

# Per le Medical Humanities

## Sondaggi di letteratura e linguistica

(SERIE I)

a cura di Stefano Scioli



Volume pubblicato con il contributo della Fondazione Carisbo



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA



MEDICAL HUMANITIES. LETTERATURA E LINGUISTICA

---

• 2 •



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA E ITALIANISTICA

Collana del Centro Studi MEDICAL HUMANITIES

Fondata da Marco Veglia

COMITATO DIRETTIVO

Gian Mario Anselmi, Giuliana Benvenuti, Bruno Capaci,  
Loredana Chines, Nicola Grandi, Paola Italia,  
Gino Ruozi, Stefano Scioli, Marco Veglia

COMITATO SCIENTIFICO

Alberto Casadei, Massimo Ciavolella,  
Daniela De Liso, Gloria Gagliardi, Valeria Merola,  
Stefano Redaelli, Lucia Rodler, Natascia Tonelli

# **Per le Medical Humanities**

## **Sondaggi di letteratura e linguistica**

**(SERIE I)**

a cura di Stefano Scioli



La collana “Medical Humanities” è una pubblicazione  
con revisione paritaria (“Peer-Reviewed”).

© 2021 Casa editrice Emil di Odoya srl

ISBN: 978-88-6680-400-0

I libri di Emil

Via C. Marx 21 – 06012 – Città di Castello (PG)

[www.ilibridiemil.it](http://www.ilibridiemil.it)

# Hai mai “veduto le gru volare?” Tra Vico, Pirandello ed Eduardo De Filippo

LUCA VACCARO\*

La “sconfitta di Averroè”.

Vico e Pirandello, tra estetica, logica, follia e fantasia.

“Perché... perché la natura, che ci vuol tanto bene, non ha voluto che noi sofferissimo soltanto per i nostri sentimenti e le nostre passioni, ma che ci avvelenassimo anche col sublimato corrosivo delle deduzioni logiche” (Pirandello 2007a: 61). Sono queste le parole che il “ridanciano” Magnasco, un baldanzoso e grasso uomo sui cinquant’anni, ancora stretto in goffi abiti giovanili, rivolge alla dattilografa Loletta Festa, a conclusione dell’atto II, scena 2 di *Ma non è una cosa seria*, una commedia che Pirandello scrisse tra il 1917 e il 1918, forse pensando all’attrice Emma Gramatica (Praga 1922: 266-269). Ciò che Magnasco si appresta a esporre alla sua “graziosa” interlocutrice è un discorso che ha per argomento il “filo” della pazzia umana. Magnasco lo pronuncia commentando la follia commessa dall’amico Memmo Speranza, un giovane danaroso, ancora scapolo, d’animo “accensibile, infiammabile”, che pur rifiutando l’idea del matrimonio, per amore, giura alle amanti di sposarle. Ma Memmo Speranza è fatto così: quando vede una bella ragazza, “tutta nuova all’amore”, non resiste, si infiamma d’amore, si impegna in promesse coniugali, e infine se ne pente (Simoni 1951: 521). Immagina che il matrimonio sia “un mistero già svelato” e che comporti un carico troppo eccessivo di impegni coniugali. Per salvarsi da questa *impasse*, Memmo trova rifugio in un bizzarro quanto efficace rimedio: sposare per scherzo la sfiorita Gasparina Torretta, detta la Gasparotta o la “Scarpina-

---

\* Questo intervento nasce come rielaborazione della relazione *Tra l’“amarsi facendosi del male” e il “ferirsi a sangue fino all’odio”. La follia melodrammatica dei sentimenti nella poetica di Eduardo De Filippo*, esposta nel Convegno *La follia prima e dopo Basaglia* (Bologna, Sala Kelsen, 30 marzo 2019).

rotta”, una “donnina” così “fina fina” da passare il più delle volte inosservata agli occhi della gente.

L’idea avuta da Memmo è in verità frutto di un “ragionamento filato”, “logicissimo”, scaturito dalla mente di un “fantoccio ragionante”, che, al pari di Memmo Viola, protagonista della novella *Quando s’è capito il giuoco* (“Corriere della Sera”, 10 aprile 1913), o di Leone Gala, il *raisonneur* del dramma *Il giuoco delle parti* (1919), usa la logica come schermo per coprire i suoi impulsi istintivi e naturali (Pirandello 2007a: 52; S. d’Amico 1920: 90:109: 95-100). Il giovane Memmo Speranza, lontanissimo parente del “pazzo” Perazzetti, antieroe della novella *Non è una cosa seria*, è in effetti un don Giovanni di provincia, un seduttore, un facoltoso *viveur*. La sua domanda di matrimonio a Gasparina ha a prima vista tutta l’aria della follia, o della semplice “burattinata” fatta solo per ridere, ma in verità è il risultato di una “perfetta astrazione”, di una lucida macchinazione, di un “disegno maturato” dalla logica: “Il signor Speranza sposa, infatti, per non prendere moglie!”, anche se alla fine il protagonista si troverà a fare i conti con un matrimonio vero, e con la graduale vittoria dell’amore femminile sopra l’indole maschile, un motivo che ricorda da vicino quello del *Pygmalion* di George Bernard Shaw (Pirandello 2007a: 52; Pasini 1927a: 365-370: 369; S. d’Amico 1932: 117). La ‘speranza’ di Memmo è infatti quella di fuggire una volta per tutte “dal pericolo di prendere moglie sul serio”, un atto che gli permetterebbe di sollevare anche “quel cencio” della povera Gasparina da una vita fatta di stenti e di fatiche (Blandil 1966: 5; [s.f.], *Ma non è una cosa seria...* 1936: 3).

Com’è noto, questa fortunata commedia pirandelliana, tratta dalle novelle *La signora Speranza* e *Non è una cosa seria*, andò in scena per la prima volta al Teatro Rossini di Livorno il 22 novembre 1918 (d’Amico 1987: 350-365; Pirandello 2002: LVII-LVIII; Lauretta 2007: 20). Lo spunto per la situazione drammatica giunse a Pirandello dal tema classico e borghese dello sposalizio “bianco”, presente anche in *Pensaci, Giacomino!*, o nel *Piacere dell’onestà*, opere appartenenti a quel gruppo di commedie in cui a prevalere non è tanto il tormento o la ricerca spirituale, ma l’amaro umorismo, il sentire “quasi fuori del tempo”, che rappresenta una condizione determinata da una spiacevole esperienza di vita (Pirandello 2006a: 922; Giudice 1963: 132-133). Pirandello affronta in chiave umoristica, con un tono quasi di dialettica ironia, la vicenda di Memmo Speranza e di Gasparina, in quello che può essere considerato come un “lieto controcanto alla massiccia presenza del Pirandello ‘tragico’” (d’Amico 2007: 23; Bernardelli 1957: 4). E in effetti, questo disegno umoristico acquista il sapore della massima nella scena 7

del I atto della commedia: “Vico lo sa!”, è la battuta sentenziosa che Memmo Speranza rivolge all’amico Vico Lamanna.

Al di là di quello che può sembrare, l’espressione impiegata da Memmo è sì laconica, ma volutamente retorica, o quantomeno antonomastica, tanto da richiamare alla memoria la più famosa illocuzione “*Maledetto sia Copernico!*”, contenuta nella *Premessa seconda (filosofica) a mo’ di scusa* del *Fu Mattia Pascal*. Nella battuta di Memmo Speranza è infatti rinvenibile una traccia dell’influenza del pensiero vichiano sulla poetica umoristica pirandelliana. Che lo scrittore siciliano fosse conoscitore della filosofia di Giambattista Vico, è un dato comprovato dal fatto che Pirandello possedeva una copia dei *Principi di una scienza nuova intorno alla comune natura delle nazioni*, uscita a Milano nel 1902 per i tipi dell’editore Edoardo Sonzogno, con la prefazione curata da Pio Viazzi<sup>1</sup>. Il nome di Vico è poi presente in due importanti articoli della saggistica pirandelliana, dedicati ai concetti di arte e di “pretesto della fantasia”: nel *Teatro nuovo e teatro vecchio*, testo edito nella rivista “*Comœdia*” il 1 gennaio 1923; e nello scritto *Trovare senza cercare*, pubblicato il 27 dicembre 1936 nel “*Meridiano di Roma*” (Pirandello 2006b: 1543). È proprio in quest’ultimo articolo che Pirandello menziona Giambattista Vico includendolo nella cerchia di tutti quei poeti che, come “libere bestie”, seguono la “purezza dell’istinto” accompagnandola da una “logica riflessa”, ossia da un riferimento intellettuale: “Il Vico, per esempio, libera magnifica belva nella *Scienza nuova*, è un povero leone ammaestrato nelle opere auliche; come il Tasso nella *Conquistata*” (Pirandello 2006b: 1544; Cerina 1983: 93). Ma si noti, il motivo letterario della “belva” o della “bestia”, oltre a essere un archetipo dell’immaginario poetico pirandelliano, è un *topos* che rinvia ai concetti di arte, di logica e di follia, che ha oltretutto la forza di richiamare alla memoria la simbologia dell’universale fantastico vichiano dell’Ercole uccisore del leone Nemeo<sup>2</sup>. Basterà rammentare fra tutti l’esempio offerto dal

<sup>1</sup> Come ha segnalato Alfonso Barbina, a pagina 83 del volume *Principi di una scienza nuova* posseduto da Pirandello, è presente una postilla autografa seguita da un’aggiunta alla nota (1) del testo vichiano, cfr. Barbina 1980: 48: “Che la legge decenvirale non sia d’un colpo venuta dalla Grecia, ma appaja come la formula del risultato di un processo naturale di formazione nel seno stesso di Roma, è affermazione che il Vico per primo appoggiò ad una dimostrazione quasi esauriente. Gli studi più recenti confermarono in questa parte maravigliosamente le ardite intuizioni del Vico. Nelle XII Tavole sono raccolte e redatte istituzioni patrizie e consuetudini plebee; p.es. la *deiectio* e *saxo Tarpeio*, d’origine patrizia, e l’*execratio*, d’origine plebea, ecc.”. L’aggiunta alla nota (1) riporta invece queste parole: “*Di modo che il merito non è del Vico*”.

<sup>2</sup> Come già notava Francesco Peperè in alcune pagine del capitolo *Il Diritto Eroico*, l’universale fantastico dell’Ercole uccisore del leone Nemeo, che vomita fiamme, simboleggia per Vico “la cultura della terra aspra e selvaggia sotto la potenza dell’arte umana”. Se il fiero

dialogo fra l'anziano scultore Nono Giuncano e l'allievo Sirio Dossi nell'atto I della tragedia pirandelliana *Diana e la Tuda* (1926), a proposito delle nozioni di "vivere per vivere" e di "saper di vivere": "GIUNCANO – sì, sì – e senza nemmeno saper di vivere – / SIRIO – già – come le bestie – / GIUNCANO – ma che come le bestie! le bestie non possono impazzire! – / SIRIO – ah tu dici da pazzo? – / GIUNCANO – da pazzo, come intendo io!" (Pirandello 2007e: 597-598).

Pare dunque che nel segno del codice gnoseologico e letterario vichiano vi siano già contenute tutte le premesse della critica di Pirandello all'idealismo e all'estetica dell'*intuir davvero* di Benedetto Croce. "Che cos'è l'intuizione per il Croce?", si chiede Pirandello nello scritto *Arte e scienza* del 1893: è l'atto dello spirito che forma in astratto (Pirandello 2006c: 594). La verità, per dirla con le parole di Filippo Puglisi, è che per Pirandello questa "bussola" dell'estetica crociana non funzionava, o meglio non orientava affatto: l'idea di creazione artistica, così com'era stata concepita dal Croce, non poteva essere ristretta a un atto "puramente istintivo" di carattere apofatico, oggettivo, astratto e meccanico (Pirandello 2006c: 600-601; Puglisi 1958: 19-20; Pullini 1982: 199-219; Lauretta 1980: 150-159). In alcune pagine dense di pensiero, come quelle di *Arte e scienza*, o di *Soggettivismo e oggettivismo* (1906), Pirandello spiega che l'arte non può essere mossa soltanto da un'"idea astratta", e non può consistere nell'equazione "intuizione = espressione", posta dal Croce a fondamento teorico della sua *Estetica*. In ambito artistico, l'idea dev'essere invece "obbiettiva" e "subbiettiva", poiché l'arte ha valore se viene compresa dall'autore in un'"emozione feconda" d'impronta catafatica: "Perché il fatto estetico avvenga, bisogna che si abbia non la espressione, la forma astratta, meccanica, oggettiva dell'intuizione, ma la soggettivazione di essa" (Pirandello 2006c: 601; Pirandello 2002: 8; Cerina 1983: 22-47; Barberi Squarotti 1982: 174; Andersson 1966: 92-111; Puglisi 1958: 19-20). Lo spirito è appunto questo, riferisce Pirandello a Francesco Bernardelli, in un'intervista del 2 febbraio 1927: "è un nascere continuo di cose possibili tra moto e la forma", dove il moto confluisce nella forma e in lei "fluisce e si plasma"; ma questo è il caso in cui la materia si stratifica e muore. Quando invece la forma riprende impeto, la materia "rompe il guscio provvisorio e caduco" che l'attornia, e si proietta verso nuove forme "ine-

---

leone rappresenta la "selvatichezza" della terra, il fuoco indica il mezzo con cui Ercole appiccò le fiamme alle selve, decretando la nascita delle prime colture (Pepere 1871: 51-52). Il passaggio alla modernità, come ha ricordato Giuseppe Cacciatore, costituisce per Vico il momento in cui "la natura della mente umana sembra essersi fin troppo 'ritirata da' sensi' per affidarsi alle astrazioni" (Cacciatore 2005: 97-102).

sprese”, perdurando il suo corso nell’arte, ossia nella vita (Bernardelli 2002: 362-364). Lo sa bene Sirio Dossi, uno dei protagonisti della tragedia filosofica *Diana e la Tuda*, che si serve di una giovane modella per portare a compimento la sua idea di opera d’arte: far rivivere “il miracolo di Pigmalione”, fissando la bellezza femminile di Tuda in una statua marmorea raffigurante la dea Diana. Verrebbe da dire, recuperando le parole di Leo Ferrero, che per Pirandello la scoperta dell’arte corrisponde alla gioia che si può provare di fronte a uno spettacolo di danza, dove “il rammarico di una forma plastica svanita, il piacere di quella che ci crea dinnanzi, e l’attesa di quella che verrà, si è mescolato in un attimo, in cui l’occhio cerca di cogliere il segreto divenire” (Ferrero 1927: 53-54). L’arte di Pirandello, scrive Giuseppe Pardieri, va infatti ricercata nei motivi concettuali che l’hanno originata, che devono essere intesi come “problemi di vita” (Pardieri 1961). In questa direzione si muovono i giudizi formulati da Riccardo Bacchelli e Silvio d’Amico a proposito della tragedia *Diana e la Tuda*. Per entrambi, il nucleo centrale del dramma risiede nel trionfo della “Vita vivente” sull’“arte vana”, sulla provvisorietà della forma, racchiuso nel crollo delle convinzioni metafisiche ed estetiche dello scultore Nono Giuncano: “GIUNCANO – ebbene: quando riesci a imprimere in quella creta la tua immagine, la vita che moveva le tue dita e quella creta, la vita di quell’immagine ti resta lì davanti sospesa, senza più movimento: attegiata. E non ne provi lo stesso sgomento che si prova davanti alla morte, davanti a uno che poc’anzi era vivo, e ora è lì, che non si muove più?” (Pirandello 2007e: 603-604; Bacchelli 1927: 5; d’Amico 1932: 134; Simoni 1955: 11-13; Praga 1928: 65-67).

