VALERIA TADDEI

Oltre la razionalità: costellazioni epifaniche in Pirandello e Tozzi

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

VALERIA TADDEI

Oltre la razionalità: costellazioni epifaniche in Pirandello e Tozzi

*Fra Otto e Novecento filosofia e psicologia identificano l'intuizione come mezzo di una conoscenza che sfugge alla razionalità quantitativa. Questa concezione, trasformata in vero e proprio metodo filosofico da Henri Bergson, contribuisce a un'evoluzione dell'idea romantica dell'arte come fonte di illuminazioni. In letteratura ne emerge un nuovo genere di momenti epifanici, il cui tratto distintivo, come nota Charles Taylor, è la giustapposizione di dettagli non simbolici che spingono indirettamente alla ricerca di un senso. Novelle come *Tra due ombre* e *Una recita cinematografica* mostrano che epifanie di questo tipo sono riscontrabili anche nei testi di Pirandello e Tozzi, e possono fornire spunti utili per interpretarli.*

Pirandello e Tozzi sono conosciuti, a buon diritto, come scrittori dell'incomprensione, l'uno per il suo relativismo logico che vanifica ogni pretesa di conoscenza stabile, l'altro per la sismografia dell'inconscio nelle sue più inspiegabili manifestazioni. Questi atteggiamenti possono essere interpretati come reazioni allo scientismo positivista; già in un articolo del 1896 un giovane Pirandello scriveva che «il concetto materialistico del mondo e della vita non appaga più lo spirito moderno, rimasto per esso nel mistero e senza Dio».¹ È però importante ricordare che questo antipositivismo non si presenta come critica indiscriminata alla scienza.

Attraverso il professor Vernoni della novella *Dal naso al cielo* (1907), Pirandello chiarisce che il suo fastidio è rivolto in particolare «all'irritante rinuncia della scienza di fronte ai formidabili problemi dell'esistenza, al comodo (egli diceva vigliacco) ripararsi del così detto pensiero filosofico entro i confini del conoscibile».² Fonti della sua insoddisfazione erano dunque la fondamentale inefficacia della scienza nel rispondere a domande esistenziali e spirituali, e la sua mancanza di strumenti, e d'interesse, per gli aspetti che andassero oltre il dato concreto e misurabile.

Anche Tozzi mostra al tempo stesso un vivo interesse per gli enigmi della vita e un sostanziale scetticismo nei confronti di una conoscenza puramente analitica, sostenendo, in un saggio sul sentimento religioso, che «l'intuizione, che ha necessariamente e degnamente assunto un aspetto di poesia [...] si è avvicinata al nostro mistero di origine [...] più di tutti gli scaffali di qualsiasi vasta biblioteca».³ Per entrambi i nostri scrittori, dunque, mentre la scienza fa splendidamente il suo dovere nell'indagare il mondo materiale, i formidabili problemi dell'esistenza richiedono una facoltà investigativa diversa dalla razionalità scientifica, uno strumento che permetta di addentrarsi proprio in quel mistero della vita che il positivismo aveva cercato invano di negare.

Dove, tuttavia, la scienza del tempo si mostra pronta a misurarsi con i margini del mistero, sia Pirandello che Tozzi ne seguono con entusiasmo le scoperte. È il caso della psicologia, che fu per entrambi una ricca fonte d'ispirazione. Pirandello ne derivò considerazioni famose:

Ciò che noi conosciamo di noi stessi, non è che una parte, forse una piccolissima parte di quello che noi siamo. E tante e tante cose, in certi momenti eccezionali, noi sorprendiamo in noi stessi, percezioni, ragionamenti, stati di coscienza, che son veramente oltre i limiti relativi della nostra esistenza normale e cosciente. [...] E appunto le varie tendenze che contrassegnano la personalità fanno pensare sul serio che non sia *una* l'anima individuale. [...]

¹ L. PIRANDELLO, *Il neo-idealismo*, «La Domenica Italiana», I (27 dicembre 1896), 4, ora in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1977, 913-921: 915.

² L. PIRANDELLO, *Dal naso al cielo*, in ID., *Novelle per un anno*, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Roma, Newton Compton, 2007, 689.

³ F. TOZZI, *Quel che manca all'intelligenza* (1913), in ID., *Opere: romanzi, prose, novelle, saggi*, a cura di M. Marchi, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1999, 1280-1283: 1283.

La semplicità dell'anima contraddice al concetto storico dell'anima umana. La sua vita è equilibrio mobile.⁴

Tozzi ne trasse conseguenze altrettanto radicali:

non sono io che comando, ma le mie passioni che lascio passare come un pastore assopito guarda l'acqua che corre. [...] In fondo, si capisce, sono sempre il medesimo: soltanto il campo marginale della mia coscienza è quello che si muta, perché esposto direttamente alle impressioni esteriori; ma, naturalmente il mio *io* non oscilla. [...] Una infinità di documenti psicologici [...] proverebbero come non solo da un anno ad un altro si cambia interiormente, ma come di giorno in giorno le nostre associazioni intellettive si trasformino evolvendosi in poco tempo; e che quindi il nostro carattere, pur rimanendo fermo sostanzialmente l'*io*, assuma tante forme quante sono le circostanze esteriori e cause interiori che entrano in giuoco a modificarlo.⁵

Le riflessioni di Pirandello erano ispirate allo studio di Alfred Binet *Les altérations de la personnalité* (1892), quelle di Tozzi a una traduzione italiana del *Talk to Students on some of Life's Ideals* di William James (1899). Questi studi all'avanguardia avevano riscontrato scientificamente la disgregazione della personalità, scoperta che segnò il pensiero di entrambi i nostri autori. Al tempo stesso, avevano mostrato che questa disgregazione è il polo dialettico di un principio opposto con cui si trova in «equilibrio mobile»: una forza profonda che permette all'*io* di continuare a riconoscersi «sempre il medesimo» nel susseguirsi delle sue differenti manifestazioni.

