al prodigioso nitore dell'immagine paradisiaca, quel che nell'esistenza è muto. Non si può negare alla sequenza onirica della novella tale statuto. Diafano, immateriale, portatore di uno statuto di beatitudine mai conosciuto prima (l'epilogo insiste sul motivo), il sogno è un prototipo dell'imgo mirifica. Ma l'icona è a duplice fronte: avvelenata dal sesso, occulta dietro una patina accattivamente l'essenza luciferina.

Poiché nel cosmo di Pirandello la carne è male, il finale orgiastico non fa che rinviare alla maledizione della *physis*, alla grande catena (la serie negativa) con cui si perpetua la vita e che trascina, più o meno incolpevoli, nel suo fiotto impuro: «E non gli fece grazia d'alcun particolare. Il bacio nell'interno del labbro... La carezza sul seno... Con la perfida certezza ch'egli, pur sentendo come lei che quel tradimento era una realtà e, come tale, irrevocabile ed irreparabile, perché consumato e assaporato fino all'ultimo, non poteva imputarglielo a colpa. Il suo corpo – egli poteva batterlo, straziarlo, dilaniarlo – ma eccolo qua, era stato d'un altro, nell'incoscienza del sogno. Non esisteva nel fatto, per quell'altro, il tradimento; ma era stato e rimaneva qua, qua, per lei, nel suo corpo che aveva goduto, una realtà. Di chi la colpa? E che poteva egli farle?»¹⁶.

Dietro il copione borghese dell'adulterio, fermenta lo stesso orrore di cui è prova, altrove, il tema dell'incesto. Si senta la Figliastra dei *Sei personaggi*: «Per chi cade nella colpa, signore, il responsabile di tutte le colpe che seguono, non è sempre chi, primo determinò la caduta? E per me è lui, anche da prima che nascessi»¹⁷. Sul banco degli imputati è il Padre della *fabula* o chi, in tutt'altra affabulazione, è il padre dell'umanità, il responsabile della derelizione creaturale? A contatto col *tópos*, la pagina pirandelliana si fende, e il nastro di superficie denuncia l'assillo di tutt'altro, più incalzante, scenario.

Ne è documento un altro splendido testo pirandelliano, *Soffio* (1931). Il nucleo generatore della novella è, ancora, l'artificio della letterarizzazione della metafora. L'io narrante si accorge di essere dotato di un tremendo potere di morte quando, dopo aver pronunciato la frase «La vita cos'è! Basta un soffio a portarsela via», si porta il pollice e l'indice congiunti alle labbra e vi alita sopra. Immediatamente il suo interlocutore si accascia. Comincia allora un massacro che, dalle autorità del luogo, è interpretato come un'indecifrabile epidemia. Quando ha la certezza di essere il datore di

morte (e la morte è, per lui, conseguimento di beatitudine) il protagonista medita sulla liceità del gesto letale e pensa di non ripeterlo.

A fargli cambiare parere è l'arroganza di un medico, che lo sfida a provare i suoi strani poteri, coinvolgendo nel gioco altre cinque persone. Riportiamo parte della sequenza che, se non presiede al meccanismo generatore del testo, è decisiva dal punto di vista della stratificazione semantica: «E mi si misero tutt'e sei in fila davanti, coi volti protesi. Pareva una scena di teatro, in quell'androne d'ospedale, sotto la lanterna rossa del pronto soccorso. Erano certi d'aver a che fare con un pazzo. Ormai non potevo più tirarmi indietro... Al soffio, tutt'e sei, uno dopo l'altro, s'alterarono in viso; tutt'e sei si piegarono sul busto, tutt'e sei si portarono una mano al petto, guardandosi l'un l'altro negli occhi infoscati»¹⁸.

Si noti il particolare: come il *tópos* seriale prende quota, il luogo dell'azione rivela la sua affinità con le tavole del palcoscenico. Inoltre il numero delle presenze agenti replica quello del più celebre dei drammi pirandelliani. Con una variante, denotativa del mosaico di combinazioni sottese all'immagine archetipica: nei *Sei personaggi* le creature incompiute invocano un dio datore di vita; in *Soffio* sei comuni mortali provocano un dio di morte, e che concepisce la morte come liberazione. In entrambi i casi la *fabula* istituisce un rapporto tra pneuma e incompimento. La simmetria rovesciata consente però che, nel dramma, il soffio sia una metafora del *fiat* creatore; nella novella omonima un emblema del *reditus* al Nulla che precede la creazione.

Le novelle che seguono sono incentrate sul simbolismo del sette. In *Servitù* (1914), ancora una coppia di bambine è protagonista dell'azione, scandita sull'asse ricchezza/povertà. La bambina ricca ha sette bambole, stupende ma senza significato per lei, abituata alla loro presenza. Ritornano intrise di magia grazie allo stupore di Nenè (la bambina povera) che assiste, in silenzio abbagliato, al cerimoniale messo in atto dalla padroncina, regista di quel mondo di sogno in cui ogni bambola ha un nome, un linguaggio, una cadenza gestuale specifica. S'affollano sul sette le note valenze della serie gloriosa: di raso celeste è la stanza, teatro dell'azione; «infusa nell'azzurro d'una meravigliosa lontananza» appare a Nenè la madre, che fa la nurse presso i ricchi signori; «qualunque prodigio» può essere evocato in questa fucina del Meraviglioso, dove la vita ha un altro colore. Una delle bambole è data in dono a Nenè che, di fronte a tanta bellezza, scopre la miseria dell'antro in cui vive. Mentre con un cencio d'un azzurro slavato tenta di ricostruire, nel buio della catapecchia, un angolo degno dell'ospite divina, una mano (quella paterna) le strappa con stizza la bambola e la fa in pezzi.

Si noti, nel testo, l'associazione tra Meraviglioso e teatro: il paradiso sta nella capacità mitopoietica, nel fervore d'una fede immacolata. Paradiso che non travalica la stagione dell'infanzia, se è vero che subito dopo o nel cuore dell'infanzia stessa, l'urto col Reale frastorna l'icona abbagliante.