Non c’è allora da stupirsi se Benedetto Croce, nel capitolo IV della *Filosofia di Giambattista Vico (La forma fantastica del conoscere)*, e nel capitolo V dell’*Estetica*, pur riconoscendo la centralità della fantasia nel processo artistico, aveva ridotto l’estetica vichiana principalmente a un procedimento di “purezza dell’istinto”, di filosofia dello spirito e d’“intuizione fantastica”: “Si potrebbe dire, perciò, che la vera Scienza nuova del Vico è l’Estetica; o almeno, la Filosofia dello spirito con particolare svolgimento dato alla Filosofia dello spirito estetico” (Croce 2005: 277-295: 292; Croce 1997: 50-64; Croce 1958: 405-426; Pirandello 2006c: 597-598). Al di là del suo carattere estensivo, diretto a distinguere un’intuizione di tipo “empirico” da un’intuizione di tipo “fantastico”, questa pagina della filosofia crociana ha la forza di condurci a un foglietto autografo di Pirandello, trascritto da Corrado Alvaro, e recuperato tra le pagine del volume *Voci del tempo* di Adriano Tilgher, in cui si legge

L'Estetica del Croce, se da un canto si riduce a un intellettualismo senza intelletto, dall'altro, poiché non tien conto neanche degli elementi soggettivi della coscienza, dovrebbe ridursi a un mero meccanismo. Ma neanche a questo si riduce, poiché egli non considera nell'arte il fatto fisico, dice che il fatto estetico è un fatto interno, gli nega ogni determinabilità meccanica, gli nega ogni riferimento intellettuale, gli nega ogni valore derivante dal sentimento, gli nega ogni impulso della volontà e del desiderio; cosicché, a che si riduce il fatto estetico? A un non senso, a un assurdo addirittura inconcepibile. / E questa sua Estetica egli vorrebbe appoggiare all'autorità del Vico, facendo dire al Vico tutto il contrario di ciò che questi dice. / Ma se egli da un canto esclude l'intelletto, dall'altro il sentimento e la volontà, da che cosa è operato su di noi il fatto estetico? Chi lo crea? Come si crea? L'intuizione! (Alvaro 1934: 13; Barbina 1980: 65-139).

Si può dire che questa argomentazione rappresenti pressappoco la tappa finale del "travaglio razionale" di Pirandello sul concetto di arte, in cui vengono a perfezionarsi quelle iniziali convinzioni d'estetica derivate dalla maniera umoristica, o dal concetto di "fantasia primigenia" di Alberto Cantoni, e dagli studi sul "grottesco intenzionale contemporaneo" sviluppati da Gino Gori (Giovanelli 1978: 11-56). È dall'arte di Andrea Cantoni che Pirandello recupera il concetto che "ogni vero umorista non è soltanto poeta", ma è anche "un critico *sui generis*, fantastico, o capriccioso". Da qui, l'idea di considerare l'umorismo come un fenomeno di persuasione retorica, di sdoppiamento, come una sorta di "erma bifronte, che ride per una faccia del pianto della faccia opposta" (Pirandello 2006a: 607-634: 617; Barilli 1986: 305-306; Cantoni 1953: 580-597; Bacchelli 1953: LI-LII). Dal lavoro teorico di Gino Gori, prendono invece vita e forza le convinzioni pirandelliane sul "grottesco intenzionale" come "legge della libertà assoluta dello spirito"; come "creazione della fantasia a fondo metafisico"; come rifiuto e violazione dei canoni estetici dell'armonia classica. È la teoria del "grottesco intenzionale" a fornire a Pirandello la giusta prospettiva per inquadrare il rapporto cronotopico delle "linee di forza", che, in base alla legge di "simultaneità" tra atto e potenza, conducono l'occhio del poeta a guardare l'irrazionale formarsi e deformarsi della materia, del corpo e dello spirito, secondo il principio di "un *indefinito* che attende ancora una precisa definizione" (Gori 1978: 66-68)<sup>3</sup>. Si prenda ad esempio il testo *Se...*, una novella dialogica edita nella "Tribuna illustrata della domenica" il 26 agosto 1894, che ha come protagonisti due commilitoni, Lao Griffi ed Enzo Valdoggi. L'incontro tra i due personaggi avviene in una stazione ferroviaria, crocevia di innumerevoli rotaie,

<sup>3</sup> Su Gino Gori sono in corso studi da parte di chi scrive.

scambi e binari morti, che rappresenta simbolicamente lo snodo inestricabile delle possibilità della vita. Lo riferisce Lao Griffi, che, nell’espone l’irrazionale *filosofia del se*, afferma che la vita è una contingenza imprevedibile fatta di percorsi casuali. “Se follia c’è, è questa la mia follia...”, dichiara Lao Griffi: “posso veder tutto ciò che sarebbe stato, se quel che è avvenuto non fosse avvenuto” (Pirandello 1985: 204). Il “se” è simile a un’ostinata mosca che ronza sempre attorno e che invano si cerca di allontanare. Sono tutte quelle possibilità della nostra vita racchiuse in ciò che poteva avvenire e che non è avvenuto, o in ciò che poteva semplicemente “andare in modo diverso”. Anzi, spiega Lao Griffi, i “se” sono tutte quelle linee di forza “imponderate” e “inconsiderate” che si diramano attorno a noi, e che ognuno esplica nel corso della sua vita. Sono forze “latenti”, stati d’animo, “desiderii immediati”, “piaceri di un momento” insoddisfatti, che possono “stringerti”, “soffocarti”, tenderti un domani un’insidia o essere causa di sciagura (Pirandello 1985: 201).

Per giungere a queste conclusioni, fin troppo distanti a livello poetico dalla nozione dell’*intuir davvero* del Croce, o dalle premesse estetiche del neo-idealismo desanctisiano, Pirandello intraprende un percorso teoretico che va dal rifiuto giovanile degli schemi astratti e precostituiti dell’*aemulatio* letteraria, passa per la difesa della “libertà” e della “sincerità” creativa, fino ad arrivare al momento artistico dell’“intuizione d’una intuizione” (Pirandello 2006c: 284-287; Pullini 1982: 202-203). I principi creativi della “sincerità” e dell’“organicità” nel processo dell’ideazione artistica, discussi da Pirandello nel saggio *Sincerità* (“Ariel”, 24 aprile 1898) e nella recensione alle *Vergini delle rocce* di D’Annunzio (“La Critica”, 8 novembre 1895), portano lo scrittore siciliano a concepire il procedimento estetico disteso fra due momenti: quello della “realtà comune”, dal quale lo scrittore attinge per *rendere* il mondo; e quello della “realtà nuova”, che costituisce il nuovo approdo artistico di un autore, sulla base della sua concezione estetica (Pomilio 1980: 104-108; Ferrario 1978: 79-96). Da qui l’importanza del concetto di ‘intenzionalità’. A un autore non basterà più rappresentare la “realtà comune” del mondo (è l’atteggiamento verista, come nota Claudio Vicentini), ma dovrà “realizzare” la realtà secondo la sua vocazione, estendendo l’attività della natura (Vicentini 1985: 72-76). In questo modo, la realtà coinciderà con l’arte, mentre il mondo apparirà allo scrittore come una “realtà mancata”, o meglio come un’“intenzionalità impedita” (Vicentini 1970: 74). Per compiere questo passo estetico-letterario, nettamente opposto a quello crociano, Pirandello riconsidera le sue premesse naturalistiche, pur ricordandole ancora nei *Sei personaggi in cerca d’autore*: “La natura si serve dello strumento della fantasia

umana per proseguire, più alta, la sua opera di creazione” (Pirandello 2007d: 681).

Nel cuore del processo creativo, per Pirandello diventa sempre più centrale l’operato della fantasia: una facoltà che, come ha ricordato Mario Apollonio, è pronta a farsi “satira dei procedimenti romantici” nei *Sei Personaggi in cerca d’autore*, oltre che a “raccolgere al di là di ogni forma predisposta dalla convezione e dal linguaggio” la pietà umana (Apollonio 2003: 771-775). Si può dunque dire che Pirandello guardi alla *Gestalt* dell’universale fantastico vichiano soprattutto in funzione di quella condizione spirituale che coinvolge la creazione dell’arte (Barberi Squarotti 1982: 169-179; Battistini 1978: 116). Il retroterra di queste argomentazioni gnoseologiche ed estetiche trova infatti ampio dibattito nel *De antiquissima italorum sapientia* e nella *Scienza nuova* di Giambattista Vico. Nel *De antiquissima*, Vico definisce la fantasia come una facoltà primordiale, o, per dirla con le parole di Andrea Battistini in margine al commento della *Scienza nuova* III, 1, come “un’entità concreta investita però di verità metafisica, nella quale i diversi caratteri si fondono in un’identità immediata, in una piena sinergia di individuo e le sue proprietà” (Battistini 2004: 185; Fubini 1965: 22-203; Verene 1984; Costa 1988; Co-seriu 2001: 11; Verene 2015: 83-85).

La fantasia mette in campo una sinergia di proporzioni fisico-corporali e di abiti caratteriali-qualitativi, che nella scrittura pirandelliana sfociano in un “effetto di anamorfosi”, d’“evidenza espressionistica”, e in una maniera sconciata, metamorfica, umoristico-grottesca (Giovannelli 1989: 325-382:325-326; Giovannelli 1994a: 59-61; Briganti 1984: 51-61). Per penetrare nel campo delle “linee di forza”, lo scrittore accomoderà la sua vista e la sua anima come se stesse osservando il mondo attraverso un cannocchiale rovesciato. Da questa disposizione, l’occhio dell’autore cercherà dapprima con la visione da lontano di cogliere tutte le parti che compongono la materia, per poi passare all’esame da vicino dell’oggetto o del soggetto. Quest’ultima visuale consentirà al poeta di osservare il “farsi delle cose”, il loro dinamismo, il gioco delle loro possibilità, inscrivendole nella sintomatologia dolorosa dei tempi (Pirandello 2006d: 243-247; Laurretta 1994: 59-60; Macchia 1981: 21-31). Lo scrittore umorista è colui che scompone e ricomponne la materia osservata, ricavando dalla dilatazione delle “linee di forza”, dal dettaglio visivo e dall’analisi di un particolare fisico, ritratti espressionisti, immagini nuove, bizzarre, deformi, o addirittura oscene. La pazzia può dunque essere intesa come un procedimento non poi così diverso dall’“impalcatura” umoristica della logica. Don Chisciotte, scrive Pirandello nell’articolo *Centenari d’arte. L’umorismo di Cervantes* del 13 maggio 1905 (“Il Momento”), poi

confluito nel saggio *L'umorismo* del 1908, “è un matto che non si spoglia”, che indossa un abito leggendario (Zappulla Muscarà 1983a: 260-264). Anzi, è un gentiluomo ingegnoso che non si mette a nudo: “in urto continuo e doloroso col presente”, quest’eroe riesce sempre a trasmettere un “sentimento di pena” (Pirandello 2006a: 881-884; Levi 1962: 213-214). Il suo occhio non vede il mondo esterno in modo introspettivo, ma legge l’apparenza e la realtà al di fuori dell’Io, proiettandola in un contesto immaginario. Il ridicolo, l’astrazione, il mondo leggendario, l’erranza fanno di Don Chisciotte un antieroe grottescamente “fuori di chiave”, al pari della genialità-poetica del suo ideatore (Krysinski 1988: 231-276; Sciascia 2019a: 149-153; Eco 2015: 352-365)<sup>4</sup>.

Si è detto che la fantasia è per Vico una facoltà “dipintrice di immagini”, una forza “corpulentissima”, “vivida”, che coincide in sostanza con un atto puro e spontaneo, il quale non può comprendere la logica. Queste considerazioni ci portano al *De antiquissima italorum sapientia*, un’opera in cui Giambattista Vico solleva la questione del *verum et falsum*, da cui si possono far discendere le categorie moderne della verità e della finzione, dell’essere e dell’apparire, del sembrare e del voler sembrare. L’uomo, spiega Vico, è un individuo “animato” complice della ragione e la sua *mens* è partecipe del “vero divino” e del “vero umano”<sup>5</sup>. Dal primo movimento, che procede nella direzione del “vero divino”, la mente trae “l’immagine solida delle cose”; dal secondo, quello verso il “vero umano”, il pensiero ottiene “un’immagine piana, quasi una pittura” della realtà (“monogramma”). A questo proposito, si ricorderà che nelle *Vici Vindiciae* (1729) Vico esamina le categorie del *verum* e del *falsum*, radicandole nella più moderna problematica dell’umorismo

<sup>4</sup> Cfr. Pirandello 2006c: 589 (“Tante volte, a tal proposito, ho fatto a me stesso la domanda: ‘Ma ci vuol proprio molto a intendere che la genialità non è, fondamentalmente, né può essere una specie di malattia mentale?’ Il pazzo è o prigioniero entro un’idea fissa e angusta o abbandonato a tutti gli eventi miserevoli d’uno spirito che si disgrega e si frantuma e si perde nelle proprie idee; senza varietà cioè e senza unità: il genio, invece, è lo spirito che produce l’unità organatrice dalla diversità delle idee che vivono in lui, mediante la divinazione dei loro rapporti; lo spirito non si lega ad alcuna idea, la quale non diventi tosto principio d’un movimento vitale: unità cioè e varietà”).

<sup>5</sup> Questi concetti sono ricordati da Vico anche nell’*Orazione II (Nessuno è nemico tanto pericoloso ed ostile verso il suo nemico quanto lo stolto verso se stesso)* tenuta il 18 ottobre 1700, in cui il filosofo napoletano dibatte sulla stoltezza e la sapienza umana: “L’uomo mortale nel corpo, sarà di animo immortale. [...] La sua mente conoscerà il vero e il falso. I sensi non prevarranno sulla mente. [...] La mente non giudicherà le cose secondo le apparenze, ma con consapevolezza; né l’animo abbraccerà il bene per libidine ma secondo la ragione” (Vico 1971: 718-733: 720).

(Roić 1990: 71-72)<sup>6</sup>. Il riso, afferma Vico, è “un inganno dell’ingegno umano avido di verità”, che “provoca nella mente un forte dolore” (Vico 1982-1983: 277-277, [27] 371-374; Vico 1971: 352-359, XVI). Date queste premesse, il comico viene a coincidere con la nozione ciceroniana di *subturpe*, ossia con tutto quello che si mostra “malignamente deformato” e “mostruosamente falso”. Il riso è “contraddittorio”, scrive Vico, perché è un fenomeno che mostra “il contrario del vero” (Vico 1982-1983: 276-279, [28] 375-385; Vico 1971: 356). È qui che si può trovare un punto di contatto tra il principio vichiano della “contraddizione”, i meccanismi bergsoniani di “distrazione” e di “aspettazione delusa”, e i livelli di coscienza del comico come *avvertimento del contrario* e dell’umorismo come *sentimento del contrario*<sup>7</sup>. “L’arte, in genere, *compone*, l’umorismo *decompone*”, scrive Pirandello nel saggio *L’umorismo* (Pirandello 2006a: 945, VI). La ragione di questo giudizio trova un’ulteriore conferma in quel particolare motivo vichiano della “bestialità” associata alla riflessione e all’estetica, che costituisce un nesso tra le pagine delle *Vici Vindiciae* e la *Scienza nuova* (Brook, Fortuna 2018: 113)<sup>8</sup>. Il filo conduttore che avvicina le pagine vichiane delle *Vici Vindiciae* al pensiero pirandelliano sembra dunque risiedere qui, nella nozione di “bestialità” e soprattutto nella tradizione dell’umorismo, che appare allo scrittore siciliano “guidata da un movimento di contraddizione e di scomposizione nei confronti dell’arte”. La contraddizione dell’umorismo, ricorda Giulio Ferroni, è intesa da Pirandello nei termini di scomposizione e “disintegrazione di una norma”, ottenuta a partire dal momento della “preminenza dell’intuizione”, che secondo Bergson rappresenta l’atto con cui l’uomo afferra il flusso della vita nel tempo e nello spazio (Ferroni 1974: 29-43; Bergson 2009: 1-42). Valga dunque semplicemente ripetere il noto esempio pirandelliano dell’apparizione della

<sup>6</sup> Le *Vici Vindiciae* è un *pamphlet* che Vico scrisse nel 1927 in risposta alle critiche mosse nel 1927 da un corrispondente degli “Acta editorum Lipsiensia”, contro l’edizione del 1725 della *Scienza Nuova* (Ruggiero 2000: 185-198).