Se però la molteplicità e la disgregazione sono oggetto di osservazione e possono essere registrate come «documenti psicologici», questo principio unificante, l'*io* profondo di cui parla Tozzi, sfugge all'analisi e si colloca nel pieno del mistero che avvolge l'origine della vita e della coscienza. È lo stesso problema da cui parte la metafisica di Henri Bergson: i filosofi che cercano l'*io* «pretendono trovarlo negli stati psicologici mentre non s'è potuto ottenere questa diversità di stati psicologici che trasportandosi fuori dell'*io* per prendere sulla persona una serie di schizzi [...]. Così hanno un bel sovrapporre gli stati agli stati [...]: l'*io* sfugge loro sempre».⁶

In questo senso, proprio dalla scienza psicologica arriva uno stimolo a spingere l'intelligenza razionale verso un ambito che la oltrepassa. Formulata l'idea che ci sia nel cuore stesso della personalità un principio su cui l'analisi quantitativa si rivela inefficace, nasce presto l'interesse per una modalità di studio diversa: un «vero empirismo», a detta di Bergson, che invece di servirsi di astrazioni scientifiche «si propone di accostarsi più che può allo stesso originale, di approfondirne la vita, e, con una specie di *auscultazione intellettuale*, sentirne palpitare l'anima».⁷ Questo approccio mira a un sapere qualitativo, non quantitativo, procede a 'salti', per intuizioni, e trova il suo metodo nell'arte, che già dal Romanticismo, secondo Charles Taylor, è diventata il «luogo di una manifestazione che ci pone in presenza di una realtà altrimenti inaccessibile e dotata del più alto significato morale e spirituale».⁸

⁴ L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, in ID., *L'umorismo e altri saggi*, a cura di E. Ghidetti, Firenze, Giunti, 1995, 3-147:137-138. Salvo diversa indicazione, tutti i corsivi sono nel testo originale.

⁵ F. TOZZI, *Novale: diario*, a cura di E. Tozzi, Milano, Mondadori, 1925, 26-30.

⁶ H. BERGSON, *Introduction à la Métaphysique*, «Revue de Métaphysique et de Morale», XI (1903), 1, 1-36: 12-13 (trad. it. di G. Papini, *La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla Metafisica ed estratti di altre opere*, Lanciano, Carabba, 2008, 35-36).

⁷ BERGSON, *Introduction...*, 14 (trad. it., 39).

⁸ C. TAYLOR, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, 419 (trad. it. *Radici dell'io: la costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993, 515).

Per scrittori come Pirandello e Tozzi, convinti che «delle cause vere che muovono spesso questa povera anima umana agli atti più inconsulti, assolutamente imprevedibili, l'arte in genere non tenga quel conto che [...] dovrebbe»,⁹ e dunque si propone di «descrivere l'anima quale è quotidianamente»,¹⁰ questa ricerca diventa importante. Un suo effetto è la comparsa sul piano del racconto di momenti che nel linguaggio critico sono noti come epifanie: situazioni in cui, in maniera imprevedibile e illogica, si percepisce una verità profonda, un aspetto dell'esistenza che era sempre sfuggito alla percezione abituale ed appare all'improvviso del tutto reale, persino ovvio. È un fenomeno la cui tradizione si collega al misticismo religioso,¹¹ ma che, curiosamente, nel clima culturale primonovecentesco riceve nuova vitalità proprio dalle scienze della mente.

Vediamo dunque come in questo periodo filosofia e psicologia convergano nell'indicare l'intuizione come un vero e proprio metodo per accedere a una dimensione della realtà che sfugge ai limiti della razionalità quantitativa. Questo metodo contribuisce a un'evoluzione del concetto romantico dell'arte come fonte di illuminazioni e configura un nuovo genere di epifanie, tipico dell'epoca modernista. La presenza di tali epifanie, il cui tratto distintivo è la giustapposizione, è riscontrabile anche nei testi di Pirandello e Tozzi, e può fornire spunti utili per interpretarli.

Bergson e il metodo dell'intuizione

Nel descrivere l'intuizione poetica come capace di avvicinarsi al nostro mistero d'origine, Tozzi sceglie le parole in senso tecnico: creare un vero e proprio metodo d'indagine filosofica su base intuitiva era infatti, in quegli anni, la proposta centrale della metafisica di Bergson. Già nella breve *Introduction à la métaphysique* del 1903 Bergson aveva presentato l'intuizione come via d'accesso alle profondità della coscienza e facoltà chiave per comprendere la misteriosa unità nella molteplicità che aveva interessato Pirandello e Tozzi. «C'è almeno una realtà che afferriamo tutti dal di dentro, per intuizione e non per semplice analisi» sostiene Bergson: «è la nostra propria persona nel suo scorrere attraverso il tempo – è il nostro io che dura». ¹² Tentare di descrivere questa durata espone però immediatamente i limiti di un approccio analitico, perché i concetti stessi di 'unità' e 'molteplicità' sono astrazioni cui l'essenza sfugge:

lo svolgersi della nostra durata rassomiglia per certi lati all'unità d'un moto che progredisce, per altri a una molteplicità di stati che si stendono, e nessuna metafora può esprimere uno di questi aspetti senza sacrificare l'altro. [...] La vita interna è tutto ciò insieme, varietà di qualità, continuità di progresso, unità di direzione. Non si può rappresentarla con immagini. Ma la si rappresenta meno ancora con dei *concetti*, cioè con idee astratte.¹³

Questo è un nodo centrale non solo per gli appassionati di psicologia, ma anche per gli «scrittori di natura più propriamente filosofica»¹⁴ convinti, come Pirandello, che la vita interiore degli umani

⁹ PIRANDELLO, *L'umorismo...*, 144-145.

¹⁰ F. TOZZI, *Sincerità*, in ID., *Barbe capovolte*, Opere, 715-765: 734.