Un frammento di Meraviglioso si stacca dalla serie mirifica (il sette, con le sue connotazioni celesti) e si deposita in terra. Il contatto con l'altra serie (qui nominalmente taciuta) lo annienta, disarticolandone «con uno strappo» l'ordito. È lo stesso strappo su cui si fissa l'occhio filosofico di Anselmo Paleari quando, nel *Fu Mattia Pascal*, immagina squarciato il cielo del teatrino in cui ha luogo la rappresentazione dell'*Elettra*, rappresentazione, come si sa, di *marionette*. Pirandello non rimaneggia i suoi materiali a caso. Nel trapianto da un testo all'altro, l'immagine archetipica si piega alle leggi del dispositivo linguistico in cui è reinvestita, ma non deroga dallo statuto semantico di base.

La riprova si ha con *I giganti della montagna*. Nella Sala delle Apparizioni, sancta sanctorum della villa di Cotrone, sette fantocci (il numero corrisponde agli inquilini della Scalogna) acquistano magica vita durante la notte dei prodigi. Ma, come si mostrerà nel terzo capitolo, il sette presiede all'intero simbolismo della dimora di Cotrone, il mago¹⁹ che rifiuta il corpo e vive di solo immaginario.

Se *Servitù*, ambientata nel mondo infantile, mostra il catastrofico impatto della serie gloriosa con lo squallore dell'esistere (va segnalato che Cotrone, per sposare il sette nel suo versante mirifico, deve prima «dimettersi» dalla vita), *La rosa*, sempre del 1914, profila lo stesso naufragio su una figura poco più che adolescente. La protagonista della novella, Lucietta Nespi, ha vent'anni e non conosce ancora la rassegnazione dei vinti. Benché la vita l'abbia messa alla prova (agiata prima, dopo la morte del marito versa in difficili condizioni economiche), ha accettato con serenità di fare la telegrafista in un paesino sconosciuto. Qui diventa il polo d'attrazione degli sguardi maschili. Invitata d'autorità a una festa del Circolo locale, esita a lungo. A convincerla è la fioritura, fuori stagione, d'una rosa rossa in un portafiori dimenticato, evento sottolineato nel testo come un *prodigio*. Mette la rosa tra i capelli e decide d'andare. Comincia il ballo e la festa innocente (Pirandello insiste sulla purezza d'intenti della ragazza), si tramuta in un'orgia di bestialità.

Paonazzi, sudati, ansanti, i maschi fan ressa per danzare con lei. In sette la circondano ed esigono che conceda la rosa (la metafora sessuale è evidente) a uno di loro. Sette volte, durante la sequenza dell'osceno corteggiamento, Pirandello ricorre alla cifra rituale per designare i pretendenti.

Alla fine la rosa è donata a un altro, estraneo al cerchio d'ossessi, l'unico a provare per Lucietta Nespi un sentimento sincero. Il gesto costa però la rinuncia ad ogni illusione. Quanto tra i due esisteva di non dichiarato – una speranza interiore, un germe di possibilità – frana dolorosamente quando l'aggressività dei sette costringe il giovane a negare in pubblico la sua corresponsabilità nel dono: «Povera fatina, forzata dall'impeto bestiale di quegli uomini a uscire dal cerchio magico di quella pura gioia, di quell'innocente ebbrezza, nella quale come una pazzarella si era aggirata. Ecco che ora, pur di difendere tra l'accanimento dei brutali appetiti di quegli

uomini l'innocenza del dono di quella rosa, l'innocenza di quella sua folle gioia d'una sera, esigeva da lui la rinunzia a un amore che sarebbe durato per tutta la vita, una risposta che valesse per ora e per sempre, la risposta che doveva far subito appassire tra le sue dita quella rosa»²⁰.

Il testo interessa per la tecnica di rovesciamento cui è sottoposta la serie gloriosa, a contatto con i veleni della materia (nella fattispecie, la frenesia sessuale). Il cognome della protagonista, Nespi, è un anagramma di *spine*. Il *tópos* della festa, in cui il sette secerne le sue valenze domenicali, si capovolge nella ferinità dell'orgia. Contro la frenesia dei sette invasati, profilati come demoni, l'escluso, il puro, il rappresentante in terra della sequenza mirifica, deve ammutolire. È probabile che lo spunto per la novella sia stato offerto da una reminiscenza dantesca. In *La rosa* spiccano per la loro foia, tra i sette pretendenti, le figure senili. Nel canto XXIX del Purgatorio (vv. 145-150), di rose rosse si cingono il capo sette vecchi ardenti. Se così fosse, con un procedimento che gli vedremo abituale, Pirandello avrebbe rimaneggiato l'immagine di partenza, sottoponendola a un esercizio di degradazione.

La protagonista di *La rosa* si chiama Lucietta: una favilla di luce destinata a spegnersi. Una variante, Lucilla, offre il titolo a una novella del '32, dedicata ancora alla festa sconsacrata. Anche Lucilla ha vent'anni, ma è piccolissima. Perfetto, il suo corpo da miniatura ricorda le bambole di *Servitù*. Stanca di essere trattata da bambina, la ragazza abbandona le monache che l'hanno allevata: alle sette ha un appuntamento con Nino, e vorrebbe andare ad abitare da lui. Sale fiduciosa le scale che conducono all'appartamento dell'ultimo piano; bussa e le viene aperto. Nel buio non riconosce la mano che l'afferra. Sente solo un frastuono di voci provenienti dalla stanza accanto che, per quanto intuisce da uno spiraglio, le pare «crepiti e fiammeggi come un forno»²¹. All'immagine infera segue una sequenza orgiastica dove una ridda di presenze imbecerite «la spremono, la stuzzicano, la vogliono scoprire». Infine il definitivo dileggio del *tópos*: per burla, Lucilla è offerta in isposa a un sudicio ragazzo di *quattordici* anni, lo scemo del paese.

Rispetto a *La rosa*, Pirandello sposta la cifra rituale dal numero degli aggressori all'ora dell'appuntamento, riprendendola poi, raddoppiata, nell'età dello sposo per burla. Che il procedimento sia intenzionale, lo dimostra il confronto tra *La vita che ti diedi*, un dramma del '23, e *La camera in attesa* (1916), la novella a cui il dramma attinge ispirazione: la madre della novella attende da *quattordici* mesi il figlio disperso in guerra; la madre del dramma, che si chiama Anna Luna (si noti l'icasticità onomastica, dove si fondono eredità cristiana ed eredità pagana: Anna è il nome della madre della Madonna; Luna l'ovvio emblema arcaico della fertilità e del grembo), lo attende da *sette* anni.