<sup>7</sup> Anche nella sostanziale diversità, la distinzione tra il dire “acutamente” (l’“acutezza”) e il dire “argutamente” (l’“arguzia”) operata da Vico ha la forza e il fascino di avvicinarsi ai livelli di coscienza dell’*avvertimento del contrario* e del *sentimento del contrario* teorizzati da Pirandello. Cfr. Vico 1982-1983: 278-279, [28] 380-385: (“[...] così che, come l’acutezza riguarda ciò che apparentemente sembrava diverso ma che viene riconosciuto uguale nella sostanza, e cioè una verità che si nascondeva sotto l’apparenza del falso, così l’arguzia riguarda ciò che sembrava uguale ma che poi si rivela nella sostanza diversa, cioè qualcosa di falso che si arrogava una qualche parvenza di verità”).

<sup>8</sup> Cfr. Vico 1982-1983: 276-277, [26] 358-360 (“E questa verità sotto il vero delle loro favole hanno espressa i poeti, i quali, poiché la natura degli uomini così fatti sta quasi a metà strada tra quella umana e quella bestiale, hanno rappresentato con l’aspetto di satiri che ridono sconsideratamente e senza misura”).

“vecchia signora goffamente imbellettata”, che genera a prima vista il riso: come avvertimento immediato (grado del “comico”), l’anziana donna è infatti “il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere” (Pirandello 2011: 173). Ma se leggiamo questa visione “comica” col mezzo della *riflessione*, ecco che noi possiamo cogliere ciò che Vico definiva il “forte dolore” della mente di fronte al riso. La *riflessione* svela la sofferenza che si cela sotto il vistoso trucco dell’anziana signora, conducendo l’osservatore verso un grado più profondo, o meglio umoristico della “contraddizione”. Dal primo *avvertimento* si è passati al *sentimento del contrario*: “Ed è tutta qui”, afferma Pirandello, “la differenza tra il comico e l’umorismo” (Pirandello 2011: 174).

Inutile dire, a questo punto, che la posizione estetica di Pirandello risulta differente, anzi del tutto lontana dalle esili pagine crociane dedicate alla *Dottrina del riso e dell’ironia di Giambattista Vico*, a partire dall’idea stessa di Benedetto Croce di considerare l’argomentazione sul riso del Vico come una “dottrina”, o ancor più come una “teoria scientifica” (Croce 2006: 273-279). Ma a scanso di equivoci, si ricorderà che il Croce, prima nel suo saggio su *Pirandello*, e poi nello scritto *A proposito della dottrina dell’umorismo in L. Pirandello*, giunse a negare l’estetica dello scrittore siciliano etichettandola come “inconcepibile” e “inesistente” (Croce 1906a: 329). Stando alle pagine del Croce sulla *Dottrina dell’umorismo*, Pirandello aveva inchiodato la sua poetica dell’umorismo a “un genere dell’arte”, a “un concetto empirico”, addirittura “non filosofabile” (Croce 1906b: 346-347). Qualcosa di simile è dichiarato dal Croce nel commento all’articolo *Luigi Pirandello e la letteratura europea contemporanea* di Arminio Janner, apparso nella rivista “Nuova Antologia” del dicembre 1946. Janner aveva esaltato il senso profondo della poetica pirandelliana, che, tra i tanti temi trattati, era giunta a far suo quel motivo della “macchinetta infernale” della logica, caro anche allo Gide delle *Nouvelles Nourritures terrestres* (1935): “Ah! qui délivrera mon esprit des lourdes chaînes de la logique? Ma plus sincère émotion, dès que je l’exprime, est faussée” (Janner 1946: 325; Janner 1973: 22). La replica del Croce alle pagine di Arminio Janner si polarizza ora in un nuovo antagonismo nei confronti di Pirandello, radicato nell’idea che il “difetto dell’arte” pirandelliana stia nel “pessimismo radicale” e “morale” della sua scrittura, nella non tragicità del suo teatro, incapace nientemeno di trasformarsi in verità estetica e filosofica (Croce 1966: 157-158). Si può dunque dire che qui il colpo scagliato dal Croce fu basso, e senz’altro fuorviante: “le rappresentazioni del Pirandello hanno dell’unilaterale e perciò del non raggiunto poeticamente” (Croce 1966: 118-119; Sciascia 2019b: 13-16).

Da questo complesso quadro teorico, può risultare anche più chiara quell'argomentazione esposta da Vico nel *De antiquissima*, che ha per oggetto la condizione del sapiente. L'uomo deve sempre fare i conti con la sua ragione, che è "piana", e che pertanto risulta capace di afferrare solo gli elementi estrinseci della realtà. La mente umana è infatti per Vico

finita e formata e non in grado di comprendere cose indefinite e informi, ma di pensarle sì [...]. Ma questo stesso pensare equivale a riconoscere che i nostri pensieri sono informi e privi di confini. E proprio per questo conoscere distintamente più che una virtù è un difetto della mente umana (Vico 2005: 79).

L'astrazione ha dunque origine da un difetto della mente umana. Solo l'"affetto" dei sensi, o delle passioni, può trasmettere agli oggetti un abito sentimentale: "spento l'affetto, si solleva dalle cose la maschera che avevamo loro imposto e così esse ci si mostrano per quello che sono" (Vico 2005: 105). La fantasia, ricorda Manuela Sanna, è a giudizio di Vico non solo l'"età dell'ingegno", il "risalto di reminiscenza", o l'inventiva, ma è quella particolare facoltà che muove il poeta "a entrare nelle cose stesse e a vederle perciò stesso vive" (Vico 1992: 125; Vico 2007b: 17; Sanna 2001: 42-43; Botturi 1991: 125-126). Si tratta di una delle tre facoltà, assieme all'ingegno e alla reminiscenza, attorno a cui ruota tutta la poetica vichiana (Badaloni 1971: XLVI). Contrariamente alla tesi esposta da Albert Hirschman nel libro *Le passioni e gli interessi*, Andrea Battistini ha ricordato che la questione vichiana sugli "impulsi delle passioni", propria della mitopoiesi degli uomini antichi, costituisce una netta presa di distanza da parte di Vico rispetto alle capacità della ragione e della geometria, scienza astratta, unilaterale, fatta di figure e di macchine (Battistini 1989: 113-128; Battistini 1995: 63-88; Auerbach 2010: 101-102; Hirschman 2011: 17-22). L'arte, ci ricorda Giuseppe Fraccaroli, è un'attività diversa dalla scienza: è innanzitutto opera del nostro spirito, perché "la vita è un mistero che va al di là della nostra ragione" (Fraccaroli 1903: 7-13). Nel saggio *Arte e scienza*, Pirandello descrive infatti il "libero movimento vitale" dell'arte come frutto del "vero della fantasia", seguendo una moderna prospettiva antropologica quasi di sapore vichiano, che tiene conto a suo modo anche di quella critica mossa dal Vico contro la "bòria dei dotti", nella *Scienza nuova* XXV, 24 (Battistini 2004: 184-185).

---

<sup>9</sup> Pirandello 2006c: 589 ("Parimenti è difficile tenere a freno una risata nel vedere come questi professori di critica antropologica o fisiologica non riescano a comprendere che se l'artista, in quel suo libero movimento vitale, talvolta crea leggi ch'egli stesso ignora, può tal'altra anche

L'intuizione, scrive Pirandello, non può consistere come vuole il Croce in una “semplice conoscenza intuitiva”, o nella sola percezione, ma è un atto che dev'essere considerato sotto il suo duplice aspetto oggettivo e soggettivo, superficiale e profondo (Pirandello 2006c: 596-597). Da un punto di vista gnoseologico, si può dire che l'idea di creazione artistica pirandelliana conduce alla nozione bergsoniana di *intuizione*. “Intuire” significa, etimologicamente, “vedere”, ricorda Vittorio Mathieu, e il processo della visione prevede che l'oggetto osservato sia distaccato e contrapposto al soggetto che vede. In senso bergsoniano, invece, l'intuizione è il momento in cui il cui soggetto si trasporta all'interno dell'oggetto conosciuto, toccandolo con la coscienza (Bergson 1997: 18-45).

La poesia, dunque, non può essere “ragguagliata” alla scienza, come scrive in modo contraddittorio Croce parlando della filosofia di Vico. Nell'*Estetica*, Croce prima dichiara che l'arte e la scienza (“grado fantastico” e il “grado intellettuale”) sono categorie separate da una netta “linea divisoria”, per poi asserire che la poesia condivide con la scienza il tratto “ideale”: “La poesia si ragguaglia con la scienza, non già perché contemplazione dei concetti, ma perché, come la scienza, è ideale” (Croce 2005: 281). La verità è che per Pirandello la logica, al pari della scienza, agisce come un'astrazione delle astrazioni, dal momento che la ragione, intesa come mero calcolo privo di coscienza, agisce allo stesso modo di una macchina perfetta, aggelando gli istinti, le passioni, i sentimenti e il “palpito irrequieto” dell'esistenza (Tilgher 1927: 58; Sciacca 1968: 15). I sensi, al contrario, rappresentano quelle facoltà che danno colore alla vita, che animano la fantasia, attivano la memoria, come spiega Vico nel capitolo VII del *De antiquissima*: “se i sensi sono facoltà, noi stessi facciamo i colori quando vediamo, i sapori quando gustiamo, i suoni quando udiamo, il freddo e il caldo quando tocchiamo” (Vico 2005: 113). Se per Vico la ragione è uno spegnimento dell'“affetto”, per Pirandello la logica è una sconciatura umoristico-grottesca del corpo e dell'anima.

A questo punto possiamo recuperare la già citata scena 2 dell'atto II di *Ma non è una cosa seria*, in cui Magnasco, rivolgendosi alla “signorina” Loretta Festa, si sofferma sul concetto di “perfetta astrazione”. Quello che Magnasco ci presenta è il *topos* pirandelliano della macchinetta della logica come “pompa a filtro”, che ha la funzione di mettere in collegamento il cervello con il cuore (Gardair 1977: 43-45). Pirandello aveva già offerto un primo assaggio descrittivo di questo motivo poetico-letterario nello scritto *La fiera*

---

sacrificare la così detta logica comune a un superiore effetto d'arte, perché il vero dell'arte, il vero della fantasia non è il vero comune”).

della sapienza, apparso nella “Gazzetta del Popolo” di Torino il 10 gennaio 1910<sup>10</sup>. Questa “cronaca stravagante” fu poi inserita senza particolari modifiche nel saggio *L'umorismo*, e riproposta nel *Giuoco delle parti* (1918) e nel testo drammatico *Ma non è una cosa seria*. Nell’atto II, scena 2 di quest’ultima commedia, Magnasco definisce la trovata del matrimonio “bianco” di Memmo Speranza come un autentico “trionfo della logica”, una facoltà che appartiene alle qualità caratteriali del *raisonneur*:

Ma sì, appunto: umano. Perché il trionfo della logica, vedi, Loletta, è stato quel suo matrimonio. Perfetta astrazione. Ragionamento che filava a meraviglia! [...] Ecco: immagina una specie di pompa a filtro. La pompa è qua. / (*Indica la testa*). / Il filtro s’allunga fino al cuore. Tu hai un sentimento? La macchinetta che si chiama logica te lo pompa e te lo filtra, e il sentimento perde subito il suo calore, il suo torbido; si raffredda; si purifica; si i-de-a-liz-za! Filà tutto a meraviglia perché – sfido! – siamo fuori della vita, nell’astrazione. La vita è lì, dov’è il torbido e il calore, dove non c’è più logica, capisci? Ma ti sembra logico, scusa, che tu pianga adesso? È umano! (Pirandello 2007a: 60-61).

La “fantasmagoria meccanica” dell’astrazione, scrive Pirandello nel saggio *L'umorismo*, “tende a dare un valore assoluto a ciò che è relativo”; anzi, si mostra soltanto come un “veleno”, come una malattia del “sentimento mutabile” (Pirandello 2006a: 941-942). L’artificio euristico, direbbe Cesare Garboli, è una “mostruosa medicina” che fissa in forme ciò che è mobile e fluido, asciuga i succhi vitali dell’esistenza, raffredda i caldi sentimenti, gli astrae “idealizzandoli” (Garboli 1998a: 21-23). La pazzia invece agisce umoristicamente come una stonatura, come una di quelle “scatolette con la molla spirale” pronta a scattare: “basta spostare un gancio saltaleone che il coperchio si apre fulmineamente”, scriverà Eduardo De Filippo in una pagina della commedia *Sabato, domenica e lunedì* del 1959 (Eduardo De Filippo 2007: 664)<sup>11</sup>. Per questo motivo i “pazzi” – afferma Ciampa nel *Berretto a sonagli*, o  *Enrico IV* nell’omonimo dramma – non hanno bisogno di tenersi stretti a

<sup>10</sup> Cfr. Pirandello, 2006a: 941. Per il brano *La fiera della sapienza*, cfr. Giovanelli 1982: 391-394; Zappulla Muscarà 1983b: 206-210.

<sup>11</sup> In una pagina del saggio *L'umorismo*, Pirandello usa l’immagine bergsoniana del “congegno a molla”, presentando la riflessione come un “demonietto” che consente la “disposizione umoristica”: “Tutte le finzioni dell’anima, tutte le creazioni del sentimento vedremo esser materia dell’umorismo, vedremo cioè la riflessione diventar come un demonietto che smonta il congegno d’ogni immagine, d’ogni fantasma mosso su dal sentimento; smontarlo per veder com’è fatto; scaricarne la molla, e tutto il congegno striderne, convulso” (Pirandello 2006a: 922).

una fredda e calcolata “astrazione”. In loro la logica “vola come una piuma”, libera, leggera, anche se per il dramma di Enrico IV è necessario precisare che questo eroe tragico intende e vede la sua pazzia, la vive “con la più lucida coscienza”, la “simula filosoficamente [...] per ridersi entro di sé degli altri che lo credono pazzo” (Pirandello 2007b: 861; Pirandello 1955: 67-68: 67).