¹¹ A questo proposito, oltre al già citato Taylor, si vedano fra gli altri E.F. CORNWELL, *The «Still Point». Theme and Variations in the Writings of T.S. Eliot, Coleridge, Yates, Henry James, Virginia Woolf, and D.H. Lawrence*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1962; M.H. ABRAMS., *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1971; M. BEJA, *Epiphany in the Modern Novel*, London, Peter Owen, 1971.

¹² BERGSON, *Introduction...*, 4 (trad. it., 19).

¹³ BERGSON, *Introduction...*, 6 (trad. it. 23-24).

¹⁴ L. PIRANDELLO, *Come e perché ho scritto i "Sei personaggi"*, in ID., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006, 1286-1299: 1286.

partecipi allo scorrere della vita universale e ne condivide il principio, e dunque che «la coscienza che abbiamo della nostra propria persona, nel suo continuo fluire, c'introduce nell'interno di una realtà sul cui modello dobbiamo rappresentarci le altre».¹⁵ Se così è, e se questo scorrere non si può adeguatamente rappresentare attraverso dei concetti, le 'domande formidabili' sulla vita possono essere affrontate solo attraverso un'intuizione che ci immerga il più possibile direttamente nel flusso stesso della realtà, ed è qui che, per Bergson, la filosofia scopre il bisogno di uno strumento nuovo.

Fare dell'intuizione un metodo richiede però innovazioni radicali nell'uso delle facoltà del pensiero. Come spiega più estesamente *L'Evolution créatrice* (1907), l'intelligenza analitica, che è uno strumento calibrato sulla materia inerte, non sa concepire la mobilità continua; servirebbe piuttosto l'istinto, che, al contrario, è strettamente collegato al movimento della vita, ma l'istinto, per sua natura, esclude la coscienza e, di conseguenza, ogni possibile conoscenza.¹⁶ Per ottenere un'intuizione è necessario quindi combinare il più possibile queste due risorse, farle lavorare insieme; e se l'intuizione di per sé è un atto semplice e spontaneo che non può essere programmato, è però possibile, secondo Bergson, allenarsi a predisporre circostanze che la favoriscano – per esempio, ponendo la mente di fronte a un accumulo di impressioni fra le quali cogliere un principio comune:

Nessuna immagine sostituirà l'intuizione della durata, ma parecchie immagini diverse, prese in prestito a generi diversissimi di cose, potranno, convergendo la loro azione, diriger la coscienza sul punto preciso in cui c'è da afferrare un'intuizione. Scegliendo le immagini più varie che sia possibile, [...] facendo sì ch'esse tutte richiedano al nostro spirito, malgrado le loro diversità d'aspetto, la stessa specie d'attenzione e in certo modo lo stesso grado di tensione, si abitua a poco a poco la coscienza a una disposizione ben particolare e determinata, precisamente quella che dovrà avere per apparire a sé stessa senza veli. Ma bisogna ch'essa consenta a questo sforzo, perché non gli abbiamo mostrato nulla. L'abbiamo semplicemente messa nell'attitudine che deve prendere per fare lo sforzo voluto e arrivare da sé all'intuizione.¹⁷

Questa tecnica per spingere la coscienza a osservare se stessa evoca curiosamente alcuni aspetti della psiche che sarebbero stati approfonditi e divulgati, nello stesso arco di tempo, dagli studi di Sigmund Freud. In particolare, l'insistenza sull'accostamento di immagini molto varie, tratte da ambiti diversissimi, richiama il saggio freudiano del 1915 in cui sono descritte caratteristiche fondamentali dell'inconscio: i processi di spostamento e condensazione e l'assenza di contraddizione.¹⁸ Si delinea, insomma, un interessante parallelo fra il livello più profondo della psiche freudiana, il regno degli *impulsi*, che interagisce con il pensiero conscio senza tuttavia essergli accessibile, e l'origine della coscienza ricercata da Bergson, la fonte vitale di costante *movimento* la cui comprensione sfugge all'intelletto. In questo senso si potrebbe dire che per cogliere la coscienza nel suo flusso sia necessario rivolgersi verso l'inconscio; oppure, all'inverso, che proprio da un'interferenza fruttuosa tra pensiero cosciente e attività inconscia scaturisca l'intuizione. Se questo è vero, far coesistere immagini irrelate o concetti antitetici può essere una valida strategia per raggiungere l'obiettivo bergsoniano di dirigere la mente a rovescio e risalire la corrente della coscienza, forzando i criteri della logica binaria e evocando processi psichici più profondi.

¹⁵ BERGSON, *Introduction...*, 25-26 (trad. it., 61).

¹⁶ H. BERGSON, *L'Evolution créatrice*, Paris, Alcan, 1907, 164 (trad. it. *L'evoluzione creatrice*, a cura di M. Acerra, Milano, Rizzoli, 2012, 211).

¹⁷ BERGSON, *Introduction...*, 7 (trad. it., 24-25).

¹⁸ S. FREUD, *Das Unbenusste*, «Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse» III (1915) (trad. it. di J. Sanders e L. Breccia, *L'inconscio (1915)*, in FREUD, *Opere 1905-1921*, Roma, Newton Compton, 1992, 847).