In un'altra novella del '14, *Un ritratto*, il sette è fatto coincidere con l'esilio dal paradiso dell'infanzia. L'io narrante va in casa d'un amico e la

sua attenzione è calamitata dal ritratto di un adolescente. Ne chiede notizie all'amico, che si mostra turbato: la figura effigiata è quella di un fratellastro morto in età precoce. La ragione del turbamento è questa: l'amico ha saputo dell'esistenza del fratellastro all'età di *sette* anni e l'infanzia gli è stata «attossicata nell'amore più santo: quello della madre»²². Fisicamente la madre è morta molto tempo dopo, ma la morte vera, quella che gli ha scavato nell'anima un solco irrimediabile, l'ha sofferta a sette anni, quando si è visto capitare in casa l'intruso. Allora ha sentito per la prima volta la morsa del vuoto, un «vuoto orrendo», da riempire con l'odio verso l'usurpatore. Costruita sulle opposte valenze del pieno e del vuoto, la novella documenta con grande nitore l'essenza delle due serie su cui è scandito lo schema archetipico.

L'ultimo esempio tratto dalle novelle occulta il *tópos* dietro una *fabula* di stampo naturalistico. In *Le medaglie* (1906), Sciaramé, a cui da *sette* anni è morta la moglie, vive con la figliastra. Vecchio e infermo, conosce il suo riscatto nei giorni di festa quando può indossare la divisa di garibaldino, decorata da *sette* medaglie. Gli sviluppi della vicenda mostrano la natura fittizia del paludamento festivo: Sciaramé non s'è mai guadagnato le medaglie sul campo; appartenevano invece a un fratello, il vero garibaldino. Svergognato dal capo del Circolo garibaldino del paese, il protagonista non regge e i vicini, ignari dell'accaduto, lo vestono per l'ultima «festa» con le sette medaglie sul petto. Oltre all'assidua parentela tra il sette e la cadenza festiva, va sottolineato come l'immagine mirifica si affacci nel cromatismo delle medaglie. A differenza di *Un ritratto*, dove la cesura tra le due serie è irrimediabile, vige qui un singolare esercizio di bilanciamento: alla via crucis introdotta sette anni prima dalla morte della moglie (sequenza negativa), il protagonista risponde con i sette gloriosi trofei, cosa che gli consente di sopravvivere sino allo smascheramento della finzione.

Concludiamo la rassegna con un romanzo: in *Uno, nessuno e centomila* si ritorna al simbolismo del sei, che compare due volte. La prima, scarsamente significativa, è una variazione sul tema dei *Sei personaggi*. Nel capitolo terzo l'io narrante immagina cinque lettori alle prese col protagonista del romanzo. La *captatio* consente a Pirandello di formulare cinque ipotesi diverse che, sommate a quanto l'io narrante pensa di sé, ricompongono la cifra rituale. L'esito è il ribadimento della serie dolorosa: in nessun modo Vitangelo Moscarda può «consistere» in un'immagine compiuta. La seconda sequenza occulta un nucleo simbolico di grande rilievo.

Da sei anni Anna Rosa, l'amica della moglie del protagonista (che nel frattempo ha abbandonato il marito), tiene nella borsetta la rivoltella del padre, morto sei anni prima. Dalla rivoltella partono due colpi, che segnano l'inizio e la fine dei rapporti tra Moscarda e la donna: il primo, accidentale, «morde» Anna Rosa a un *piede*; il secondo, intenzionale, colpisce il protagonista al *petto* durante il tentativo di seduzione. Per mettere a fuoco la sequenza, occorre sorprendere il motivo in un altro «luogo» pirandellia-

no: nella scena del tuffo in mare, che marca il suo passaggio da attrice a donna, Donata di *Trovarsi* è «morsa» dall'amante alla *nuca*. Non v'è dubbio che si tratti di un percorso iniziatico: infatti, come ha origine la loro convivenza, l'amante di Donata esige che la protagonista rinunci al teatro, sottraendole la dimensione spirituale.

Quel «morso» di rivoltella, sottolineato nel romanzo col corsivo, è il classico segnale pirandelliano di un senso ulteriore. Come vedremo nel secondo capitolo, *piedi, cuore, nuca* sono i poli di una geografia simbolica che corrisponde al corpo, all'anima (la zona degli affetti), allo spirito. Non a caso Anna Rosa, la «vergine matura» che non vuole concedersi, viene ferita a un piede. E Vitangelo Moscarda, che nella scena della seduzione vuole annullarsi nel dono di sé «per diventare uno come lei avrebbe potuto volermi e per me veramente nessuno»²³, è ferito al petto «mortalmente». L'avverbio, inidoneo sul piano letterale, sancisce il vero significato della sequenza: se il protagonista sopravvive fisicamente alla ferita, *muore* per sempre ai rapporti sociali. Il suo rinascere «nuovo e senza ricordi: vivo e intero»²⁴ in ogni cosa fuori, tipico del finale del romanzo, è l'irruzione del *tópos* glorioso dopo la doppia serie negativa di cui è indizio il sei.

Si poteva tentare un primo bilancio. Pirandello era ricorso all'immagine archetipica in cinque drammi, due romanzi e una quindicina di novelle²⁵: il *tópos* si confermava come un autentico nucleo generatore. Fuori di dubbio era anche la sua trasversalità: non solo si trasmetteva da un genere letterario all'altro ma, sul piano diacronico, tagliava longitudinalmente l'intera produzione pirandelliana dal 1899 agli incompiuti *Giganti*. Il periodo di maggior accensione poteva essere collocato attorno agli anni '14-'15, coincidenti con la pubblicazione di *Si gira*, l'inizio della gestazione dei *Sei personaggi* e un folto gruppo di novelle, molte delle quali concentrate dall'Autore nella raccolta *Candelora*.