Il tema della follia in Pirandello è “sventura familiare”, ha scritto Elio Gioanola (Gioanola 1983: 117-163). Alla radice della pazzia c’è la volubilità del sé, l’emersione del flusso vitale, che equivale a una condizione di “beatitudine” (Pirandello 2007b: 847; Lauretta 1994: 61-66). I folli sono “beati” – grida l’Ignota del dramma *Come tu mi vuoi* – perché hanno “il privilegio di poter urlare – chiare – davanti a tutti certe cose” (Pirandello 2007c: 441). Lo stesso può dirsi per il personaggio di Enrico IV, che intende la pazzia come una facoltà in grado di scuotere dalle certezze “la logica delle costruzioni” (Pirandello 1955: 67-68; Pirandello 2007b: 847; Burzotta 2013: 107-117; Sciascia 2007: 76-77). Va poi rilevato che nell’immaginario poetico pirandelliano, l’antitesi logica/pazzia è confermata dalla dialettica cronotopica alto/basso, vicino/lontano (Giovannelli 1994b: 540-547; Zangrilli 2001: 127-147). I personaggi pirandelliani portano sulla loro pelle le tracce di un “fremito animalesco”, al punto che, nel segno di questa deformazione zoomorfica e antropomorfa, Pirandello fa rivivere la contrapposizione tra la logica e la pazzia nelle categorie degli “uccelli dell’alto” e degli “animali del basso”<sup>12</sup>. Bisogna “ascoltare le ragioni del coniglio”, da tutti qualificato come un animale “pauroso”, scrive Pirandello nell’*Umorismo* (Pirandello 2006a: 926-927). A prima vista, si dirà che questa categoria del “pauroso” faccia del coniglio un chiaro caso di *avvertimento del contrario*, come attesta nella letteratura l’esempio di don Abbondio nei *Promessi Sposi*. Ciò che rende buffo il coniglio agli occhi di chi l’osserva, è infatti il timore per ogni tipo di imprevedibile minaccia esterna. Eppure, se consideriamo “le ragioni del coniglio”, che sono poi quelle di evitare tutti i possibili contrasti della vita, ecco che le condizioni di questo piccolo e “pauroso” animale si mostreranno nei termini di uno “schietto e profondo” umorismo del *sentimento del contrario* (Pirandello 2006a: 929). Si prendano ad esempio in considerazione il simbolico “sfregio in faccia” di Ciampa, o il “fare pazzesco” di Enrico IV, condizioni che portano evidenti tracce di un’onta subita, di un urto con la vita, in cui ad essere coinvolta è la coscienza (Pirandello 2007f: 683; Tilgher 1994: 32-38). È il caso della nuda verità che Enrico IV confessa a Bertoldo

<sup>12</sup> La precisa codificazione delle strutture antropomorfe pirandelliane si deve allo studio di Giovannelli 1994c: 113-123.

nel II atto del dramma, scoppiando la folgore del suo disprezzo per la marchesa Matilde Spina, per il barone Tito Belcredi e per il dottore: “Che dico io di quelli là che se ne sono andati? Che è una baldracca, l’altro un sudicio libertino, l’altro un impostore... Non è vero! Nessuno può crederlo! – Ma tutti stanno ad ascoltarmi, spaventati. Ecco, vorrei sapere perché, se non è vero. – Non si può mica credere a quel che dicono i pazzi!” (Pirandello 2007b: 846; Tilgher 1973: 235-236). Oppure, sono le parole che lo scrivano Ciampa grida nella quinta e ultima scena del II atto del *Berretto a sonagli*, prima avvertendo: “guai a chi è morto nel cuore d’un altro!”. Poi urlando in faccia a tutti i presenti l’“idea raggianti” di internare per tre mesi in un manicomio Beatrice Fiorica, l’autrice dello scandalo pubblico, dell’offesa dell’adulterio, adombrando così nella sua coscienza la verità con l’astrazione. Non si può infatti gridare la verità, senza pagarne le conseguenze. A farlo può essere solo un pazzo. Beatrice Fiorica può dunque sbattere in faccia la verità a Ciampa, a patto che la donna si dichiari pazza. Al belare metaforico della signora Fiorica, che urla *bèee, bèee...* allo scrivano ‘cornuto’, può seguire così la grottesca quanto “orribile risata” finale di Ciampa, al contempo “di selvaggio piacere e di disperazione”: “È pazza! È pazza!... Se la portano al manicomio! È pazza! (Pirandello 2007f: 684; Pasini 1927b: 321-326; Sciascia 2019c: 295-300).

L’astrazione e la logica, il bisogno di aggrapparsi a un preciso “ideale”, a una data “occupazione”, o a un’“abitudine”, si presentano dunque come quelle difese mentali fittizie in grado di salvaguardare la maschera identitaria e sociale della persona, riducendo il timore per le avversità, o quantomeno il pericolo di rimanere impigliati nei terribili contrasti della vita. E questo è del resto ciò che Pirandello scrive alla sorella Lina, nella chiusa della nota lettera del 31 ottobre 1886, ricorrendo questa volta alle immagini zoomorfe della povera “gru”, che piange nel vento, e a quelle dei galli e delle galline che “razzolano nel fango” (Pirandello 1993: 148-149). Le “pazze gru” sfidano le tempeste: non sanno dove vanno, ma viaggiano sospinte dai loro istinti, dai loro sentimenti, dal desiderio di vivere, volando al di sopra della logica. I galli e le galline, “uccelli borghesi”, stretti nel basso delle loro fittizie astrazioni, “ridono di quelli uccelli dell’alto”, non sapendo però cosa voglia dire spiccare il volo sorretti dalle passioni (Pirandello 1993: 148-149).

Scacco matto!

Sentimentalismo, immaginazione melodrammatica, follia e pessimismo in Eduardo De Filippo

Spesso nel teatro eduardiano il racconto delle vicissitudini drammatiche, o delle situazioni di crisi, cede al fascino poetico delle “tentazioni pirandelliane”, insinuandosi fra le trame di un più ampio dibattito che coinvolge l’etica e l’eticità, l’individuo e la società (Meldolesi 1987: 74-83; Giovanelli 2007: 189). Il “didascalismo eduardiano”, il senso di un’etica da conquistare collettivamente attraverso l’arte, deve infatti fare i conti con l’attesa esistenziale della coscienza, che porta il nome di “imprevisto” (Jacobbi 1972: 191-192). La “sciorta”, il destino o il caso beffardo, che ognuno si porta addosso senza alle volte nemmeno accorgersene, è sottoposto al colpo, al morso duro della stortura, della sconciatura grottesca, accompagnata quasi sempre dalla vena umoristica e sarcastica della *vis comica*, che nel teatro eduardiano è “vista e sentita con umanità intelligente” (Consiglio 1933: 517-518). L’“inciampare” eduardiano è di fatto una caduta fisica, linguistica o etico-morale, ma è anche pirandellianamente il ghigno beffardo e grottesco della vita che ride alle spalle della fragilità umana. Per Eduardo sono i “palpiti”, le *nzìrie*, i capricci insidiosi del corpo e dello spirito, i patimenti, a fare della vita umana e della sua “nervatura” un manicomio a cielo aperto. A differenza della pittura umoristico-grottesca pirandelliana, quella eduardiana si dispone su linee di forza che abbracciano la *vis comica*, la satira, seguendo un tracciato che confluisce in una grande “rappresentatività nazionale” di tradizione rossiniana (Mila 1989: 391-392; Palmieri 1939: 249-250; Palmieri 1943: 65-66; Lezza 2004: 57-68). E questo vale soprattutto per i capolavori eduardiani che appartengono alla *Cantata dei giorni pari*.

In questa direzione si muove il terzo atto di *Natale in casa Cupiello*, che segna una tappa fondamentale nella drammaturgia eduardiana per l’applicazione di quella che si può definire come la poetica dell’“immaginazione melodrammatica” di Eduardo. Nel testo *The Melodramatic imagination* del 1976, Peter Brooks ha spiegato che l’“immaginazione melodrammatica” corrisponde a una “metafora iconica”, a una particolare “forma di teatralità” adibita alla produzione di senso, che coincide con quell’“immaginazione morale” che è sempre alle prese “con i grandi conflitti etici e morali di fondo” (Brooks 2012: 31-41; Battistini 1985: 568). Secondo Brooks, il cuore di questa retorica risiede soprattutto in tutti quei motivi estetico-letterari che esprimono il dramma della vita quotidiana: *in primis* il “teatro delle moralità”, l’“estetica dello stupore” e il “linguaggio del mutismo” o del semi-mutismo, proprio di quell’“estetica del silenzio” che trova la sua radice nell’“assenza della parola”, oppure nella “parola non detta” (Brooks 2012: 83-112). Un chiaro esempio

di questa poetica eduardiana, dovuta in parte alla ricezione della “retorica del velamento” di Pirandello, può essere visto nel “colpo apoplettico” che segna la malattia del protagonista di *Natale in casa Cupiello* (Angelini 2000: 92-111; Syska-Lamparska 1996: 155-168). Inutile dunque ricordare che Luca Cupiello muore nel momento stesso che la realtà gli sfugge di bocca. La sua malattia è caratterizzata dal linguaggio della disabilità e dell’infermità cronica, che tuttavia per Eduardo costituisce un’“estremizzazione iperbolica dei conflitti etici e morali”. La forza della presenza fisica e il mutismo di Luca giungono così a rappresentare quella quotidiana lotta, tutta umana, tra la retorica dell’odio e la retorica dell’amore.

L’umorismo eduardiano, confida lo stesso drammaturgo nelle sue *Lezioni di teatro*, è “una lama molto più affilata e tanto più puntuta che non la tragedia”, perché rappresenta “la tragedia moderna”. Anzi, se si tiene conto del giudizio di Lucio d’Ambra, l’umorismo eduardiano è un ridere e un piangere, che ha nel riso sempre un po’ d’umana pietà, e nel pianto sempre “l’incredulità di un sorriso” (De Filippo 1986: 15; d’Ambra 1933: 38; Di Franco 1975: 187; Di Franco 1983: 21-24). Osservato da questa prospettiva, il senso metaforico del trauma fisico e linguistico di Luca viene lentamente spostato da Eduardo sullo sguardo delirante del protagonista, che disperde la sua vista nei territori onirici di una folle, quanto “incantevole” visione di un “Presepe grande come il mondo” (De Filippo 2015: 812). Era questo il “soave sgomento di Natale”, a cui alludeva Ugo Ricci commentando nel 1936 l’opera di Eduardo: “il presepe è lì, tutto lucente e polito, con i suoi santi di terracotta, le sue stelle di stagnola, le sue montagne di cartone, i suoi laghetti di vetro. Potrebbe essere la felicità. Invece è il disastro” (Vesce 1943: 71). Il sogno a occhi aperti del Presepe, che appartiene al motivo poetico del *Tagtraum*, dà spazio a una connotazione in chiave melodrammatica della commedia, offrendo un filtro letterario per l’osservazione del paradigma “mitologizzante” dell’opera (De Filippo 2000: 68-72; Schmidt 1986: 336-371; Lotman 1972: 255-258). Ad animare la visione estatica di Luca Cupiello, descritta da Eduardo nella didascalia finale del III atto, è infatti l’immagine di un bambino che “palpita e piange” in una capanna, metafora iconica sia del motivo letterario della rinascita morale, sia della condizione del “personaggio-uomo” della modernità, inerme, malato e inanime (Debenedetti 1999: 1281-1322). Il letto di morte in cui riposa Luca, con il suo corpo grottescamente paralizzato, e regredito a uno stato di semi-mutismo infantile, diventa così il denotatore simbolico, visivo ed etico per tutti i visitatori che si dirigono ai piedi di quel capezzale che ospita una nuova natività, volutamente desacralizzata e rovesciata da Eduardo rispetto alla figurazione

del presepe cristiano (De Filippo 2015: 798; Barsotti 1995a: 119-139)<sup>13</sup>. Ma per quanto se ne dica, in *Natale in Cupiello* la scrittura eduardiana risulta influenzata dai canoni naturalistici della poetica digiacomiana. La situazione drammatica disposta da Eduardo nel terzo atto della commedia segue infatti le linee del bozzetto poetico-sentimentale digiacomiano, riproducendo sulla scena due tipi di coralità: una di gusto “pittresco”, contraddistinta dal brulichio delle voci dei giovani che circondano il capezzale del malato; e una di tono “pietoso”, costituita dal gruppo di familiari che compiangono ai piedi del letto l’infermo e moribondo Lucariello (Russo 2003: 125-164; Simoni 1958a: 131).

Il gioco poetico e scenico della coralità ci conduce verso alcuni concetti sviluppati da Eugène Minkowski a proposito dello spazio come metafora dell’“abitare” e come “cosmologia della sensazione” (Minkowski 2000a: 63-82; Borgna 2000). Lo spazio può risultare un luogo “incolore e neutro”, che attende di essere riempito dagli “attributi viventi”, dalle sensazioni e dai sentimenti; oppure può diventare un luogo claustrofobico, dal quale si vuole fuggire (Minkowski 2000b: 114-124; Leoni 2001: 37-60). Inutile dire che nei bizzarri perimetri domestici eduardiani, fatti di cupi silenzi o di traffici caotici, la follia assume la forma di una “cosmologia dei sentimenti”, che contrappone alle logiche del “ricatto” e della “costrizione” quelle del “rimorso” e del “senso di colpa”. Stefano De Matteis ha accuratamente indagato questo meccanismo drammatico e antropologico, che fa capo a quel sentimentalismo eduardiano finalizzato all’esplorazione del microcosmo familiare (De Matteis 1992: 261-268; De Matteis 2012: 147-155). In uno studio sul romanzo sentimentale, Giancarlo Mazzacurati aveva già posto in risalto l’assoluta importanza letteraria delle sensazioni: più che essere emozioni “narrate”, i sentimenti sono “principalmente narranti”, perché guidano

<sup>13</sup> Oltre a svolgere una “funzione di servizio”, la didascalia eduardiana ha prevalentemente un carattere “dominate”, dal momento che rappresenta l’idea di messa in scena dell’autore. A partire dalla didascalia iniziale, di tipo quasi esclusivamente descrittivo, alcune indicazioni sul trauma fisico e linguistico di Luca Cupiello vengono fornite dalle didascalie extra-dialogiche, oppure direttamente dalle battute: “Luca è a letto, quasi privo di sensi. La realtà dei fatti ha piegato come un giunco il provato fisico dell’uomo [...]” (Eduardo 2015: 799); “CONCETTA [...] ’O braccio sinistro nun ’o move cchiù, ’a lingua s’è tirata, e parla accussì... ca non se capisce niente...” (Eduardo 2015: 802); “Luca (*articolarlo con difficoltà le parole ...*)” (Eduardo 2015: 807); “LUCA (*nel delirio della febbre ...*)” (Eduardo 2015: 810); LUCA [...] *Ora Luca delirante farfuglia qualcosa di incomprensibile, agitando lentamente il braccio destro come per afferrare qualcosa in aria. [...] Vaga con lo sguardo ...*”; “LUCA (*mostra al figlio il braccio inerte, lo solleva con l’altra mano e lo fa cadere pesantemente come per dimostrare l’invalidità dell’arto ...*); “[...] Luca disperde lo sguardo lontano, come per inseguire una visione incantevole: un Presepe grande come il mondo [...]” (Eduardo 2015: 812).

le azioni e le scelte dei personaggi (Mazzacurati 1990: 8-9). Se dunque i sentimenti fungono da valvola dell'anima, la consapevolezza del rimorso, le insofferenze, le incomprensioni, o i sensi di colpa agiscono come lacerazioni che colpiscono l'anima quando, colpevole, si volge a esaminare se stessa. Per questa ragione i personaggi eduardiani "si amano facendosi del male", e il senso di questo folle gioco, che appartiene tanto alla vita quanto al *genre sérieux*, risiede in una retorica che dà voce al "quadro delle sventure che ci circondano". Non si tratta di una forma di teatralità di tipo naturalistico, ma di una rappresentazione delle "emozioni-narranti" che si risolve in un effetto di "deriva del melodrammatico" (Schmidt 1986: 336-371; Scaramuzza 2012: 43-50; Granet 15-39). In casa Cupiello ci si ama e ci si odia, ed è per l'azione di questa retorica che Luca Cupiello diventa nel finale di commedia un "eroe della coscienza della crisi" (Garboli 1998b: 228-231; Libero 2000: 27). L'effetto fisico dell'infermità di Luca produce un fenomeno di suggestione sui familiari, in cui l'anello psicologico a essere coinvolto è la coscienza (Mauss 1991: 346-347). La sua malattia diventa l'inconsapevole mezzo per scagliare l'ultimo e più grande ricatto morale sull'intera famiglia, rea di aver anteposto i propri interessi all'armonia della casa, come lo stesso Eduardo lascia intuire commentando la genesi e il significato del suo capolavoro:

Non si chiamava Cupiello, ma la conobbi. È la definizione scolpita del carattere di quelle povere creature napoletane ai cui occhi il nostro sole fa risplendere persino le crude miserie della loro triste vita di tutti i giorni. Ed allora, per un bisogno istintivo di liberazione, vivono urtandosi, ferendosi a sangue giungendo fino all'odio, perché il nostro sole ingigantisce anche la loro puerilità. Ma si adorano... Essi stessi non sanno quanto si adorano... (De Filippo 1985: 125)<sup>14</sup>.