I concetti [...] vanno ordinariamente per coppie e rappresentano i due contrari. Non c'è realtà concreta sulla quale non si possan prendere insieme due vedute opposte [...] che invano si cercherebbe di riconciliare logicamente [...]. Ma dall'oggetto, afferrato coll'intuizione, si passa senza fatica, in molti casi, ai due concetti contrari; e siccome allora si vede venir fuori dalla realtà la tesi e l'antitesi, si afferra nello stesso tempo come questa tesi e questa antitesi si oppongono e come si riconciliano.¹⁹

Dunque, se la «realtà» interiore che c'interessa sfugge alla logica perché si colloca su un piano in cui, in modo simile a quanto avviene nell'inconscio secondo Freud, si ha la coincidenza di condizioni opposte, si può allenare la mente a rivolgersi in quella direzione proprio ponendola di fronte a un'antitesi. Il processo è significativamente collegato all'esperienza quotidiana, in particolare artistica: «chiunque ha tentato la composizione letteraria» sa che, una volta raccolti dati e documenti, per cominciare il lavoro vero e proprio serve «qualcosa di più», lo sforzo di cercare un impulso profondo; questo, una volta trovato, «lancia lo spirito in una strada in cui ritrova le notizie che aveva raccolte e mille altre ancora; si sviluppa e si analizza con termini che non si finirebbe mai di enumerare; più si va e più si scopre; non s'arriva mai a dir tutto».²⁰

In effetti, il principio dell'intuizione indotta da un accostamento di immagini, fosse o non fosse direttamente ispirato a queste teorie, sembra agire anche in alcuni testi letterari dell'epoca, e in modo particolare nelle epifanie che essi raccontano o, addirittura, cercano di suscitare. Nell'esplorare i modi e gli effetti di questa presenza ci vengono in aiuto l'indagine filosofica di Charles Taylor e un paio di nuovi esempi offerti proprio da Pirandello e Tozzi.

L'epifania modernista come giustapposizione in Pirandello e Tozzi

In anni recenti, prendendo spunto dagli studi sulla logica dell'inconscio di Ignacio Matte Blanco, la critica su Tozzi ha proposto che le sue epifanie possano essere lette proprio come momenti in cui la logica cosciente viene affiancata dalla logica dell'inconscio.²¹ Collegare questa teoria al metodo dell'intuizione di Bergson consente di ricondurla al suo contesto culturale primonovecentesco e di osservare come le sue implicazioni possano essere utili per interpretare le illuminazioni moderniste in senso più generale. Ipotizziamo dunque che le epifanie moderniste possano essere lette proprio come momenti in cui l'intelligenza analitica (la logica cosciente) viene affiancata e portata oltre i suoi limiti dall'istinto (la logica dell'inconscio), realizzando in questo modo un'intuizione. Stando a Bergson questo può avvenire, come si è appena visto, in base a un principio di giustapposizione. È estremamente interessante, a questo proposito, che nelle sue considerazioni sul ruolo dell'arte nella concezione dell'identità moderna Taylor abbia individuato proprio nella giustapposizione la forma tipica delle epifanie del modernismo.

Le epifanie sono parte del discorso critico italiano soprattutto nell'accezione in cui le presentava Giacomo Debenedetti, il quale, osservando attraverso Proust e Joyce il tentativo modernista di indagare una realtà profonda, le descriveva come attimi in cui le cose svelano la propria essenza, ciò

¹⁹ BERGSON, *Introduction...*, 16 (trad. it., 42).

²⁰ Ivi, 35 (trad. it. 80).

²¹ Si vedano a questo proposito F. TOZZI, *Emozioni e temporalità: lettura matteleblanchiana di una novella di Tozzi*, «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura», XVII (2015) 2, 65-77, e R. LUPERINI, *Tozzi e Le Emozioni*, in R. Castellana e I. De Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa.flussi culturali e convergenze artistiche*, Roma, Carocci, 2017, 19-24, che ne riprende estesamente le riflessioni.

che sono al di là dell'apparenza quotidiana.²² Questo genere di epifania, che porterebbe alla luce la verità delle cose, corrisponde a quella che Taylor chiama «epifania dell'essere», fondata su un principio simbolico e su un effetto di trasparenza: un soggetto qualunque viene rappresentato in modo tale che attraverso di esso 'risplenda' un significato che lo oltrepassa. È una concezione di cui Taylor rintraccia le origini nel Romanticismo, ma che rimane ampiamente produttiva, con qualche importante trasformazione, a cavallo fra Otto e Novecento.²³ Nell'opera di Pirandello e Tozzi vari commentatori hanno infatti segnalato momenti di questo tipo, in cui una descrizione della natura o di una situazione si carica di un significato che va oltre la mera rappresentazione.²⁴

In epoca modernista, tuttavia, questa concezione romantica si evolve anche in altri sensi, configurando epifanie di forma indiretta: quelle che Taylor definisce «epifanie degli interspazi», dove il potere manifestante non è affidato a un simbolo, ma a una costellazione di oggetti di per sé non simbolici. In questo caso, l'innescò dell'epifania non è dato da una descrizione che trasfigura il dettaglio in un simbolo, ma da un accostamento di dettagli realistici che di per sé non *significano* niente, sono solo se stessi; è il loro raggruppamento che suggerisce, appunto negli 'spazi vuoti' fra l'uno e l'altro, un possibile senso che li lega.²⁵ Questo senso – come d'altronde quello che si percepisce in ogni epifania – è solo *possibile*: è una percezione d'intensità, una suggestione che li ci sia qualcosa da capire, e spinge chi legge più a farsi domande che a trovare risposte. È interessante notare quanto questa epifania 'pulviscolare'²⁶ somigli, in linea di principio, all'intuizione per accumulo d'impressioni proposta da Bergson.

Anche di questa forma Pirandello e Tozzi offrono validi esempi, ed è legittimo pensare che non sia un caso. Nel periodo in cui elaborava la sua estetica, Tozzi aveva sicuramente letto Bergson, come sappiamo dalle opere nella sua biblioteca.²⁷ Che anche Pirandello l'avesse incontrato in una fase precoce è una questione dibattuta, ma la vicinanza di idee è tale che anche in assenza di prove filologiche sorge il forte sospetto che sia successo. Di fatto, nel raccontare i momenti in cui i loro personaggi sembrano trovarsi in presenza di una manifestazione di senso, entrambi gli autori seguono modalità riconducibili alla dottrina dell'intuizione, e talvolta proprio evocando la coincidenza degli opposti.