Il funzionamento del dispositivo appariva ora chiaro sia sul piano strutturale che della distillazione del senso. Alla base del protocollo esistevano due serie simmetriche di sette stazioni: una positiva (nel nostro lessico, *gloriosa* o *mirifica*), l'altra negativa. La prima, ascendente, calamitava desinenze rarefatte e luminose, da cui traspariva la gioia per la liberazione dalla materia. In questa serie abitava il divino: angelismo, fluidità, prodigiose visioni, nutrendo l'anima assetata, le ridavano quiete. Con un singolare anticipo sul Surrealismo – che fa immune l'ultimo Pirandello da pretese suggestioni bretoniane – i *luoghi deputati* del Meraviglioso erano l'infanzia, la mitopoiesi artistica o, più semplicemente il *candore*. Quel candore che Bontempelli, associandolo alla condizione angelica, faceva consistere nella capacità di mantenere intatta, a dispetto del Reale, la memoria d'«une vie antérieure»²⁶. La dimensione favolosa e, soprattutto, la disponibilità a «credere», avevano a che fare col teatro: ma non il teatro materiale, col suo corredo di fisicità; piuttosto la scena interiore, assunta a matrice d'ogni prodigio.

La serie discendente era un viaggio nei dedali della materia, di cui erano enfattizzate le valenze inferie. Infermo o ottuso, colto nel suo deteriorarsi o nel momento in cui, con l'istinto sessuale, rivela l'antro che ospita la bestia, il corpo era dovunque il Male. A causa dell'incarnazione, cominciava per l'uomo un sabba che gli schiudeva gli orrori della molteplicità. Mentre crede d'essere addossato a un nucleo, forze rapinose, venute dal dentro o dal fuori, dai meandri della psiche come del consorzio sociale, lo schiodano dalla fissità. Ma la stagione dell'erranza non è meno dolorosa dello stato precedente se è vero che, privo di punti d'appoggio, sperimenta allora il deserto del Nulla.

Punto per punto la serie negativa era l'antitesi, per difetto, del nucleo mirifico: alla pace si contrapponeva il tormento; all'angelo la bestia; allo slancio ascensionale l'orrido abisso; al candore in cui ferve la memoria di un altro modo d'esistere l'avara malizia di chi ha perso il potere di credere e di ricordare. La compresenza delle serie – il fatto che l'evidenziarsi dell'una richiedesse per necessità il supporto dell'altra – era il precipitato formale del dramma dell'incarnazione. A ciò era legato il ruolo prioritario del sei, che aveva reso difficoltosa l'ipotesi originaria: il numero poteva anche disporre di un simbolismo peculiare ma, sul piano costruttivo, era intanto il modo con cui Pirandello faceva scattare il regime dell'antitesi e, con esso, il gioco delle simmetrie rovesciate.

Bastava prendere una serie e amputarla di un numero, sostituendolo con una pedina della serie opposta, per costituire una sequenza di sette contrassegnata da un alto grado di conflittualità. E tuttavia, non si trattava soltanto d'una combinatoria d'incastri. Dietro l'officina retorica, dove si davano convegno le figure del parallelismo, era all'opera un nucleo emozionale intensissimo come se la dissonanza tra il corpo e lo spirito, fonte del dualismo pirandelliano, ne mantenesse intatta la combustione. La serie mirifica poteva captare il Meraviglioso della scena mentale. Ma il vero teatro stava nella frizione dei nastri, nella torsione con cui, per una necessità ineluttabile, ogni volta una serie impattava con l'altra, riattivando il *pólemos* originario.

Doveva star qui la ragione per cui Pirandello, dove aver prospettato i *Sei personaggi* come un romanzo²⁷, aveva finito col ricavarne un dramma. La natura dell'immagine generatrice era, nel suo fondo, drammatica. Meno agevole era, se mai, costruire una *fabula* che si piegasse alle leggi dello specifico scenico, richiedenti immediatezza fruitiva e precipitazione dello schema dentro il dispositivo dialogico. Elevando contro le sei figure incomplete l'epifania di Madama Pace, Pirandello aveva trasformato un *leit-motiv* teorico (l'idea del personaggio «semovente») nell'imgo mirifica; aveva poi conferito sangue al motivo, impaginandolo nella cornice metateatrale. L'idea del *theatrum mundi*, attivissima nel nucleo generatore, si saldava così al meccanismo formale: sul palcoscenico dove sei presenze invocano un *auc-*

tor, il dramma del creaturale rifluisce occultato da discorso sulle aporie della scenicità.

La riuscita dei *Sei personaggi* dipendeva probabilmente dal fatto che Pirandello maneggiava lo schema dalla parte dell'incompimento (la serie negativa). Più laboriosa doveva riuscirgli la gestazione dei *Giganti*, in cui la dimora di Cotrone, epicentro dell'evento, è anche il regno del sette glorioso.

3. *Da Serafino al dottor Seraphicus: i segreti dell'officina pirandelliana.*

Pirandello aveva riversato sul sei la frizione tra le serie opposte. Tenuo conto della doppia natura impressa alla cifra, supporto tanto del percorso mirifico che della via crucis, su che basi era ipotizzabili un nesso con l'affabulazione biblica? Un barlume venne dalle prove teatrali dell'Espressionismo. Strindberg aveva concepito per *La grande strada maestra* un dispositivo di sette stazioni, l'ultima delle quali era la *selva oscura*. Titolo e reminiscenza dantesca davano luogo ad un *adynaton*, reso più pressante dal simbolismo numerico: perse le sue valenze auree, la cifra che la tradizione assegna al divino, diveniva il vettore del tormento. Nel campione, o in altri «luoghi» strindberghiani²⁸, era perspicua l'analogia con l'immagine di Pirandello, ma il riscontro risultava generico, né comportava spiragli sul simbolismo del sei.