L'"incidente", sia esso psicofisico, introspettivo, oppure etico-morale, nel mondo eduardiano è sempre espressione di una folle situazione clinico-sintomatica di crisi, pronta ad aprirsi al contagio collettivo (Goffman 2010b: 43-101; Minkowski 2000c: 98-106). L'unità di luogo, che sia una stanza da letto, una cucina, una sala da pranzo, un basso napoletano "lercio e affumicato", un mezzanino, o un magazzino piedigrottesco "ingombro di ogni rifiuto" materiale e umano, non solo rappresenta il centro intimo e domestico della famiglia, ma è lo spazio in cui un personaggio può respirare un'aria

---

<sup>14</sup> Si segnala che la questione relativa al processo creativo del personaggio pirandelliano e alla sua riproposizione eduardiana in chiave meta-teatrale, esposta da Eduardo nella rivista "Il Dramma" dell'agosto del 1936, è stata approfondita in Vaccaro 2021: 149-153.

purgatorio, espiando un senso di colpa, oppure un'aria limbicolare, quando è scosso da un “bisogno istintivo di liberazione”.

L'impegno civile, che portò Eduardo a essere vigile precursore di alcune delle grandi questioni sociali, non mancò neppure sul fronte della cosiddetta “psicopatologia fenomenologica”, che, come ha ricordato Eugène Minowski, vuole studiare e descrivere “il mondo in cui vive l'essere umano che, colpito dalla alienazione mentale, si separa radicalmente dai suoi simili e ne diviene diverso” (Babini 130-136 135). Nell'ambito del Convegno di Studi sulla *Drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo*, tenutosi a Roma il 9 novembre 2004, Maurizio Giammusso ha ricordato come Eduardo fosse solito ricevere molte lettere con richieste d'aiuto. Tra queste, ricorda Giammusso, vi era anche una spedita da un internato, che, scrivendo dal manicomio criminale di Aversa, supplicava Eduardo di convincere la sorella a firmare la domanda di rilascio (Giammusso 2004: 31). Una simile vicenda, Eduardo l'aveva già in parte presentata il 7 aprile 1928 mettendo in scena al Teatro Manzoni di Roma *Ditegli sempre di sì*, una “commedia allegra” in due atti che ha come protagonista “un pazzo che è fissato sulle parole”, che con l'ausilio della logica “seziona il capello” (Seretta 1933: 25). Come hanno ricordato prima Guido Davico Bonino, e poi Anna Barsotti, *Ditegli sempre di sì* può essere definita una “commedia semiologica” (Davico Bonino 1982: 23; Barsotti 1995b: 34). Michele Murri è un uomo affetto da un caso di “atavismo”: ritiene “che la gente non parli con le parole appropriate”. Finalmente, dopo un anno di manicomio, Michele viene riportato a casa dal dottor Croce e affidato alle cure responsabili della sorella Teresa Lo Giudice, una donna ancora “piacente”, ma con degli “occhi troppo lucidi e troppo irrequieti” che lasciano intendere che “qualche rotella le manca” (De Filippo 2015: 309).

“La scienza non può fare miracoli”, confessa subito il dottor Croce alla signora Lo Giudice, dichiarandosi però alquanto ottimista sullo stato di salute del suo paziente. Le cure assidue sembrano aver fatto del bene al malato, anche se Michele ha cambiato parecchio la sua “nervatura”: a sorpresa, Michele nasconde una “lucidezza un po' inquieta”, un'ostinazione radicale e matta (Simoni 1958b: 126). È troppo attaccato alla logica: ha un matto bisogno di aggrapparsi alla ragione, per ritrovare dei punti fermi a cui ancorare il suo reinserimento nella famiglia e nella società (Favari 1998: 49; Savioli 1986: 12). Come per molte delle opere giovanili, che appartengono al primo periodo degli Anni Venti e Trenta, anche per *Ditegli sempre di sì* (1925) Eduardo suggerisce di cogliere il senso metaforico della commedia fra le righe del testo, partendo innanzitutto dal titolo dell'opera. Nella stagione 1932-1933,

Eduardo mette in scena per la seconda volta il dramma al Teatro Sannazaro di Napoli con la compagnia del Teatro Umoristico I De Filippo, replicando lo spettacolo l'anno successivo all'Odeon di Milano. L'opera si presentava molto diversa rispetto a quella della prima nazionale del 7 aprile 1928 in tre atti, recitata al Teatro Manzoni di Roma con la compagnia di Vincenzo Scarpetta, come già lasciava intuire l'ironico sottotitolo: "Vana lusinga in due atti di Molise". L'effetto parodico di questo aneddoto si dimostrò tuttavia una miscela esplosiva, dato che la commedia fu subito bloccata dalla censura di Regime, come del resto accadde a gran parte del teatro dialettale eduardiano negli anni 1931-1943, soggetto progressivamente a una riduzione dello spazio espressivo (Meldolesi 1981: 132-134)<sup>15</sup>. L'episodio della genesi di *Ditegli sempre di sì* è ricordato nelle *Lezioni di Teatro*, tenute da Eduardo presso l'Università La Sapienza di Roma:

Nel '27 scrissi *Ditegli sempre di sì*... Quella era l'epoca d'oro del fascismo e il titolo era allusivo... Mi trovavo a Torino a recitare questa commedia nel maggio 1936, e quando finì il primo atto l'impresario, che si chiamava Chiarella, venne nel mio camerino e mi disse: "Eduardo, tu devi uscire adesso fuori del sipario e devi dire qualcosa al pubblico perché è stata proclamata la fondazione dell'impero. Prima che si iniziasse il secondo atto io mi presentai al pubblico e dissi: "L'impresario Chiarella è venuto a dirmi una cosa meravigliosa. Questa commedia è fortunata perché è cominciata in un regno e finisce in un impero. Ditegli sempre di sì! Tutti quanti a ridere" (De Filippo 1986: 107).

La ricchezza delle prospettive contenute nella commedia consente di riscontrare nella storia di Michele Murri un ritratto di quella misura psichiatrica e ospedaliera che Erving Goffman in *Asylums* ha definito come la "carriera morale del malato mentale", riconosciuta nelle fasi di "pre-degenza", "degenza" ed "ex-degenza" (Goffman 2010a: 34-35; Ongaro Basaglia 2018: 287-362). Su quest'ultima fase cade l'occhio drammaturgico di Eduardo,

<sup>15</sup> In questo elenco di commedie, atti unici, *sketch* e scenette, sottoposte a censura, rientrano molte delle opere che il Teatro Umoristico I De Filippo e poi la Compagnia I De Filippo portarono in scena tra il '33 e il '42. Segnaliamo solo alcune di queste opere, rinviando per l'inventario completo a Ferrara 2004: 449-450, *Ogni anno punto e da capo!* (1931); *Chi è cchiù felice 'e me* (1932); *Filosoficamente* (1932); *Gennarenello* (1933); *L'ultimo bottone* (1933); *La voce del padrone* (1933); *Labito nuovo* (1936); *Occhio alle ragazze* (1936); *Il coraggio* (1937); *Una creatura senza difesa* (1937); *Il ciclone* (1938); *Pericolosamente* (1938); *Uno coi capelli bianchi* (1938); *La licenza* (1941); *Io, l'eredità* (1942); *Le sue piccole mani* (1943). Furono soggetti alla censura anche i due lavori realizzati da Eduardo con Armando Curcio: *Basta il succo di limone* (1940); *La fortuna con la F maiuscola* (1942).

che, con la stravagante parabola clinica di Michele Murri, giunge a trattare quei presupposti argomentativi previsti dalla futura “legge Basaglia” del 13 maggio 1978. Nello specifico, Eduardo non separa la pazzia dalla normalità, ma affronta alcune questioni legate alla pratica del reinserimento del malato nel mondo familiare e sociale. Una di queste è rappresentata dalla sfida che Teresa intraprende per vincere le trappole del rimorso e delle convenzioni sociali, che consideravano l’infermità mentale come una di quelle malattie “pregiudizievoli”, che “dolorosamente nun se ponno nemmeno cunfidà” (De Filippo 2015: 314). Eduardo guarda alla “presunta normalità dei sani”, e soprattutto all’ambiguità e ai fantasmi della sua epoca, alle “differenze fra le cose che si dicono e il senso che a queste cose si dà” (De Monticelli 1982: 27). Come per lo spettro dell’ideologia fascista, anche i parenti e i conoscenti di Michele non dovranno tardare molto a constatare la pazzia del loro amico. Tutti credono che Michele sia “sanissimo”, prima di trovarsi scaraventati in situazioni quantomai assurde e grottesche. Lo sa bene il malcapitato Vincenzo Gallucci, che, ancora vivo e vegeto, per colpa di Michele, vede arrivare in casa una corona mortuaria, assieme all’odiato fratello Attilio vestito a lutto. Ma forse i pazzi, rilevava Salvatore Quasimodo a proposito della commedia eduardiana, sono più “discreti” quando svelano i loro pensieri, quando dicono la verità, come del resto ricordava lo stesso Eduardo a Guido Davico Bonino in un’intervista del 25 ottobre 1982 realizzata presso il Foyer del Teatro Comunale Morlacchi di Perugia (Quasimodo 1961: 325-326):

EDUARDO – Io credo, per quello che mi riguarda, di aver sempre dato un significato anche alle mie piccole commedie, non so, del 1918, del ’20, del ’25. Pensi, la commedia *Ditegli sempre di sì* è del ’25... [...] Dice qualcosa. Dice, in fondo, che noi ci serviamo di parole improprie, ci innamoriamo delle parole e ci troviamo confusi. Come si ritrovò confuso Mussolini, dopo aver fatto il discorso al balcone, e poi le cose andarono tutte al contrario. Lui diceva: “Io i discorsi non me li scrivo, io mi affaccio al balcone e sento l’umore del popolo, e secondo quell’umore io parlo”. Ma puoi dire pure delle fregnacce grosse, perché se quel clima, per esempio, ti suggestiona un personaggio, quello va fuori delle righe e dice parole sconnesse, roba che ha un altro significato (De Filippo, Davico Bonino 1984: n.n.).

Eppure, anche il metodico Michele Murri ha alcune dispute da affrontare. La maggiore è quella contro la dissennatezza del giovane Luigi Strada, un *bohémien*, un poetastro d’avanguardia “mezzo matto”, autore di un componimento cimiteriale dal titolo *Ora mistica*, che da un po’ di tempo sente di avere anche velleità di attore teatrale. Quello che si consuma tra l’irrequieto

Luigino Strada e il pervicace Michele Murri è uno scontro nella follia, un duello tra l'illogicità e la logica. Da un lato, lo stravagante Luigi Strada ritiene che la vita debba assomigliare al teatro, dev'essere fatta di "colpi di scena improvvisi" (De Filippo 2015: 330). Dall'altro, per lo sventurato Michele, che appartiene alla tipologia degli antieroi di stampo pirandelliano amanti della logica, non possono esistere metafore, eufemismi, perifrasi, modi di dire, o fraseologie. Bisogna parlare con i termini giusti, altrimenti c'è il rischio di fare confusione: se esiste una "parola adatta", allora quella dev'essere utilizzata (De Filippo 2015: 323). Lo stesso vale per i modi di dire: se uno dice "Ah se vincessi un terno al lotto!", Michele capisce che il terno è stato già vinto, tanto da vedere di fronte a sé il cumulo dei denari. Se invece un altro afferma "Io per quel tale sono morto", Michele comprende che c'è stato un lutto, e si affretta a fare un telegramma di condoglianze ai familiari del defunto, generando così equivoci e fraintendimenti (De Filippo 2015: 323).

Inserita nel 1962 all'interno di un ciclo di sei video-registrazioni destinate all'emittente "Rai", il copione preparato per l'adattamento televisivo di *Ditegli sempre di sì* introduce la variante di un finale a sorpresa. Si tratta della folle e bizzarra vestizione di Michele Murri nei panni dello psichiatra indiano OmarnikzBey. In una chiara atmosfera di matrice pirandelliana, Eduardo rielabora l'immagine dell'"involontario soggiorno sulla terra" del suo grande Maestro. Anche Michele è infatti vittima di un "precario e fuggevole soggiorno sulla terra": è un uomo solo, "fuori di chiave", in costante disarmonia con il mondo (Sciaccia 2019d: 99-102). Michele è però persuaso che Luigi Strada sia un folle: ha diagnosticato che il suo male è nella "capa", e crede che il malato possa guarire solo con una cura infallibile e radicale, consistente nel taglio della testa: "Povero giovane sei pazzo... [...] La malattia tua addó sta? Nella testa. E quindi, se ti taglio la testa elimino 'a malattia. Giusto?" (De Filippo 2015: 351). A salvare la situazione è Teresa, che, compresa la grave infermità di Michele, decide di assistere con maggiore premura il fratello: "Tengo nu sacro dovere da compiere: mio fratello. Mi devo dedicare completamente a lui" (De Filippo 2015: 352). Lo scambio dei ruoli che si consuma nell'epilogo del copione preparato per la messa in onda televisiva del 1962 risulta a questo proposito quantomai emblematico, anche se Eduardo non manca di conferire all'intero episodio una *verve* comico-umoristica. Prima di minacciare il taglio della testa, Michele, nei panni del professore OmarnikzBey, riesce a fornire la diagnosi del male di Luigi Strada, consigliando al malato un ricovero d'urgenza presso una misteriosa clinica neurologica di Bombay. La realtà però è un'altra: le parole che Michele rivolge al suo doppio Luigi Strada sono in verità indirizzate a se stesso.

MICHELE MURRI (*a Luigi*) [...] Voi non siete pazzo. Al contrario, la vostra malattia va ricercata nell'ostinata presa di posizione dell'umanità, che consiste nel fatto di voler ragionare ad ogni costo, cavillare su qualunque argomento che riguarda il nostro precario e fuggevole soggiorno sulla terra. In altri termini: se l'umanità la smettesse di ragionare a scapito di ogni propria libertà spirituale e materiale, voi sareste tra gli uomini un uomo normale [...]. Gli schiaffoni con i guantoni di pelle imbottita, le docce gelate, l'insulina, eccetera, sono palliativi che non daranno mai una guarigione totale.