Tutta l'estetica di Pirandello si basa su un principio di doppia vista per cui di ogni oggetto o situazione si possono scoprire sempre due (o più) lati antitetici e inconciliabili. Il *sentimento del contrario* che anima il suo umorismo è esattamente il risultato di questa incessante ricerca:

È stato tante volte notato che le opere umoristiche sono scomposte, interrotte, intramezzate di continue digressioni. [Queste] sono appunto necessaria e ineluttabile conseguenza [...] della riflessione attiva, la quale suscita un'associazione per contrari: le immagini cioè, anziché associate per similitudine o per contiguità, si presentano in contrasto: ogni immagine, ogni gruppo d'immagini desta e richiama le contrarie, che naturalmente dividono lo spirito, il quale, irrequieto, s'ostina a trovare o a stabilir tra loro le relazioni più impensate.²⁸

²² G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento: quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1992.

²³ TAYLOR, *Sources...*, 456-460 (trad. it., 557-561).

²⁴ Le epifanie di Pirandello e Tozzi sono presentate in questi termini, rispettivamente, da R. BARILLI, *Pirandello. Una Rivoluzione Culturale*, Milano: Mursia, 1986, e M. PALUMBO, *Le epifanie di Tozzi*, in R. Castellana e I. De Seta (a cura di), *Federigo Tozzi in Europa...*, 25-37.

²⁵ TAYLOR, *Sources...*, 472-477 (trad. it., 574-580).

²⁶ Accolgo questa definizione usata in fase di discussione da Riccardo Castellana, che mi pare adatta a cogliere l'aspetto strutturale delle epifanie degli interspazi con una resa linguistica più elegante in italiano.

²⁷ D. MUGNAI, *Tozzi e Bergson*, in M. Marchi (a cura di), *Il raddomante consapevole: ricerche su Tozzi*, Firenze, Le lettere, 2000, 192-215.

²⁸ PIRANDELLO, *L'umorismo...*, 122.

Pirandello caratterizza questa particolare attività della riflessione come un sovvertimento della tendenza abituale dell'arte, che di solito «come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissar la vita: [...] astrae e concentra»,²⁹ mentre in questo caso osserva il sentimento e «lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine». ³⁰ Tale processo, pur se fortemente analitico, contrasta anche con la logica classica, che a sua volta «astruendo dai sentimenti le idee, tende [...] a fissare quel che è mobile, mutabile, fluido». ³¹ La *riflessione* pirandelliana si tiene dunque in un difficile equilibrio tra due inclinazioni della mente che tenderebbero a distillare e congelare lo scorrere della vita: invece di analizzare per astrarre e comprendere, è alla costante ricerca di incongruenze che rendano impossibile una sistemazione ideale o logica delle immagini, e sottopone deliberatamente lo spirito alla fatica di «stabilir tra loro le relazioni più impensate».

Si potrebbe interpretare quest'atteggiamento come intento puramente distruttivo di minare la coerenza fittizia delle convenzioni umane, ma questa non è che una prima tappa del percorso che interessa a Pirandello. Il suo obiettivo, in fondo, è trovare una forma d'arte che, contrastando la tendenza della mente ad astrarre e semplificare, riesca ad evocare, proprio facendone cozzare le contraddizioni, una comprensione più realistica della vita: perché «l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita in somma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali». ³²

Prima fra tutte le semplificazioni ideali, e dunque frequente bersaglio dell'umorismo pirandelliano, è proprio la convinzione che la personalità sia un'entità unica e coerente con se stessa. Della fragilità di questa illusione fa esperienza, fra tanti altri, il protagonista della novella *Tra due ombre* (1907), Faustino Sangelli, quando un giorno incontra un suo vecchio rivale in amore:

Tutti i ricordi scottanti, gli errori, i rimorsi della prima gioventù, improvvisamente, alla vista di quell'uomo, gli avevano fatto un tale impeto dentro, che n'era come stordito. [...] avvertiva, con una lucidità che gl'incuteva quasi ribrezzo, che non soltanto lui qual era adesso, ma lui anche qual era stato tant'anni addietro [...] viveva tuttora e sentiva e ragionava con quegli stessi pensieri, con quegli stessi sentimenti, che già da tanto tempo credeva spenti o cancellati in sé; ma così vivo, così 'presentemente' vivo che, quasi non parendogli più vero in quel momento tutto ciò che lo circondava e pur non potendo negarne a se stesso la realtà [...] ecco qua, sorrideva [...]; proprio come se lui non fosse questo Faustino d'adesso, ma quello: diviso in due vite distanti e contemporanee; vere tutt'e due, vane tutt'e due nello stesso tempo. ³³

È una messa in scena quasi letterale del fenomeno, descritto nell'*Umorismo*, per cui «pensieri e affetti già da un lungo oblio oscurati, [...] a un urto, a un tumulto improvviso dello spirito, possono ancora dar prova di vita, mostrando vivo in noi un altro essere insospettato». ³⁴ L'incontro inatteso con l'ex-rivale evoca in Sangelli una personalità passata che si posiziona accanto alla presente e ne espone la natura precaria. I due 'io', che normalmente apparterrebbero a due dimensioni temporali distanti, giustapposti in questo modo sullo stesso piano di realtà hanno l'effetto di neutralizzarsi a vicenda, facendo sentire il protagonista sospeso, incapace di identificarsi in uno qualsiasi dei due, e dunque 'irreale' per se stesso e per gli altri.

²⁹ Ivi, 144.

³⁰ Ivi, 115.

³¹ Ivi, 142.

³² Ivi, 146.

³³ L. PIRANDELLO, *Tra due ombre*, in ID., *Novelle per un anno...*, 471.

³⁴ PIRANDELLO, *L'umorismo...*, 137.