La cifra emergeva con forza nel *Suono giallo* (1912), che Kandinsky aveva composto attingendo alla *Luzifer-Gnosis*, un'opera di Rudolph Steiner dove l'antroposofa monacense delinea i sette stadi che dall'uomo fisico portano all'uomo spirituale²⁹. Nel dramma di Kandinsky, i quadri offerti con cadenza ascendente sono sei. Ciò ha a che fare col clima di mistica attesa con cui l'ala più euforica dell'Espressionismo guarda alla crisi primonovecentesca, cogliendo nella transustanziazione di tutti i valori la fine del materialismo di fine Ottocento. Sulle ceneri del vecchio mondo – era la tesi di Kandinsky e di Marc – avrebbe dovuto nascere lo Spirituale, di cui l'arte astratta – evocazione pura del suono interiore – era il sigillo. E poiché nessun'altra epoca della storia universale aveva mai manifestato con tanta pregnanza il divino, il sei, penultimo stadio della *gradatio* che porta alla Luce, era *Verkündigung*: annuncio dell'uomo nuovo; prefigurazione, sotto le specie dell'arte, della società futura.

Inutile sottolineare la scarsa compatibilità di queste utopie con la visione pirandelliana della storia, coacervo di eventi insensati, ripetizione di gesti che non hanno riscatto. E tuttavia, un motivo era degno d'interesse: Kandinsky profilava la serie dal punto di vista glorioso, ma l'assunzione del sei come *soglia* dotava il dispositivo d'una cesura interna, d'una pausa densa di significato. Seguendo il filone, venne in luce la doppia natura della serie. La fonte fu Lothar Schreyer, un adepto della cerchia-Sturm che, nel-

la sua pratica teatrale rifluita poi nel Bauhaus, si atteneva al simbolismo numerologico di un mistico del '600, Boehme.

La sequenza, sempre di sette unità, veniva divisa in due porzioni di tre (il tre inferiore e il tre superiore) in modo che la pedina intermedia, il quattro, fosse il centro dell'intero percorso. Sul piano simbolico, i primi tre gradi rappresentavano il creaturale nella sua egoistica fissità (rispettivamente gli stadi dell'inorganico, del vegetale, dell'animale); gli ultimi tre le stesse valenze su un'ottava superiore, in modo che sotto l'azione del *Liebefeuër*, il fuoco d'amore, l'intero cosmo si rivelasse armonia. In questo itinerario dal molteplice all'Uno (il settimo stadio, dove si manifesta Dio, era definito, con significativa attenzione al motivo luminoso, *oceano di cristallo*), il numero quattro corrispondeva all'uomo.

L'essere dotato di *Vernunft*, cioè di ragione, era il nodo di intersezione tra serie superiore e serie inferiore; non a caso il suo emblema, la croce, esprimeva l'incontro di orizzontale e verticale. La centralità della figura umana era giustificata dal fatto che la Creazione dei sei giorni è ancora incompiuta; l'uomo, bilico tra le due serie, può ultimare il progetto divino avanzando lungo il sentiero d'amore o arrestare il tragitto ai primi tre stadi, dominati dalla materia. Responsabilità tremenda, a detta di Schreyer, per l'era moderna, in cui la *Vernunft*, divenuta *ratio*, si è scostata dalle premesse, rovesciandosi da indice coesivo in strumento di dominio. Insistendo sui rischi della civiltà tecnologica, l'artista dello Sturm delineava la possibilità che il sette, cifra della *gradatio* ascendente, secernesse un contropercorso di altrettante stazioni, il cui esito è il Nulla.

La presenza di due serie simmetriche – gloriosa la prima, infera l'altra – era dunque certificata in un autore dell'espressionismo tedesco, che rielaborava l'eredità cristiana. Il torto degli scritti di Schreyer stava nel fatto che erano posteriori al 1914: non potevano essere la fonte pirandelliana. Né la ricerca di un antecedente comune tra i teosofi di fine secolo, citati o no da Pirandello, diede gli esiti sperati. Schreyer profilava il sei come *Schall*, suono. Nel suo versante glorioso era il concerto delle creature unite dall'amore (la pratica teatrale di questa singolare personalità dello Sturm eleva la Regia a superiore modello di vita collettiva); nelle sue valenze diaboliche era invece *cacofonia*: la dissonanza che nasce dalla frizione degli egoismi, l'impossibilità d'ogni forma partecipativa. Ciò aveva a che fare con gli itinerari di Serafino e di Vitangelo, i protagonisti dei romanzi pirandelliani marcati dal sei, costretti entrambi al rifiuto d'ogni opzione comunitaria.

Oramai v'erano pochi dubbi: benché le fonti dirette restassero oscure, Pirandello aveva tenuto conto, per l'elaborazione dell'immagine archetipica, di qualche «luogo» della mistica cristiana. Cominciammo da S. Agostino. In *De civitate dei*, un primo riscontro: il sei e il sette erano considerati numeri perfetti, anche se a diverso titolo; il primo corrispondeva alla perfezione della vita attiva; il secondo della contemplativa³⁰. Poiché le due se-

zioni si innestavano l'una sull'altra, il sette designava la fine della sequenza e il conseguimento della *pace*: «... Il nome mistico della città che è Gerusalemme significa 'visione di pace'. Ma poiché il nome di pace ricorre frequentemente anche nella realtà mortale, dove indubbiamente non c'è vita eterna, abbiamo preferito ricordare il fine di questa città, in cui sarà il sommo bene, con il nome di vita eterna, piuttosto che con quello di pace³¹.

In uno dei predecessori di S. Agostino, Filone d'Alessandria, il motivo era ribadito: se il sei è il numero perfetto nella scala delle produzioni mortali, il sette esprime le manifestazioni legate al divino. L'ebdomade pitagorica, che ha lo stesso valore dell'Uno (la Monade), custodisce i sigilli dell'universo, la totalità del mondo intelligibile³². I criteri ermeneutici dell'Alessandrino avevano, anche, curiosi riscontri con la pratica scritturale di Pirandello, quale si andava delineando attraverso la ricerca: l'esegesi del testo biblico avveniva per catene simboliche dove, oltre al numero, aveva un posto cruciale il protocollo onomastico.