Quello che Eduardo sembra volerci dire con questa commedia è che, per capire i matti, occorre guardare ai “sani”: e questo perché la follia esiste in noi al pari della ragione. “Non c'è filosofia nella farsa che recito stasera, ma un personaggio della vita vera; un tal dei tali affetto da follia. Non c'è tesi specifica, né un fatto, ma cosa pensa e come vive un matto”, precisa Eduardo nel prologo della messa in onda televisiva di *Ditegli sempre di sì* del 1962. La verità è che la “matta ostinazione” di Michele Murri coincide con quella particolare condizione del malato di mente che Franco Basaglia ha definito come “azione significativa di esclusione del reale” (Basaglia 2005: 43-52). Tradito da una realtà che appare insidiosa, e che non sa più come dominare, Michele Murri si rifugia in un mondo utopico. È consapevole di essere un pericolo e un peso per gli altri e per la società, e per questa ragione ha paura di essere abbandonato: “Vatténne ô manicomio. Tu sei un pericolo per la società. La gente ha paura di te, hai capito? Gli amici, i parenti, 'a famiglia ti possono compatire, ma a un certo punto si rassegnano e ti abbandonano” (De Filippo 2015: 152).

Michele, però, non è un “buffone”: secondo lui, l'unica parola che deve essere rimossa dal vocabolario comune è il termine “manicomio”, che per il protagonista rappresenta un’“istituzione totale”, un “luogo di pene” che “fa scuotere la nervatura” (De Filippo 2015: 319; Goffman 2010a: 34-35). La posizione che Eduardo assume nel 1962 in merito alla questione manicomiale risulta più marcata rispetto al lontano lavoro del 1925. Con la versione televisiva del '62, Eduardo esce ancora più allo scoperto mettendo in maggiore risalto l'inefficacia della Legge Giolitti del 1904 sui manicomi e sulla cura degli “alienati”, che successivamente Franco Basaglia non tardò a definire come “una legge antica, ancora incerta fra l'assistenza e la sicurezza, la pietà e la paura” (Basaglia 2014). Se infatti “l'umanità la smettesse di ragionare”, Michele Murri sarebbe finalmente “tra gli uomini un uomo normale”. La questione manicomiale sollevata da Eduardo già nel 1925 sembra ancora una volta precorrere alcune riflessioni esposte da Basaglia nel corso del secon-

do ciclo di *Conferenze brasiliane*, tenutosi presso l'*Instituto Sedes Sapientiae* di San Paolo, il 19 giugno del 1979. La follia, spiegava Basaglia, è in primo luogo una condizione umana e nelle persone “esiste ed è presente come lo è la ragione”: “il problema è che la società, per dirsi civile, dovrebbe accettare tanto la ragione quanto la follia. Invece questa società accetta la follia come parte della ragione attraverso una scienza che si incarica di eliminarla” (Basaglia 2018: 34-35).

Ma è con *Le voci di dentro* – una “tarantella napoletana in tre atti” composta tutta d’un fiato nel 1948, e portata in onda per la televisione nel 1978 – che Eduardo fa esplodere con forza quel labile divario che separa il reale dall’irreale, la ragione dalla follia, l’evidenza dei particolari dall’irrazionalità del sogno. “Il sogno è la spia di una inquietudine che ci attanaglia”, confidava Eduardo a Giulio Banfi in un’intervista del 10 gennaio 1977 per il quotidiano “L’Unità”. Nelle *Voci di dentro*, il sogno è infatti un fenomeno psichico che si fa “detonatore, in una situazione già carica di elettricità”, di tensione (Garboli 1998c: 262). È un grido d’allarme pronto a suonare, a far esplodere dalla bocca dell’anima quei vermi che covano profondi nello stomaco, come l’odio feroce e il disprezzo reciproco. Ancor più che in *Ditegli sempre di sì*, Eduardo in questa commedia accorcia le distanze tra la pazzia e la presunta normalità degli uomini, tendendo sempre la propria mano al mondo poetico pirandelliano. Da quest’ultimo trae la nozione di “verità”, alla quale fa indossare nuovamente l’abito allegorico di “colei che mi si crede” essere.

La storia di questa amara commedia “nasce dalla cattiveria, dall’ipocondria, dall’umor nero e visionario” di una folle umanità, ha scritto Cesare Garboli in un suo articolo del 21 gennaio 1977 per il “Corriere della Sera”, dal titolo *L’incubo della misantropia* (Garboli 1998c: 261-264). Alberto Saporito, protagonista di questa commedia, è un brav’uomo, “pallido”, “cadaverico”, un po’ ingenuo e “mezzo pazzo”, che di mestiere fa il noleggiatore di sedie e l’apparatore di feste (De Filippo 2005: 1067; Simoni 1960: 126; d’Amico 1953: 28-31). Non è il classico personaggio meditabondo del teatro eduardiano, ma nasconde in sé una “tipicità” drammatica sia napoletana, sia “tragica”, che risiede nella sostanza irrazionale di tono poetico-letterario, con cui Eduardo vuole rappresentare l’estrema lotta contro l’abbruttimento morale dell’uomo (Mignone 1974: 154-167).

La trama della commedia è nota. Una mattina Alberto Saporito si alza sconvolto a causa di una “visione fantastica” e macabra: ha sognato che l’amico Aniello Amitrano è stato assassinato dai suoi vicini di casa, la famiglia Cimmaruta (De Filippo 2005: 1075). Alberto non sa se l’omicidio sia una visione, oppure appartenga alla realtà dei fatti; la concomitante e misterio-

sa scomparsa dell'amico Aniello Amitrano alimenta infatti i suoi sospetti, disponendolo in uno stato di “interna agitazione” (De Filippo 2005: 1067-1080). Ad Alberto il sogno si è mostrato con una tale chiarezza di dettagli, che il pover'uomo lo considera come un “fatto vero e vissuto” (De Filippo 2005: 1093-194; Radice 1948a: 3; Scaramuzza 2012: 27). Ne descrive i particolari, dichiarando di possedere le prove, e col fratello Carlo tenta all'istante di incastrare la famiglia Cimmaruta, consegnandola alla polizia; anche se, all'inizio del II atto, è costretto subito a ritirare tutte le sue diffamazioni, da accusatore divenendo colpevole di falsa denuncia (De Filippo 2005: 1081). Ma si badi, quello strano sogno per Alberto continua a possedere qualcosa di vero: è una finzione che porta con sé “il modo di essere del segno” (Saussure 2009: 83; Kendall 73-75). Alberto è consapevole di avere la coscienza pulita, quasi “netta comm' 'o fazzuletto 'e mmano 'a Mmaculata”, ma soffre di un dolore inespresso, afasico (De Filippo 2005: 1068). I suoi unici timori diventano realtà solo quando, rimessa in libertà, la famiglia Cimmaruta, anziché incolpare il suo accusatore, incomincia a circuirlo, credendo che Alberto conservi gelosamente le prove del delitto. Uno dopo l'altro, i componenti della famiglia Cimmaruta incominciano a bussare alla porta dell'abitazione dei Saporito, per dar sfogo ai propri sospetti. Lentamente, la casa dei due fratelli assume l'atmosfera di un grande “teatro d'inchiesta”, o d'“inquisizione”, di chiara discendenza pirandelliana, con Alberto costretto a osservare inorridito il triste spettacolo esibito dalla famiglia Cimmaruta, dove ogni componente ritiene i suoi parenti capaci e colpevoli del delitto (Macchia 1981: 90-95; d'Amico 1964: 701-704:702).

A giungere per prima presso l'abitazione dei Saporito è donna Rosa, che assieme alla nipote Elvira, dubita dell'onestà del “nipote maschio” Luigi Cimmaruta, un ragazzo così “sbandato” da non credere più a niente. Poi è la volta dello stesso Luigino, che accusa di omicidio la zia, rea di possedere un misterioso nascondiglio-laboratorio dove fabbrica sapone e candele. Gli ultimi ad arrivare sono i coniugi Cimmaruta, Pasquale e Matilde, entrambi mossi l'uno contro l'altro da un palese, quanto squallido, sentimento di misantropia, che sfocia nella più totale diffidenza reciproca e nella più ignobile delle accuse: “Ti credo capace di tutto” (De Filippo 2005: 1093). All'ombra di questo larvato “pirandellismo a mezz'aria”, come lo ha definito Rosso di San Secondo, Alberto scopre il peso dell'aleatorietà della verità e il dramma di un'umanità che “ha perduto ogni ritegno” (De Filippo 2005: 1089; Rosso di San Secondo 1949: 5).

Con *Le voci di dentro*, la vicinanza eduardiana alla realtà manicomiale e psichiatrica del tempo si fa adesso totale. Alberto Saporito reca con sé il

nome del dottor Filippo Saporito, professore del Manicomio criminale di Aversa, e autore della celebre perizia psichiatrica sulla pluriomicida Leonarda Cianciulli, passata alla storia come la “Saponificatrice di Correggio”. Eduardo segue ora da vicino i fatti di cronaca nera, tanto da far rivivere in contropunto la personalità criminale della Cianciulli nel personaggio di donna Rosa Cimmaruta, anche lei esperta fabbricante di “sapone e candele”. È un fatto, ma oltre alla questione manicomiale, nei personaggi di quest’opera eduardiana c’è “uno spunto di pazzia o di ossessione”, come già rilevava Francesco Bernardelli, che sembra accomunare la commedia al testo *Ditegli sempre di sì*, di certo per due ragioni (Bernardelli 1948: 3): la prima, per la vicinanza temporale dei copioni scritti da Eduardo da destinare alle videoregistrazioni televisive del ’62 e del ’78; la seconda, per la particolare somiglianza onomastica che accomuna il professore OmarnikzBey di *Ditegli sempre di sì* al personaggio di Madama Omarbey delle *Voci di dentro*.

La poetica dell’“amarsi facendosi del male”, che muoveva le fila del sentimentalismo eduardiano in *Natale in casa Cupiello*, si dissolve nelle *Voci di dentro*. Al “colorismo” stilistico digiacomiano, subentra ora una poetica eduardiana monocromatica che coincide con un “pessimismo nero”, e con la nuova retorica del “ferirsi a sangue fino all’odio” (Fiore 1977; Barbetti 1954: 267-278; Mengaldo 2003: 33-41)<sup>16</sup>. Eduardo, in realtà, non abbandona la poetica dell’immaginazione melodrammatica, ma affida l’effetto di colore alle “chiacchierate pirotecniche” di zio Nicola. È questo il modo con cui l’autore denuncia i grandi temi dell’incomunicabilità umana, dell’inganno della comprensione reciproca, della serietà della vita e del vivere, come del resto già ricordava nel 1949 Lucio Ridenti in una recensione dell’opera apparsa nella rivista “Il Dramma”: “il contenuto sociale e morale, unito all’originalità dell’invenzione ‘fonde il drammatico, il melodrammatico, la tagliente ironia, la satira irridente, la piena comicità con una bravura magnifica” (Ridenti 1949: 158; Radice 1948b; Barsotti 2007: 71-78)<sup>17</sup>. L’“umanità ha perduto ogni ritegno”, e l’uomo si è fatto “carnivaro”, grida con amara rassegnazione

<sup>16</sup> In apertura di un suo articolo dedicato alla prima delle *Voci di dentro* al San Ferdinando di Napoli per la stagione teatrale 1976-1977, Enrico Fiore ha posto a confronto il “pessimismo nero” eduardiano con un raffinato pensiero di Blaise Cendrars, riportato da Henry Miller nel volume *The Henry Miller Reader* (1959): “Solo un’anima piena di disperazione può raggiungere la serenità, e per essere disperati, bisogna aver molto amato il mondo e continuare ad amarlo” (“Only a soul full of despair can ever attain serenity and, to be in despair, you must have loved a good deal and still love the world”), cfr. Miller 1959: 329; Fiore 1977.

<sup>17</sup> De Filippo 2005: 1108: “ALBERTO [...] (*Si ferma perché ode come in lontananza la solita chiacchierata pirotecnica di zì Nicola, questa volta prolungata e più ritmata*) Non ho capito, zì Nico! (*Esasperato*) Zì Nico’, parla cchiù chiaro! (*Silenzio. Tutti lo guardano incuriositi.*) Avete

Alberto Saporito, vestendo adesso i panni di uno psichiatra dell'umanità, fermo nel constatare che l'insania delle persone rappresenta una “reazione alle tensioni insostenibili della vita” (Foot 2017: 30-47; De Filippo 2005: 1089). L'“assassinio lo avete messo nelle cose normali di tutti i giorni [...] Lo avete creduto possibile”, senza più provarne orrore, disgusto, dolore, o pietà (De Filippo 2005: 1108). Lo sfogo lanciato da Alberto a conclusione della commedia si spegne tra le spine di un desolante ritratto del “personaggio-uomo” novecentesco, già sentenziato da Giacomo Debenedetti attraverso la nota massima di Theodor Adorno: non sono i mostri dalla nostra psiche a dare espressività al trauma, ma la loro ovvietà (Adorno 1972: 253). L'intima vena del sentimentalismo eduardiano, modulata sulla logica del “ricatto” e del “rimorso”, sembra ormai lontana. La pazzia è nel quotidiano, ci dice Eduardo, e se l'“estimativa” è venuta meno nelle vite degli uomini, sui presunti normali cala l'ombra malsana dell'“incomunicabilità”, del dubbio, del sospetto, dei rancori, dell'odio, della vigliaccheria, dell'egoismo e della violenza verbale. A livello simbolico, Eduardo racchiude questo suo pessimismo nell'emarginazione volontaria e nel codice linguistico adottato dall'anziano zio Nicola (“o Sparavierze”), che per comunicare i suoi stati d'animo ricorre a uno stravagante alfabeto fatto di fuochi d'artificio (Socrate 1949: 3; Tian 1977: 10). Il povero zio Nicola ha scelto di diventare muto “perché parlare è inutile”: chiuso in se stesso, spiega Eduardo a Enzo Biagi in un'intervista del 6 marzo 1977, l'anziano fuochista disprezza simbolicamente con il gesto dello sputare l'“angoscia del tempo” e il penoso abbruttimento etico-morale degli uomini, divenuti oramai niente di più che “anime morte” incapaci di dar voce e ascolto alle note della limpida coscienza (Quasimodo 1961: 46-48; Biagi 1977: 3). Nelle *Voci di dentro*, la “tentazione pirandelliana” si fa più marcata e decisa: anzi, secondo il giudizio di Luigi Silori, Eduardo con questa commedia riesce finalmente a scavalcare gli archetipi pirandelliani, approdando a “un surrealismo quasi kafkiano” (Silori 1950: 685). Ma s'intenda bene: con le *Voci di dentro*, Eduardo continua a subire il fascino della grande poetica meta-teatrale pirandelliana, a partire dall'idea stessa di personaggio da intendere come “figlio della fantasia”. A questo punto, si potranno ricordare alcune preziose righe di un articolo scritto nell'agosto del 1922 da Giuseppe Prezzolini per la rivista l'“Italia che scrive”, in cui lo scrittore riuscì con misura e stile a descrivere il complesso processo di creazione artistica di

---

sentito? / [...] M'ha parlato e nun aggio capito. (*Amaro, fissando lo sguardo in alto*) Non si capisce!”.