Un verdetto d'irrealità sancito nel momento in cui l'altro uomo non lo riconosce: «a quello sguardo d'assoluta indifferenza [...] spariva in lui l'immagine di ciò ch'era stato, come un'ombra; e un'altra ombra d'improvviso sottentrava, l'ombra miserabile di se stesso, ombra irriconoscibile, se colui non lo aveva riconosciuto». ³⁵ Tale mancato riconoscimento rinforza l'impressione d'inesistenza, perché nega la continuità fra il Sangelli presente e quello di sedici anni prima, smantellando in tal modo la sua realtà di persona unica. L'epifania della personalità passata che innesca questa catena di auto-consapevolezza rivela dunque la distanza fra le due dimensioni, un vuoto che misura la disgregazione dell'io.

A ben guardare, tuttavia, il vuoto che si apre fra le due identità del protagonista è molto 'pieno', perché, come Pirandello sa bene, vi si potrebbero trovare molte altre personalità 'intermedie', tutte ugualmente vere e tutte momentaneamente «vane», perché in quel momento solo potenziali. Il valore conoscitivo di questo momento, dunque, va oltre la smentita dell'io come entità singola; più pressanti, e più interessanti, sono proprio gli interrogativi che questa compresenza di personalità antitetiche solleva. Chi è Faustino Sangelli? Il suo 'vero' sé non è, evidentemente, il giovane amante che riemerge dal passato, identità da cui a suo tempo era fuggito. ³⁶ Non è neanche chi appare al presente della storia, perché ci viene detto che il suo comportamento abituale è molto diverso: «di solito tanto paziente con la moglie e coi figliuoli, era diventato una belva, Faustino Sangelli, quella notte, per mare». ³⁷ Eppure il personaggio esiste, e anche nel momento in cui nega di riconoscersi nelle identità che gli si presentano lo fa dal punto di vista di un soggetto. Non solo due, quindi, ma molte «ombre» di personalità si contendono lo spazio vuoto del 'reale' Faustino Sangelli.

In questa molteplicità dell'io, evocata dal contrasto fra l'identità passata e presente, si coglie l'antitesi pirandelliana e bergsoniana fra l'esistenza fisica, che, come la logica, è esclusiva, e la mobilità della vita, che, come l'inconscio, tiene insieme infinite potenzialità. Nel giustapporre per un momento sullo stesso piano di realtà due personalità, il testo mette in evidenza, *perché* la mette in discussione, quell'unità di evoluzione che contiene in sé queste e altre opzioni alternative. In questo modo, l'arte umoristica del cozzo dei contrari permette a chi legge d'intuire la coincidenza di unità e molteplicità che caratterizza la spinta vitale, e che si dispiega necessariamente in antitesi inconciliabili sul piano della materia.

Questa dinamica è presente anche in Tozzi, su un piano testualmente anche più evidente. L'evoluzione della poetica tozziana dalla deformazione espressionista delle opere giovanili al realismo rigoroso della maturità sembra creare un terreno poco fertile per un'ottica simbolica che predisponga a epifanie dell'essere. Tuttavia, la scelta di aderire a una resa oggettiva non altera, nei fatti, la sua percezione dell'esistenza come enigmatica; anzi, nel passare dall'espressione del senso del mistero alla descrizione di dati di realtà, come nota Palumbo, questa percezione si intensifica:

L'esterno non è più ora come una cortecchia perforata, dalle cui incisioni solo può lampeggiare il senso dell'esistente. Esso, al contrario, deve essere perfettamente analizzato, rappresentato col massimo rigore, nel suo specifico ritmo, perché il fondo impronunciabile dell'esperienza

³⁵ PIRANDELLO, *Tra due ombre...*, 472.

³⁶ «La passione, così cocente quand'era nascosta, contrariata e derisa, aveva perduto a un tratto il fervore, tutta la poesia; e poco dopo egli se n'era scappato dalla Sicilia per troncargli quel fidanzamento». PIRANDELLO, *Tra due ombre...*, 472.

³⁷ *Ivi*, 473.

[...] possa ancora manifestarsi. Il registro impersonale è la premessa di questo effetto; il mostrarsi del Mistero è il risvolto del silenzio dell'io.³⁸

Sarebbe difficile trovare presupposti critici più coerenti con le epifanie pulviscolari di Taylor, a loro volta connesse alla poetica modernista dell'immagine esatta e impersonale:

Quando abbiamo a che fare con un oggetto espressivo, non stupisce che cerchiamo di vedere al di là di esso, alla ricerca del significato più profondo a cui è legato. Ma quando si tratta di un oggetto che serve a strutturare uno spazio epifanico, esso deve distinguersi nettamente in tutta la sua opacità: quanto più sarà definita la cornice, tanto più sarà chiaro il messaggio.³⁹

Quest'ottica permette di apprezzare certe descrizioni del Tozzi maturo che proprio per la loro apparente gratuità e per la cura realistica dei dettagli sembrano dire più di quanto la lettera del testo dimostri; è, in effetti, la lettura che Palumbo dà della rappresentazione del paesaggio in *Tre croci*.⁴⁰ Può però anche essere portata dal piano delle immagini a quello degli eventi, in quanto, precisa Taylor, «una successione di immagini chiaramente definite può benissimo non esserci; e a creare un campo epifanico può provvedere la tensione e l'incrinatura presente in ciò che viene evocato».⁴¹ Cosa succederebbe, dunque, se provassimo a ritrovare la giustapposizione di elementi suggerita da Bergson nella vicenda stessa di una novella tozziana?

Prendiamo, per comodità di confronto, una novella insolitamente pirandelliana: *Una recita cinematografica*, del 1918. È la storia di Calepodio, un calzolaio-portinaio solo al mondo, la cui unica relazione non lavorativa è con una signora che lo ha preso in antipatia e si prende gioco di lui. Questo rapporto lo segna molto, tanto che quando la signora muore anche Calepodio vuole morire, e decide di andare a buttarsi nel Tevere. La novella si conclude così:

C'è la campagna arsiccia, con Monte Mario boscoso; ci sono le villette, con i loro giardini. A lui non importa niente; ma, contro quella sua volontà, vede, poco lontano, un mucchio di gente vestita come sessant'anni a dietro. Egli stupisce; e, allora, si mette a guardare.