Nel trattato *De gigantibus*, Filone interpreta in chiave allegorica i giganti del *Genesi*, che non sono figure mitiche, ma l'emblema dell'umanità votata al corpo e ai piaceri terrestri (il tema ha a che fare col dramma incompiuto di Pirandello). Il nome del gigante Nimbrot significa «diserzione»: in questo modo il motivo onomastico diventa il supporto dell'intera esegesi («disertare» è abbandonare la «via regia», ossia il percorso mirifico). Nello stesso trattato veniva in luce il tema delle due serie, di cui avevamo trovato le tracce in Schreyer. A proposito del simbolismo numerico (nella fattispecie il numero centoventi, che vale per Mosè e per i reprobì), scrive Filone: «Basterà dire questo, che gli *omonimi* non sono del tutto simili, *ma spesso sono disgiunti da un intero genere*, e che l'uomo vizioso può, sì, avere gli stessi numeri e gli stessi tempi di quello virtuoso, poiché è introdotto anche come *gemello*; ma le loro potenze possono essere ben separate e collocate a grande distanza le une dalle altre»³⁴.

In *L'erede delle cose divine*, Filone tratta della *parresía* (il parlare a sproposito, la libertà di linguaggio che può divenire arroganza), citando, tra gli altri, il caso di Abramo. Come il precedente, l'episodio è tratto dal *Genesi*: Abramo incorre nella *parresia*, quando fa richiesta a Dio di una posterità imperitura³⁵. In *La tragedia di un personaggio*, al dottor Fileno (un anagramma di Filone!) capita lo stesso peccato d'orgoglio: chiede all'*auctor* l'immortalità, ma viene respinto a causa della «sua stravagante ambizione».

Più si procedeva nella ricerca, più l'ipotesi di partenza, che legava i *Sei personaggi* allo scenario del *Genesi*, riceveva conferme. Ma non era la cosa più importante: appariva sempre più chiaro che l'officina di Pirandello, dall'Autore tenuta gelosamente segreta, s'affidava a una tradizione scritturale che, dagli alessandrini, risaliva sino al Medioevo. La conferma decisiva venne dalla ricognizione onomastica, a cui si doveva riconoscere un ruolo trainante.

Fin dall'inizio si era supposto, nella denominazione di Serafino Gub-

bio, il protagonista di *Si gira*, un riferimento a S. Francesco. Il cognome – un toponimo – richiamava il noto episodio di «frate lupo»; i *Fioretti*, pezzo forte dell'agiografia francescana, comparivano come lettura preferita del protagonista di *Quand'ero matto*, una novella del 1902; Serafino era una probabile ripresa del passo dantesco che vuole il Santo «serafico in ardore» (Paradiso, XI, 37). Come se non bastasse, da Perugia – un'altra località umbra – proveniva il violinista del romanzo, un doppio di Serafino. L'uomo, infatti, smette di suonare a causa della concorrenza di un pianoforte automatico e dà l'impressione di perdere, con la ragione, anche la parola. Poiché nelle sequenze in cui compare è muto, ciò si situa in parallelo col finale del romanzo, dove anche il protagonista perde la voce³⁶.

Il limite dell'esegesi consisteva nell'insufficiente valutazione dell'iperconnotatività dell'onomastica pirandelliana. Riportando, in maniera generica, l'analogia Serafino/S. Francesco alla costellazione mirifica, si perdeva di vista la specificità del *tópos*. Nell'angiologia il Serafino non è un angelo comune: non solo occupa il primo posto della gerarchia angelica, ma dispone di *sei* ali. Il dettaglio va messo a confronto con un altro particolare: S. Bonaventura, francescano ed autore dell'*Itinerarium mentis in Deum*, il trattato di mistica duecentesca di cui Dante si era servito per lo schema strutturale del Paradiso, era chiamato il «dottor Seraphicus».

Proprio nell'*Itinerarium* stava la chiave del simbolismo del sei, cercata invano nella teosofia primonovecentesca. Più precisamente, nelle sei ali del Serafino che appare a S. Francesco in forma di Crocifisso mentre, in meditazione sulla Verna, è colto da estasi contemplativa. Lasciamo parlare il testo di Bonaventura: «Le sei ali del Serafino possono significare rettamente le sei elevazioni illuminanti che, come tappe o stadi preparatori, dispongono l'anima a pervenire a quella pace che essa attinge nell'abbandono estatico proprio della sapienza cristiana... Come Dio in sei giorni creò tutta la realtà e nel settimo si riposò, così il microcosmo, cioè l'uomo, venga condotto, con perfetta gradualità, attraverso sei successive illuminazioni, al riposo della contemplazione. Questa ascesa è simboleggiata dai sei gradini che conducevano al trono di Salomone, avevano sei ali anche i Serafini visti da Isaia; dopo sei giorni Dio 'chiamò Mosè dalla nube' e dopo sei giorni, come riferisce Matteo, Cristo 'condusse i suoi discepoli su un monte e si trasfigurò dinanzi a loro'»³⁷.

La mappa dei riferimenti era completa. La cesura interna alla *gradatio* gloriosa, così perspicua nel numero delle tele di Giorgio Mirelli, schiudeva ora il suo senso simbolico: le sei icone del sesto capitolo dei *Quaderni*, corrispondevano alle sei illuminazioni che l'artista – unico veggente in un cosmo vano – aveva coniato prima di darsi la morte. Acquisiva senso la «divina malattia» del pittore: fiotto di luce in un mondo sdivinizzato (si veda ancora il versante onomastico: Mirelli, che deriva da *mirus*, ha a che fare col Meraviglioso), la sequenza dell'artista era l'ultima spia di un sempre più improbabile Altrove. Ultima, perché al polo opposto, in coincidenza

con la «vita da cinematografo» della tarda modernità, tutt'altra serie, in-fera nell'essenza, introduceva all'abisso del Nulla.

Si era chiuso il cerchio attorno al simbolismo del sei, ma l'acquisizione passava in subordine di fronte a un'evidenza ben più stupefacente: l'*Itinerarium* non era solo la fonte dell'immagine pirandelliana, ma l'archetipo che presiedeva, come l'*Odissea* per l'*Ulisse* di Joyce, all'intero impianto di *Si gira*. Stazione dopo stazione, fasci d'immagini, blocchi lessicali, costellazioni d'idee, migravano da un campo scritturale all'altro; se l'*ordo* narrativo, col suo intrico di ramificazioni simboliche, era conservato, a mutare erano le cifre stilistiche e il senso del percorso. Del «sublime» bonaventuriano restavano pochi squarci, per lo più in coincidenza delle sequenze dedicate alla prassi artistica; per il resto il lavoro di ricontestualizzazione avveniva per materiali degradati come se, davanti all'oscenità del moderno, l'*Itinerarium mentis in Deum* non potesse che convertirsi in un disperato *Itinerarium mentis in nihil*.