Pirandello, correlando per giunta il suo discorso alle pagine delle *Voci del tempo* (1921) di Adriano Tilgher:

Sul palcoscenico di Pirandello si svolge sempre più di una sola commedia, un intreccio dentro l'intreccio, un mistero dentro il mistero. Certi personaggi sono qualche cosa più di quello che appaiono, e si muovono sopra un piano reale e sopra uno irreal, o si sentono agitati da uno spirito quotidiano e da uno che è al di là delle porte della comune ragione. Sono personaggi di poesia, di invenzione, cavati solidamente da una realtà spirituale più che di esperienza, figli di una fantasia che non ha punti vuoti e finte finestre, ma insomma più diafani dei personaggi cavati dal vero, sulla pura esperienza della vita (Prezzolini 1922: 142)<sup>18</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- [s.f.], 1936, "Ma non è una cosa seria di Pirandello all'Olimpia", in *Corriere della Sera* [Milano], a. 61 (XIV), n. 46 (22 Febbraio), p. 3.
- Adorno W. Th., 1972, "Aufzeichnungen zu Kafka [1942–1953]", in *Gesammelte Schriften: Kulturkritik und Gesellschaft*, t. 1. *Prismen. Ohne Leitbild*, Hrsg. R. Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, X (trad. it. "Appunti su Kafka [1942-53]", in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, a cura di E. Filippini, Torino, Einaudi, p. 253).
- Alvaro C., 1934, "Nascita di personaggi (carte inedite: 1889-1933) di Luigi Pirandello", in *Nuova Antologia*, CCCLXXI, s. 7 (Gennaio-Febbraio), pp. 3-25.
- Andersson G., 1966, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stockholm, Almqvist e Wiksell.
- Angelini F., 2000, "Il resto è silenzio", in E. Lauretta (a cura di), *Pirandello e la parola*, Atti del XXXVI Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani (Agrigento, dicembre 1999), Agrigento, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, pp. 92-111.
- Apollonio M., "Pirandello", in Id., *Storia del teatro italiano. Il teatro dell'età*

<sup>18</sup> L'argomentazione di Giuseppe Prezzolini è riportata da Giancarlo Mazzacurati in un'annotazione autografa scritta a matita alla pagina 88 del volume *Voci del tempo* di Adriano Tilgher, custodito presso la Biblioteca Ezio Raimondi di Bologna. La postilla di Mazzacurati è preceduta dall'indicazione bibliografica dell'articolo di Prezzolini: "Ved. 'L'Italia che scrive' Agosto 1922. / Profilo di Luigi Pirandello, tracciato da Giuseppe Prezzolini"; cfr. Tilgher 1921: 78-88, 88.

- Barocca. Il teatro dell'età Romantica*, a cura di F. Fiaschini, Milano, Rizzoli, pp. 763-778.
- Auerbach E., 2010, “Vorrede des Übersetzers”, in Giambattista Vico, *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, München, Allgemeine Verlaganstalt, 1924, pp. 9-39 (trad. it. “Introduzione alla *Scienza nuova*”, in Id., *Romanticismo e realismo e altri saggi su Dante, Vico e l'Illuminismo*, a cura di R. Castellana, Ch. Rivoletti, Pisa, Edizione della Normale, pp. 93-112).
- Babini P. V., 2009, “Giro di boa. Negli anni della ricostruzione”, in Id., *Liberi tutti. Manicomi e psichiatri in Italia: una storia del Novecento*, Bologna, il Mulino, pp. 123-176.
- Bacchelli R., 1927, “Diana e la Tuda: 3 atti di Luigi Pirandello”, in *La Fiera Letteraria*, ser. I, a. III, fasc. 4 (23 Gennaio), p. 5.
- Bacchelli R., 1953, “Prefazione”, in *Cantoni*, a cura di R. Bacchelli, Milano, Garzanti, pp. IX-LVI.
- Badaloni N., 1971, “Introduzione”, in Giambattista Vico, *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Firenze, Sansoni, pp. XI-LVIII.
- Barberi Squarotti G., 1982, “Pirandello e i rapporti fra scienza e arte”, in P. D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, pp. 169-179.
- Barbetti E., 1954, “Il caso De Filippo”, in *Il Ponte*, X, 2 (Febbraio), pp. 267-278.
- Barbina A., 1980, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni.
- Barilli R., 1986, “L'arma del comico”, in Id., *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, pp. 304-306.
- Barsotti A., 1995<sup>2a</sup>, “Il testo-ponte: *Natale in Casa Cupiello*”, in Ead., *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, pp. 119-139.
- Barsotti A., 1995<sup>2b</sup>, “Ditegli sempre di sì”, in Ead., *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, pp. 31-45.
- Barsotti A., 2007, “Voci di dentro e fuochi d'artificio”, in Ead., *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, pp. 71-78.
- Basaglia F., 2005, “Problema antropologico e clinico dell'esclusione”, in Id., *L'utopia della realtà*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Torino, Einaudi, pp. 46-52.
- Basaglia F., 2014, *L'istituzione negata*, Milano, Baldini e Castoldi.
- Basaglia F., 2017, “La distruzione dell'ospedale psichiatrico come luogo di

- istituzionalizzazione”, in Id., *Scritti 1953-1980*, a cura di F. Ongaro Basaglia, Milano, il Saggiatore, pp. 261-269.
- Basaglia F., 2018, “Il lavoro dell’équipe psichiatrica nella comunità (San Paolo, Istituto Sedes Sapientiae, 19 giugno 1979)”, in Id., *Conférenze brasiliane*, a cura di F. Ongaro Basaglia, M. G. Giannichedda, Milano, Raffaello Cortina, pp. 27-44.
- Battistini A., 1978, “Antonomasia e universale fantastico”, in L. Ritter Santini, E. Raimondi (a cura di), *Retorica e critica letteraria*, Bologna, il Mulino, pp. 105-121.
- Battistini A., 1985, “P. Brooks, L’immaginazione melodrammatica”, in *Lingua e Stile*, XX, 4 (Dicembre), p. 568.
- Battistini A., 1989, “Vico and the Passion”, in E. Pulcini (a cura di), *Teorie delle passioni*, supplemento di “Topoi” n. 3, Dordrecht-Boston-London, Kluwer Academic Publishers, pp. 113-128.
- Battistini A., 1995, “La retorica vichiana tra ermeneutica e antropologia”, in Id., *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Napoli, Guerini e Associati, pp. 63-88.
- Battistini A., 2004, “Alle origini dell’universale fantastico”, in Id., *Vico tra antichi e moderni*, Bologna, il Mulino, pp. 175-199.
- Bergson H., 1997<sup>3</sup>, “L’intuition philosophique”, in Id., *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Felix Alcan, 1934 [1903] (trad. it. *Introduzione alla Metafisica*, a cura di V. Mathieu, Roma-Bari, Laterza).
- Bergson H., 2009<sup>7</sup>, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan, 1924 [1900] (trad. it. *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di A. Cervesato, C. Gallo, Roma-Bari, Laterza).
- Bernardelli F., 1948, “*Le voci di dentro* di Eduardo De Filippo”, in *La Nuova Stampa*, a. IV, n. 298 (mercoledì 23 Dicembre), p. 3.
- Bernardelli F., 1957, “*Ma non è una cosa seria* di Pirandello al Carignano”, in *La Nuova Stampa* [Torino], a. XIII, n. 103 (martedì 30 Aprile 1957), p. 4.
- Bernardelli F., 2002, “Pirandello tra i fantasmi” [*La Stampa*, a. 61, n. 28, mercoledì 2 Febbraio 1927, p. 3], in *Interviste a Pirandello. “Parole da dire, uomo, agli altri uomini”*, a cura di I. Pupo, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, pp. 362-364.
- Biagi E., 1977, “Eduardo, tragico anche se ride”, in *Corriere della Sera*, a. 102, n. 51 (domenica 6 Marzo), p. 3.
- Blandil A., 1966, “All’Alfieri *Ma non è una cosa seria*, la più popolare com-

- media di Pirandello”, in *La Stampa* [Torino], a. 100, n. 64 (giovedì 17 Marzo), p. 5.
- Borgna E., 2000, “L’abitare come struttura antropologica e come situazione predepressiva” [*Archivio di psicologia, neurologia e psichiatria*, 34, 1973, pp. 481-946], in Id., *Nei luoghi perduti della follia*, a cura di L. Leoni, Milano, Feltrinelli.
- Botturi F., 1991, “Sapienza poetica”, in Id., *La sapienza della storia. Giambattista Vico e la filosofia pratica*, Milano, Vita e Pensiero, pp. 123-208.
- Briganti, P., 1984, *Scrivere la vita. Sul teatro pirandelliano*, Parma, Zara.
- Brook P., Fortuna S., 2018, “Ironia, antagonismo sociale, mostri poetici: tre aspetti del plurisemiotismo di Vico”, in *Aretè*, 3 (special issue), pp. 110-138.
- Brooks P., 2012<sup>2</sup>, “The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess”, London, Yale University Press, 1976 (trad. it. “L’immaginazione melodrammatica”, in *L’immaginazione melodrammatica secondo Peter Brooks. Per una costante della visione nei tempi moderni*, a cura di F. Orabona, Milano, CUEM, pp. 29-168).
- Burzotta L., 2013, “Quelli che volano alto. Enrico IV e l’oggetto perduto”, in Id., *Lo sguardo della maschera. Psicanalisi e Arte poetica*, Roma, Armando Editore, pp. 107-117.
- Cacciatore G., 2005, “Le facoltà della mente ‘rintuzzata dentro il corpo’”, in G. Cacciatore, V. Gessa Kurotschka, E. Nuzzo, M. Sanna, A. Scognamiglio (a cura di), *Il corpo e le sue facoltà. G.B. Vico*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 3-6 Novembre 2004), “Laboratorio dell’ISPF”, pp. 91-105.
- Cantoni A., 1953, “Humour classico e moderno”, in Id., *Cantoni*, a cura di R. Bacchelli, Milano, Garzanti, pp. 580-597.
- Cerina G., 1983, “Note sulla poetica pirandelliana”, in Ead., *Pirandello o la scienza della fantasia*, Pisa, ETS, pp. 7-47.
- Consiglio A., 1933, “I De Filippo”, in *Scenario* [Milano], a. II, n. 10 (10 Novembre), pp. 517-518.
- Coseriu E., 2001, “El lugar de los universales fantásticos en la filosofía de Vico”, in E. Hidalgo-Serna, M. Marassi, J. M. Sevilla, J. Villalobos (a cargo de), *Pensar para el nuevo siglo. Giambattista Vico y la cultura europea. Lenguaje, retórica y poética filosófica*, Napoli, La Città del Sole, vol. I, pp. 3-22.
- Costa G., 1988, “Genesi del concetto vichiano di fantasia”, in M. Fattori, M. Bianchi (a cura di), *Phantasia-Imaginatio*, Atti del V Colloquio Inter-

- nazionale (Roma, 9-11 gennaio 1986), Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 309-365.
- Croce B., 2006, "La dottrina del riso e dell'ironia in Giambattista Vico", in Id., *Saggio sullo Hegel*, a cura di C. Cesa, A. Savorelli, Napoli, Bibliopolis, I, pp. 273-279.
- Croce B., 1958<sup>3</sup>, "Giambattista Vico", in Id., *La letteratura italiana. Il Seicento e il Settecento*, a cura di M. Sansone, Bari, Laterza, II, pp. 405-426.
- Croce B., 1960a, "Luigi Pirandello", in Id., *La letteratura italiana. La letteratura contemporanea*, a cura di M. Sansone, Bari, Laterza, IV, pp. 326-344.
- Croce B., 1960b, "A proposito della dottrina dell'umorismo di L. Pirandello" [*Conversazioni critiche*, Serie Prima, in Id., *Scritti di storia letteraria e politica*, Bari, Laterza, 1942<sup>3</sup>, vol. 9, pp. 44-48], in Id., *La letteratura italiana. La letteratura contemporanea*, a cura di M. Sansone, Bari, Laterza, IV, pp. 345-349.
- Croce B., 1966<sup>2</sup>, "Il pessimismo del Pirandello" [*Quaderni della "Critica"*, v. 4, n. 10, Marzo 1948, pp. 80-81], in Id., *Nuove pagine sparse*, II, *Metodologia storiografica, osservazioni su libri nuovi, varietà, Scritti vari*, Bari, Laterza, VIII, pp. 156-158.
- Croce B., 1997 [1911], "La filosofia di Giambattista Vico", in Id., *Saggi filosofici*, a cura di F. Audisio, Napoli, Bibliopolis, II, pp. 50-64.
- Croce B., 2005<sup>2</sup>, "Giambattista Vico", in Id., *Estetica*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, pp. 277-295.
- D'Ambra L., 1933, "I tre umoristi del Teatro I De Filippo", in *Dramma*, a. IX, n. 175 (1 Dicembre), pp. 38-40.
- D'Amico A., 1987, "Due 'notizie' dal secondo volume di *Maschere nude*", in *Teatro e Storia*, 3, a. II, n. 2 (Ottobre), pp. 347-379.
- D'Amico A., 2007<sup>6</sup>, "Notizia" [a *Ma non è una cosa seria*], in L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Milano, Mondadori, II, pp. 5-24
- D'Amico S., 1920, "Il teatro grottesco", in Id., *Il teatro dei fantocci*, Firenze, Vallecchi, pp. 75-133.
- D'Amico S., 1932, *Il teatro italiano*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, pp. 100-138.
- D'Amico S., 1953, "De Filippo Eduardo Le voci di dentro" [rec. radiofonica, Mercoledì, 5 marzo 1949], in Id., *Palcoscenico del dopoguerra (1949-1952)*, Torino, E.R.I., II, pp. 28-31.
- D'Amico S., 1964, "Attualità di Eduardo De Filippo" [Intervento letto al microfono di *Radio Roma*, 16 luglio 1949], in Id., *Cronache del teatro*

- (1929-1955), a cura di F. Palmieri, S. d'Amico, Bari, Laterza, II, pp. 701-704.
- Davico Bonino G., 1982 (giovedì 28 Ottobre), "Luca De Filippo è un finto pazzo, lasciate che si diverta a mentire", in *La Stampa*, a. 116, n. 234, p. 23.
- De Filippo E., 1985, "Primo... secondo (Aspetto il segnale)" [*Il Dramma*, a. XII, n. 240, 15 Agosto 1936, pp. 26-27], in I. Quarantotti De Filippo (a cura di), *Eduardo: polemiche, pensieri, pagine inedite*, Milano, Bompiani, pp. 121-125.
- De Filippo E., 1986a, "Il paradosso della vendetta", in Id., *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, a cura di P. Quarenghi, Torino, Einaudi, pp. 14-18.
- De Filippo E., 1986b, "La tattica di Shakespeare", in Id., *Lezioni di teatro all'Università di Roma "La Sapienza"*, a cura di P. Quarenghi, Torino, Einaudi, pp. 103-109.
- De Filippo E., 2000, "O Presebbio", in Id., *Serata d'Onore*, a cura di E. Golino, Roma, Avagliano Editore, pp. 68-72.
- De Filippo E., 2005, "Le voci di dentro", in Id., *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, Milano, Mondadori, II, pp. 1051-1109.
- De Filippo E., 2007, "Sabato, domenica e lunedì", in Id., *Teatro. Cantata dei giorni dispari*, Milano, Mondadori, III, pp. 655-767.
- De Filippo E., 2015<sup>4</sup>, "Ditegli sempre di sì", in Id., *Teatro. Cantata dei giorni pari*, Milano, Mondadori, I, pp. 307-353.
- De Filippo E., 2015<sup>4</sup>, "Natale in casa Cupiello", in Id., *Teatro. Cantata dei giorni pari*, Milano, Mondadori, I, pp. 743-812.
- De Filippo E., Davico Bonino G., 1984, "Guido Davico Bonino intervista Eduardo", in *Quaderni di Arte, Cultura e Spettacolo*, 1, a cura di M. Roncetti, Perugia, Litostampa, n.n.
- De Matteis S., 1992, *Lo specchio della vita. Napoli, antropologia della città del teatro*, Bologna, il Mulino, 201-268.
- De Matteis S., 2012, "Un mondo di fantasmi", in Id., *Napoli in scena. Antropologia della città del teatro*, Roma, Donzelli, pp. 131-169.
- De Monticelli R., 1982 (giovedì 11 Febbraio), "È un folle, crede alle parole", in *Corriere della Sera*, a. 107, n. 30, p. 27.
- Debenedetti G., 1999, "Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo" [*Paragone*, XVI, 190, 10 dicembre 1965, pp. 3-36], in Id., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, pp. 1281-1322.