Sono attori cinematografici; e uno mette un fantoccio sul parapetto del fiume, perché dovrà fingere l'uomo che si annega: gli attori, che prima debbono chiacchierare tra sé, quando esso precipita, fingono di accorgersene; e accorrono gridando e spenzolandosi a guardare giù nel fiume.

Si tratta, per ora, di una prova; e, quando è finita così, essi ridacchiano. Le donne, con quelle acconciature pittoresche, passeggiano: imbellettate e impazienti. Qualcuna sghignazza, nervosa. Un cerchio di curiosi si diverte e tiene gli sguardi alle più belle. Qualche attore, soddisfatto della sua parte, fuma un mezzo sigaro. Ma un signore grida, e si rimettono tutti al posto: il fantoccio è pronto, un'altra volta sul parapetto; e pare proprio uno che vi si è arrampicato disperatamente.

Un carrettiere, dopo aver bevuto a una fontanella, chiama un suo compagno:

«Vieni a vedere questi scherzi!»

Allora, Calepodio sente una scossa in tutta la persona; gli occhi gli si gonfiano di pianto; e torna a dietro, con l'angoscia di non potersi uccidere mai più.⁴²

Insieme a un certo accumulo di ingredienti pirandelliani (il Tevere davanti a Monte Mario, la troupe cinematografica, il tema del doppio, il finto suicidio) questa scena finale presenta un enigma.

³⁸ M. PALUMBO, *Il narratore interdetto: epifania e paralisi della realtà in F. Tozzi*, «Lavoro Critico», 27 (1982), 39-70: 59.

³⁹ TAYLOR, *Sources...*, 477 (trad. it., 580).

⁴⁰ PALUMBO, *Il narratore interdetto...*, 63.

⁴¹ TAYLOR, *Sources...*, 477 (trad. it., 580).

⁴² F. TOZZI, *Una recita cinematografica*, in ID., *Opere...*, 825-832: 832.

Perché Calepodio non si uccide? Le cose che vede e sente, e anche le sue reazioni emotive, per lo meno quelle di cui è consapevole, sono riportate dal narratore con ricchezza di particolari proporzionale all'attenzione che il personaggio vi rivolge; eppure la narrazione lascia un vuoto logico per cui il suo 'misterioso atto' finale arriva come un incomprensibile colpo di scena. Da lettori, siamo spinti a tornare indietro e cercare di capire cosa ci siamo persi. Certamente il montaggio crea la forte impressione che il mancato suicidio sia una diretta conseguenza della scena di cui Calepodio è testimone, come se questa suscitasse in lui un'intuizione decisiva; ma quale sia quest'intuizione è tutt'altro che ovvio.

La critica si è avventurata in varie interpretazioni. Castellana sostiene che vedere la sua morte inscenata per scherzo provoca in Calepodio un risveglio, una sorta di guizzo umoristico di consapevolezza che lo salva dall'impulso all'autodistruzione.⁴³ Data la chiave pirandelliana della novella, questa lettura non è inverosimile, ma neanche del tutto soddisfacente: anche ammettendo che una volta tanto, per tributo al maestro e amico, un personaggio tozziano riesca a prevalere sull'inconscio e conquistare la lucidità, la sua reazione qui è caratterizzata dall'angoscia, non dal sollievo o da un sorriso umoristico, magari amaro.

Un'interpretazione completamente diversa è proposta da Luperini nelle note di commento alla sua edizione della raccolta *Giovani*, da cui la novella è tratta. Secondo lui, la messinscena cinematografica mostra che perfino la morte è stata ridotta a finzione e inautenticità, e riconduce Calepodio alla sua esistenza passiva, privandolo del suo unico ed estremo slancio di volontà.⁴⁴ Anche in questo caso sorgono dei dubbi: non solo un problema filosofico come quello dell'inautenticità appare sproporzionato alla natura semplice e umile del personaggio, ma nel corso della novella Calepodio appare davvero poco interessato ad affermare la sua volontà, anzi, è piuttosto preda di un impulso incontrollabile a cui «bisogna obbedire».⁴⁵

Una terza interpretazione, di Bertoncini, s'interroga invece sulle responsabilità dell'arte, in questo caso il cinema, nel degradare il suicidio a scherzo, negando la possibilità di uscire dalla vita in modo dignitoso e condannando il protagonista a restare preda dell'angoscia.⁴⁶ Qui, per quanto la banalizzazione del suicidio sia una chiave di lettura interessante, torniamo al problema della sproporzione con la caratterizzazione del protagonista. Perché, per un povero ciabattino deciso a togliersi la vita, una questione di responsabilità dell'arte dovrebbe fare qualche differenza? E se invece la riflessione sull'arte fosse diretta solo ai lettori, senza coinvolgere Calepodio, che cosa, sul piano narrativo, determinerebbe la sua inversione di rotta? Potremmo continuare a cercare, e c'imbatteremmo in altre letture acute e affascinanti, ma non del tutto persuasive.

Certamente Tozzi non è nuovo a conclusioni brusche e di difficile interpretazione. In questo caso specifico, è possibile che proprio la struttura dell'epifania che distoglie Calepodio dal suicidio sia causa della difficoltà d'interpretarla. Potremmo infatti, seguendo la pista debenedettiana, guardare al manichino come a un simbolo e cercare di capire che aspetto riveli della realtà. È la via percorsa da Luperini e Castellana: Calepodio ci vede il proprio automatismo, o la trasformazione del suicidio in una farsa? Se, però, proviamo a guardare più attentamente, ci accorgiamo che il 'detonatore' dell'epifania non sembra essere tanto il pupazzo, quanto l'esclamazione del carrettiere

⁴³ R. CASTELLANA, *Parole, cose, persone. Il realismo modernista di Tozzi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009, 113-114.