Affronteremo in altra occasione il confronto tra testo generatore e rielaborazione pirandelliana. Per ora basti un rilievo. A proposito delle sue riscritture dei classici, Joyce soccorre il lettore nel lavoro di decodificazione, offrendo le chiavi d'un percorso altrimenti consegnato al silenzio³⁸. Pirandello lancia segnali perversi, che depistano invece di giovare. Un esempio clamoroso è quello di *Ciascuno a suo modo*. L'opera teatrale tratta da *Si gira*, è definita dall'Autore «commedia a chiave». Per quanto cifrata, l'allusione inerisce alla natura dell'opera, riscrittura d'una riscrittura. Trucata, invece, è l'esplicazione del sintagma, che fa della *fabula* recitata in palcoscenico l'imitazione d'un caso della vita: a una *fictio*, la cui essenza è scritturale alla terza potenza, viene assegnata un'origine che scritturale non è.

¹ L. Pirandello, *La tragedia d'un personaggio*, in *L'uomo solo*, Milano, Mondadori, 1969, p. 221.

² L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Mondadori, 1954, p. 147 (il corsivo è ns.).

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ L'antitesi può essere ulteriormente sviluppata. Madama Pace, oscena quanto a fattezze fisiche e per di più mezzana, è gloriosa come immagine mentale; Varia Nestoroff, seducente dal punto di vista della carne, diventa un *corps de misère* davanti alle sei effigi «divine».

⁵ L. Pirandello, *Prefazione a Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 1962, p. 17.

⁶ J. M. Gardair, *Pirandello e il suo doppio*, Roma, Abete, 1977, in part. p. 70 e segg. Acutissimo nel disoccultamento degli artifici retorici che regolano la macchina letteraria pirandelliana, il libro di Gardair risulta meno convincente sul piano dell'esegesi. Ciò avviene di norma quando situazioni biografiche, psicanaliticamente rivisitate, divengono il supporto dell'interpretazione, che perde così il suo carattere *testuale*.

⁷ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 34.

⁸ Tra i tanti meriti dei libri di Gardair, c'è anche quello di aver mostrato l'esistenza della *myse en abyme* nell'arsenale retorico pirandelliano. Cfr. J. M. Gardair, *Pirandello e il suo doppio*, cit., p. 83.

⁹ L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, cit., p. 18.

¹⁰ L. Pirandello, *Enrico IV*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 103-104.

¹¹ L. Pirandello, *Ciascuno a suo modo*, Milano, Mondadori, 1963, p. 97.

¹² L. Pirandello, *La nuova colonia*, in *Maschere nude*, IV, Milano, Mondadori, 1956, p. 346.

¹³ L. Pirandello, *Come tu mi vuoi*, Milano, Mondadori, 1967, p. 205.

¹⁴ L. Pirandello, *Piuma*, in *Candelora*, Milano, Mondadori, 1981, p. 82. Che Amina sia «un trasparente anagramma ed anzi un palindromo di anima», è già stato segnalato. (Cfr. L. Lugnani, L. Carotto, S. Delaimo, G. Goggi, A. Ricciardi, *Dalla raccolta al corpus*, in AA.VV., *Le novelle di Pirandello*, Centro Naz. Studi Pirand., Agrigento, 1980, p. 260). L'analisi del collettivo dell'Università di Pisa è anche utile per la messa a fuoco degli strati simbolici presenti nel testo (in part. pp. 257-266).

¹⁵ L. Pirandello, *Rondone e Rondinella*, in *Donna Mimma*, Milano, Mondadori, p. 61.

¹⁶ L. Pirandello, *La realtà del sogno*, in *Candelora*, cit., p. 76.

¹⁷ L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, cit., p. 75.

¹⁸ L. Pirandello, *Soffio*, in *Berecche e la guerra*, Milano, Mondadori, 1984, p. 85.

¹⁹ Va rilevata, nel contesto di *Servitù*, la presenza di un «mago». Il particolare, irrilevante nell'economia della novella, dimostra, se comparato alla figura di Cotrone, la puntualità con cui le singole tessere s'iscrivono nella serie d'appartenenza (nella fattispecie, la gloriosa).

²⁰ L. Pirandello, *La rosa*, in *Candelora*, cit., p. 60.

²¹ L. Pirandello, *Lucilla*, in *Berecche e la guerra*, cit., p. 100.

²² L. Pirandello, *Un ritratto*, in *Candelora*, cit., p. 90.

²³ L. Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, Milano, Mondadori, 1962, p. 155.

²⁴ *Ibid.*, p. 165.

²⁵ Per quanto riguarda le novelle, la campionatura sarebbe più vasta, ma si è preferito procedere con cautela, espungendo i casi in cui le modalità d'apparizione del topos potevano indurre qualche sospetto sull'*intenzionalità* del procedimento adottato. Qualche esempio: in *Il viaggio* (1910), l'iter della protagonista, che invece delle nozze incontra la morte, è di sei stazioni. Il numero, però, non è precisato nel testo. Lo stesso vale per *Vexilla Regis* (1897), in cui la vicenda ha luogo dal lunedì al sabato della settimana santa. Se suggestivo è il parallelo tra i sei giorni della Passione rinnovata (Mario Furri, vecchio e fisicamente degradato, si ritrova di fronte l'amante d'un tempo, ancora giovane) e le sei stazioni percorse anni prima dal protagonista in Germania, nell'inutile ricerca della donna scomparsa, per le tappe dell'itinerario tedesco manca il riscontro numerico. *Candelora*, che sul piano tematico si sarebbe prestata ad utili considerazioni, non è stata accolta perché la cifra rituale, anche se proposta (la vicenda si svolge in un arco temporale di sei mesi), non è sottolineata tramite l'iterazione. Lo stesso discorso vale per *Una voce* (1904), scandita in un arco di sei mesi. L'esclusione di *La mosca* (1904), imperniata sul simbolismo del sette (l'azione si svolge di domenica e ha a che fare col motivo delle nozze; il medico, che ha sette figli, deve percorrere sette miglia per soccorrere l'infermo, etc.) dipende dal fatto che le cadenze rituali della novella sono già state messe in rilievo da Alonge. (Cfr. R. Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1972, pp. 14-15).

²⁶ M. Bontempelli, *Pirandello o del candore*, in *Opere scelte*, a c. di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, in part. pp. 826-27. Il rapporto tra angelismo e candore, su cui ritorneremo nel secondo capitolo, è delineato in maniera assai nitida nello scritto dedicato a Leopardi, che è dello stesso anno (1937). Cfr. Leopardi, *L'uomo solo*, *ibid.*, in part. p. 831. Non è superfluo ricordare che *L'uomo solo* è il titolo di una novella pirandelliana del 1911, rifluita poi nella raccolta, omonima, del 1922.

²⁷ Sulla genesi del dramma pirandelliano, nato da «un romanzo fallito», si veda C. Vicentini, *Sei personaggi in cerca d'autore: il testo*, in AA.VV., *Testo e messa in scena in Pirandello*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, pp. 49-62.

²⁸ Un esempio: «La Madre - Hai lasciato Gerusalemme, oramai, figlio mio, e adesso sei in via per Damasco. Vacchi per la stessa strada che hai fatto per venire qui. Innalzerai una croce ad ogni stazione, ma ti arresterai alla settima; non dovrai farne quattordici, quante ne fece Lui». Qualche pagina dopo, il valore conclusorio del sette è puntualmente dissolto: «Lo Sconosciuto - Ancora una stazione e sarò arrivato. Il Medico - Non si arriva mai, egregio signore...» (A. Strindberg, *Verso Damasco*, I, in *Tutto il teatro*, II, a c. di A. Bisicchia, pp. 391 e 400).

²⁹ Per l'analisi del *Suono giallo*, cfr. F. Bartoli, *Kandinsky tra apocalissi e astrazione*, in appendice a U. Artioli, *Il ritmo e la voce*, Shakespeare and Company, Milano, 1984, pp. 239-276.

³⁰ Cfr. Agostino, *La città di Dio*, a c. di L. Alici, Milano, Rusconi, 1984, pp. 554-55.

³¹ *Ibid.*, p. 959.

³² *Ibid.*, p. 959.

³³ «'E il settimo giorno Dio pose dunque fine a tutte le opere che aveva fatto': questo sta a significare che Dio cessa di plasmare i generi mortali quando comincia a modellare quelli divini e affini alla natura del numero sette. La spiegazione dal punto di vista morale è la seguente: quando nell'anima sopraggiunge la proporzione santa che è in armonia col numero sette, il numero sei si arresta assieme a tutte le cose mortali che esso sembra suscitare nell'anima». (Filone d'Alessandria, *Le allegorie delle leggi*, in *La creazione del mondo*, a c. di G. Calvetti, Milano, Rusconi, 1978, p. 178). «Quando tutto il mondo fu compiuto in conformità alla natura del numero perfetto sei, il Padre diede particolare importanza al giorno successivo, il settimo, proclamandone il pregio e la santità; si tratta di una festa, infatti, che vale non per una città soltanto, o per una regione, ma per tutto il creato, e si dovrebbe propriamente chiamarla festa universale e anniversario del mondo». (Filone d'Alessandria, *La creazione del mondo*, cit., p. 114).

³⁴ Filone d'Alessandria, *I giganti*, in *Le origini del male*, a c. di R. Radice, Milano, Rusconi, 1984, p. 407. Il trattato fondamentale, dal punto di vista del rapporto tra narrazione biblica e motivo onomastico, è però *De mutatione nominum* (In *L'uomo e Dio*, a c. di G. K. Reggiani, Milano, Rusconi, 1986, pp. 309-399). A tale contesto è assimilabile la recente proposta di Sedita (L. Sedita, *Il personaggio risorto. Nomi e sembianze nel «Fu Mattia Pascal»*, in «Rivista di studi pirandelliani», 4, dic. 85, pp. 24-38) che documenta con estrema puntualità le ragioni della *mutatio nominum* nel protagonista del romanzo pirandelliano.

³⁵ Cfr. Filone d'Alessandria, *L'erede delle cose divine*, a c. di R. Radice, Milano, Rusconi, 1981, p. 125 e ss.

³⁶ L'idea di un rapporto tra Serafino Gubbio e S. Francesco è prospettata, sempre per via onomastica, in G. Cappello, *Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia?*, Milano, Mursia, 1986, in part. p. 127 e ss. Il saggio, accuratissimo, analizza anche il complesso itinerario che porta all'intitolazione definitiva dei *Quaderni*.

³⁷ Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerario dell'anima a Dio*, a c. di L. Mauro, Milano, 1985, p. 352 e pp. 357-58.

³⁸ Sull'arg. v. S. Gilbert, *L'«Ulisse» di Joyce*, in AA.VV., *Introduzione a James Joyce*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 1081-83; G. Melchiori-G. De Angelis, *Ulisse - Guida alla lettura*, Milano, Mondadori, 1984, p. 32. Comunque, per utilità del lettore, riportiamo il passo di Melchiori: «Potranno aiutare a identificare la struttura del romanzo i 'sunti-chiavi-scheletri-schemi' (per uso puramente domestico che Joyce stesso fornì a suo tempo a pochi intimi. Il primo, in italiano, lo inviò in una lettera del 21 settembre 1920 a Carlo Linati ed è stato pubblicato per la prima volta da Richard Ellmann nel 1972 ma è meglio accessibile in: J. Joyce, *Lettere*, a c. di G. Melchiori, Milano, 1974. [...] Un altro schema, in inglese e diversamente elaborato, venne dato da Joyce nel novembre 1921 a Valéry Larbaud, e circolò negli anni successivi tra i suoi amici che ne fecero copie con numerose modifiche: è alla base di quello notissimo pubblicato nel 1930 da Stuart Gilbert nel suo libro *James Joyce's «Ulysses»* (è tradotto in italiano in *Introduzione a Joyce*, Milano, 1967, pp. 1081-83)» (*ibid.*, p. 32).