⁴⁴ F. TOZZI, *Giovani e altre novelle*, a cura di R. Luperini, Milano, BUR, 1994, 431.

⁴⁵ TOZZI, *Una recita cinematografica...*, 831.

⁴⁶ G. BERTONCINI, *Tozzi e la "geometria della novella"*, in *Narrazione breve e personaggio: Tozzi, Pirandello, Bilenchì, Calvino*, Macerata, Quodlibet, 2008, 11-199: 68.

che invita il suo amico a vedere quegli «scherzi». Lì scatta la reazione incomprensibile di Calepodio, introdotta da quell'avverbio «allora» che Palumbo ha individuato come spia frequente delle epifanie tozziane.⁴⁷ Ma questo non significa nemmeno che possiamo trovare una spiegazione nelle parole del carrettiere.

Il manichino, il carrettiere, il comportamento degli attori e degli astanti, la reazione stessa del protagonista sono dettagli realistici che *di per sé* significano solo se stessi. Nessuno si carica d'intensità al punto da far trasparire un significato che lo oltrepassa. È il loro accostamento in una costellazione, e proprio il fatto che questo accostamento lasci dei vuoti, che accende in noi che leggiamo il sospetto che in questa scena ci sia qualcosa da capire. Questi elementi sono la struttura di cui parla Taylor, la griglia interpretativa che costruisce il campo magnetico di una possibile intuizione; intuizione che, più ancora di Pirandello, Tozzi lascia aperta e imprecisata. Se un senso c'è, non è sul solo piano della logica che diventerà comprensibile.

Qui si richiede una precisazione. Questo meccanismo di significato suggerito ma non espresso non è lontano da quel che vari interpreti di Tozzi hanno chiamato 'allegoria vuota', un indicatore di senso 'inefficace', che non porta a nessuna rivelazione. Fondamento di questa lettura è la teoria di Walter Benjamin che descrive l'allegoria moderna come un sistema di segni che, a differenza dei simboli, alludono a un significato senza mai coincidere con esso. Per via di questa incolmabile distanza dal senso, l'allegoria vuota di Tozzi è stata spesso trattata come un costrutto diverso dall'epifania, perfino opposto.⁴⁸ In realtà, nell'eterno inseguimento del Significato irraggiungibile, l'allegoria, secondo Benjamin, non fa altro che accumulare immagini eterogenee e combinarle in associazioni in cui «il principio dominante è quello del contrasto».⁴⁹ Il suo principio di funzionamento si muove dunque in un'area comune sia al metodo bergsoniano dell'intuizione che alle costellazioni di cui parla Taylor, e suggerisce la possibilità che l'allegoria moderna non sia tanto una via alternativa all'epifania per negare un significato laddove quella lo afferma, quanto una via alternativa al simbolo per creare nell'opera d'arte le condizioni di un'illuminazione.

Si potrebbe dire che, se le epifanie romantiche trasmettono una percezione di senso dando a un'immagine l'aria di un simbolo, il secondo genere di epifanie che si afferma in epoca modernista, quando l'invisibile e l'astratto vengono in primo piano nell'arte, si serve dell'allegoria per caricare di senso i rapporti tra le cose. Attraverso la configurazione studiata di dati di fatto – un suicida, degli attori, un manichino, un carrettiere – l'epifania pulviscolare constata la realtà senza trasfigurarla, ma anche senza smettere di sondarla in cerca di una possibile intuizione. In entrambe le modalità, simbolica o allegorica, è richiesto, anzi imposto, il coinvolgimento interpretativo di chi legge; un'epifania, a dispetto della tradizione delle rivelazioni divine da cui nasce, non si riceve passivamente. In entrambe le modalità la percezione si dispiega in un messaggio ambiguo, che solo a prezzo di qualche grossa forzatura può essere reso univoco e chiaro.

Ciò avviene perché il fenomeno dell'epifania letteraria si fonda sulla possibilità di evocare nella mente di chi legge un preciso stato mentale. L'ambiguità, testimoniata dalla coesistenza di letture

⁴⁷ PALUMBO, *Le epifanie di Tozzi...*, 25-37.

⁴⁸ La contrapposizione tra epifania e allegoria vuota è esplicita nel contributo più recente di R. LUPERINI, *Tozzi e le emozioni...*, 20-21.

⁴⁹ W. BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin 1928 (trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, 270).

diverse e in parte incompatibili, si rivela in questo processo un elemento chiave. Nessuna di queste letture è quella 'giusta', e in qualche misura lo sono tutte. Il punto è proprio che nel loro presentarsi come tutte possibili alla mente di chi, avendo percepito l'intensità della scena, cerca di unirne i puntini in una costellazione, spingono la coscienza verso l'area della mente dove queste alternative non si escludono, ma coesistono come potenzialità di evoluzione. Al pari delle identità contraddittoriamente annullate e moltiplicate all'infinito dei personaggi di Pirandello, la configurazione enigmatica della scena qui cerca d'indurre un'intuizione. In questo modo i testi, nel descrivere le vicende psicologiche dei personaggi, mettono in pratica teorie e strumenti della psicologia del loro tempo per attivare una risposta psicologica in chi legge.

Ecco dunque come, attraverso un'attenta gestione di immagini giustapposte, l'arte può fornire agli autori del primo Novecento uno strumento adatto ad affrontare le formidabili domande sulla vita: un principio d'indagine non analitico e non quantitativo che ambisce a portare la coscienza dei lettori nel cuore stesso del nostro mistero d'origine, ossia più addentro possibile nelle profondità della coscienza e nelle relazioni fra gli elementi che compongono la realtà. Le epifanie moderniste, di cui Pirandello e Tozzi ci forniscono esempi, sono, in questi casi, momenti in cui il testo letterario ci pone davanti a una configurazione che richiede tutte le facoltà della nostra mente, intellettive e intuitive, per spingere la nostra consapevolezza più vicino possibile alla potenzialità misteriosa del testo e della vita.