- Di Franco F., 1975, "L'umorismo di Eduardo", in Ead., *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, pp. 227-228.
- Di Franco F., 1983, *Eduardo da scugnizzo a senatore*, Roma-Bari, Laterza.
- Eco U., 2015<sup>5</sup>, "Pirandello *ridens*", in Id., *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, pp. 352-365.
- Favari P., 1998 (giovedì 15 Gennaio) "Ditegli sempre di sì. Eduardo separa la pazzia dalla normalità", in *Corriere della Sera*, a. 123, n. 12, p. 49.
- Ferrara P. (a cura di), 2004, *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, Roma, (Ministero per i beni e le attività culturali) Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. 449-450.
- Ferrario E., 1978, "Espressione e nominazione. L'arte", in Id., *L'occhio di Mattia Pascal. Poetica e estetica in Pirandello*, Roma, Bulzoni, pp. 79-96.
- Ferrero L., 1927, "Luigi Pirandello, *Diana e la Tuda*", in *Solaria*, a. II, fasc. 6 (6 Giugno), pp. 53-54
- Ferroni G., 1974, "Il meccanico e la 'vita': Bergson e Pirandello", in Id., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, pp. 25-53.
- Fiore E., 1977, "Voci di dentro come realtà", in *Paese Sera* [Roma], a. XXVII, n. 9 (martedì 10 Gennaio), p. 3.
- Foot, J., 2017<sup>2</sup>, "Antipsichiatria, psichiatria critica, movimenti e utopie della realtà", in Id., *La "Repubblica dei matti"*, Milano, Feltrinelli, 30-47.
- Fraccaroli G., 1903, "La critica filologica e l'attività letteraria", in Id., *L'irrazionale nella letteratura*, Torino, Bocca, pp. 1-22.
- Garboli C., 1998, "L'incubo della misantropia", [*Corriere della Sera*, a. 102, n. 15, 21 gennaio 1977], in Id., *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, a cura di F. Taviani, Firenze, Sansoni, pp. 261-264.
- Garboli C., 1998a, "Come soffre Pirandello" [*Il Mondo*, 7 dicembre 1973], in Id., *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, a cura di F. Taviani, Firenze, Sansoni, pp. 21-23.
- Garboli C., 1998b, "Casa Cupiello" [*Corriere della Sera*, "Quando il teatro diventa *vestizione*", a. 101, n. 106, 7 Maggio 1976, p. 17], in Id., *Un po' prima del piombo. Il teatro in Italia negli anni Settanta*, a cura di F. Taviani, Firenze, Sansoni, pp. 228-231.
- Gardair J. M., 1977, "A quoi 'reconnaître' l'œuvre de Pirandello?", in Id., *Pirandello, fantasmes et logique du double*, Paris, Larousse, 1971 (trad. it. "Come 'riconoscere' l'opera di Pirandello?", in Id., *Pirandello e il suo doppio*, a cura di G. Ferroni, Roma, Abete, pp. 39-48).
- Giammusso M., 2004, "Eduardo De Filippo e il potere politico", in E. Te-

- stoni (a cura di), *Eduardo De Filippo*, Atti del Convegno di Studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo senatore a vita (9 novembre 2004, Roma, Sala Conferenze della Biblioteca "Giovanni Spadolini" – Senato della Repubblica), Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, pp. 15-34.
- Gioanola E., 1983, "L'universo della follia", in Id., *Pirandello, la follia*, Genova, il melangolo, pp. 117-163.
- Giovanelli P. D., 1978, "Prefazione", in G. Gori, *Il grottesco e altri studi teatrali*, a cura di P. D. Giovanelli, Roma, Bulzoni, pp. 31-56.
- Giovanelli P. D., 1982, "La fiera della sapienza", in P. D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo.
- Giovanelli P. D., 1989, "Pirandello: la forma inquieta del corpo come incampo dell'anima", in *Filologia e critica*, a. XIV, fasc. 3 (Settembre-Dicembre), pp. 325-382.
- Giovanelli P. D., 1994a, "L'identità: un processo anamorfico", in Ead., *dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, pp. 59-61.
- Giovanelli P. D., 1994b, "Geometrie e antigeometrie: lo spazio dell'interiorità", in Ead., *dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, pp. 540-546.
- Giovanelli P. D., 1994c, "Forme simboliche e deformazione spazio-temporale", in Ead., *dicendo che hanno un corpo. Saggi pirandelliani*, Modena, Mucchi, pp. 531-604.
- Giovanelli P. D., 2007, "Polifonie e chiaroscuri della prima regia italiana (Intervista di Paola D. Giovanelli a Claudio Meldolesi)", in *Il tempo a teatro. Attori, drammaturgie, eventi dal Settecento all'età della regia*, a cura di P. D. Giovanelli, Bologna, Clueb, 2007, pp. 181-194.
- Giudice G., 1963, *Pirandello*, Torino, UTET.
- Goffman E., 2010<sup>4</sup>, "The Moral Career of the Mental Patient", in *Psychiatry*, XX, 2, 1959, pp. 123-142 (trad. it. "La carriera morale del malato mentale", in Id., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi, pp. 151-194).
- Goffman E., 2010<sup>b</sup>, "The Characteristics of Total Institutions", in *Symposium on Preventive and Social Psychiatry*, Washington (D.C.), Walter Reed Army Institute, pp. 43-84 (trad. it. "Sulle caratteristiche delle istituzioni totali", in Id., *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza*, Torino, Einaudi, pp. 31-150).
- Gori G., 1978, "Il grottesco e altri scritti teatrali", in P. D. Giovanelli (a cura di), *Gino Gori: Il grottesco e altri studi teatrali*, Roma, Bulzoni.

- Granet M., 2001, “Le langage de la douleur d’après le rituel funéraire de la Chine classique” [Journal de Psychologie, Feb. 1922, pp. 97-118], in Id., *Essais sociologiques sur la Chine*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1990<sup>2</sup> (trad. it. “Il linguaggio del dolore nel rituale funerario della Cina classica”, in M. Mauss, M. Granet, *Il linguaggio dei sentimenti*, a cura di B. Candian, Milano, Adelphi, pp. 15-39).
- Hirschman A. O., 2011, “The Passions and the Interests. Political Arguments for Capitalism before its Triumph”, Princeton (New York), Princeton University Press, 1977 (trad. it. *Le passioni e gli interessi. Argomenti politici in favore del capitalismo prima del suo trionfo*, a cura di G. Gorresio, Milano, Feltrinelli, pp. 17-22).
- Jacobbi R., 1972, “Il fenomeno Eduardo”, in Id., *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 1971-1972.
- Janner A., 1946, “Luigi Pirandello nella letteratura europea contemporanea”, in *Nuova Antologia*, a. 81, fasc. 1752, dicembre 1946, pp. 313-327.
- Janner A., 1973<sup>5</sup>, “La posizione di Pirandello nella letteratura europea contemporanea”, in Id., *Luigi Pirandello*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 1-25.
- Krysinski W., 1988, “La ligne Cervantes – Pirandello, prolégomènes et termes d’une modernité”, in Id., *Le paradigme inquiet – Pirandello et le champ de la modernité*, Montréal, Éditions du Préambule, 1989, (trad. it. *La linea Cervantes-Pirandello, prolegomeni e termini di una modernità*, in Id., *Il paradigma inquieto – Pirandello e lo spazio comparativo della modernità*, a cura di C. Donati, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 231-276).
- Lauretta E., 1980, “L’arte composta e l’arte disgregata”, in Id., *Luigi Pirandello. Storia di un personaggio “fuori di chiave”*, Milano, Mursia, pp. 150-159.
- Lauretta E., 1994, *Pirandello o la crisi*, Cinisello Balsamo (Milano), Edizioni San Paolo.
- Lauretta E., 2007, *La novella di Pirandello: dramma, film, musica, fumetto*, Metauro, Pesaro.
- Leoni F., 2000, “Cosmologia. Senso, allucinazione, sinestesia”, in Id., *Follia come scrittura di mondo. Saggi su Minkowski, Straus, Kuhn*, Milano, Jaca Book, pp. 37-60.
- Levi W. A., 1962, *Literature, Philosophy and Imagination*, Bloomington, Indiana University Press.
- Lezza A., 2004, “Lo spazio (dei testi)”, in N. De Blasi, T. Fiorino (a cura di), *Eduardo De Filippo scrittore*, Napoli, Dante e Descartes, pp. 57-68.

- Libero L., 2000, “Il giocattolo rotto”, in Ead., *Le lacrime di Filumena. Quattro lezioni su Eduardo*, Napoli, Guida, pp. 21-28.
- Lotman J. M., 1972, “Struktura judozhestvennogo teksta”, *Iskusstvo*, Moskva, 1970 (trad. it. *La struttura del testo poetico*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 255-258).
- Macchia G., 1981, “Il teatro-inquisizione”, in Id., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, pp. 90-95.
- Macchia G., 1981, “Un cannocchiale rovesciato”, in Id., *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, pp. 21-31.
- Mauss M., 1991<sup>2</sup>, “Effet physique chez l’individu de l’idée de mort suggérée par la collectivité” [*Journal de psychologie normale et pathologique*, 22, 1926], in Id., *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, pp. 311-330 (trad. it. “Effetto fisico nell’individuo dell’idea di morte suggerita dalla collettività”, in M. Mauss, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, pp. 330-347).
- Mazzacurati G., 1990, “Pensieri programmatici per uno studio del romanzo sentimentale”, in P. Amalfitano, F. Fiorentino, G. Merlino (a cura di), *Il romanzo sentimentale (1740-1814)*, Pordenone, Studio Tesi, pp. 3-28.
- Meldolesi C., 1981, “Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza”, in *Quaderni di teatro*, a. II, n. 12 (Maggio), pp. 132-146.
- Meldolesi C., 1987, *Fra Totò e Gadda*, Roma, Bulzoni.
- Mengaldo P. V., “Di Giacomo colorista?”, in Id., *Studi su Salvatore Di Giacomo*, Napoli, Liguori, pp. 33-41.
- Mignone B. M., 1974, “Le voci di dentro”, in Id., *Il teatro di Eduardo De Filippo. Critica sociale*, Roma, Trevi, pp. 154-167.
- Mila M., 1989, “Eduardo grande maestro di satira nell’Italia immutabile di Rossini” [*La Stampa*, a. 116, n. 32, giovedì 11 Febbraio 1982, p. 21], in R. Gravaglia, A. Sinigaglia (a cura di), *Massimo Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, Milano, Rizzoli, pp. 391-392).
- Miller H., 1959, *The Henry Miller Reader*, ed. by L. Durrell, New York, A New Directions Book.
- Minkowski E., 2000a, “Espace, intimité, habitat”, in *Situation. Beiträge zur phänomenologischen Psychologie und Psychopathologie*, Utrecht-Antwerpen, 1954, pp. 172-186 (trad. it. “Spazio, intimità, habitat”, in Id., *Cosmologia e follia. Saggi e Discorsi*, a cura di F. Leoni, Napoli, Guida, pp. 63-82).
- Minkowski E., 2000b, “Métaphore et symbole”, in *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n. 5, 1964, pp. 47-55 (trad. it. “Metafora e simbolo”, in

- Id., *Cosmologia e follia. Saggi e Discorsi*, a cura di F. Leoni, Napoli, Guida, pp. 114-124).
- Minkowski E., 2000c, "L'incident", in *Tijdschrift voor Filosofie*, Leuven, 1971, pp. 535-539; "Psychopatologie des délires", in *Évolution Psychiatrique*, a. 15, n. 4, pp. 544-549 (trad. it. "L'incidente. Psicopatologia dei deliri", in Id., *Cosmologia e follia. Saggi e Discorsi*, a cura di F. Leoni, Napoli, Guida, pp. 98-106).
- Ongaro Basaglia F., 2018<sup>3</sup>, "Commento a E. Goffman. *La carriera morale del malato mentale*", in F. Basaglia (a cura di) *Che cos'è la psichiatria?*, Milano, Baldini e Castoldi, 287-362.
- Palmieri E. F., 1943, "I De Filippo", in *Scenario*, a. XIII, n. 2, pp. 65-66.
- Palmieri E. F., *Teatro italiano del nostro tempo*, Bologna, Testa, 1939, pp. 249-250.
- Pardieri G., 1961, *Luigi Pirandello, il pensiero e il sentimento*, Milano, I.E.C.
- Pasini 1927a, "L'Assoluto della Bontà. *Ma non è una cosa seria – Il piacere dell'onestà*", in Id., *Luigi Pirandello (come mi pare)*, Trieste, Biblioteca di coltura de "La Vedetta Italiana", pp. 365-377.
- Pasini F., 1927b, "Il nostro io nella coscienza degli altri. *Vestire gli ignudi – Il berretto a sonagli*", in Id., *Luigi Pirandello (come mi pare)*, Trieste, Biblioteca di coltura de "La Vedetta Italiana", pp. 315-326.
- Pepere F., 1871, "Il Diritto Eroico", in Id., *Storia del diritto*, Napoli, G. Marghieri, pp. 27-81.
- Pirandello L., 2007<sup>2e</sup>, "Diana e la Tuda", in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Milano, Mondadori, III, pp. 589-661.
- Pirandello L., 1983, "La fiera della sapienza", in S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Pirandello in guanti gialli*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1983, pp. 206-210.
- Pirandello L., 1985, "Se...", in Id., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Milano, Mondadori, I, pp. 196-204.
- Pirandello L., 1993, "Lettere giovanili da Palermo e da Roma (1886-1889)", in E. Providenti (a cura di), *Lettere familiari giovanili*, Roma, Bulzoni, (Quaderni dell'Istituto di Studi pirandelliani 8), I, pp. 158-149.
- Pirandello L., 2002, *Taccuino di Harvard*, a cura di O. Frau, C. Gragnani, Milano, Mondadori.
- Pirandello L., 2006a [1908], "L'umorismo", in Id., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, pp. 775-948.
- Pirandello L., 2006b, "Trovare senza cercare" [*Meridiano di Roma*, 27 di-

- cembre 1936], in Id., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, pp. 1537-1545.
- Pirandello L., 2006c, “Arte e scienza”, in Id., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, pp. 583-774.
- Pirandello L., 2006d, “Gli occhiali” [*Ariel*, 18 dicembre 1897], in Id., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, pp. 243-247.
- Pirandello L., 2007<sup>8f</sup>, “Il berretto a sonagli”, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d’Amico, Milano, Mondadori, I, pp. 633-684.
- Pirandello L., 2007a, “Ma non è una cosa seria”, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d’Amico, Milano, Mondadori, II, pp. 25-110.
- Pirandello L., 2007b, “Enrico IV”, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d’Amico, Milano, Mondadori, II, pp. 779-866.
- Pirandello L., 2007c, “Come tu mi vuoi”, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d’Amico, Milano, Mondadori, IV, pp. 417-510.
- Pirandello L., 2007d, “Sei personaggi in cerca d’autore”, in Id., *Maschere nude*, a cura di A. d’Amico, Milano, Mondadori, II, pp. 651-758.
- Pirandello L., 2011<sup>5</sup> [1920], *L’umorismo*, a cura di P. Milone, Milano, Garzanti.
- Pirandello L., 1955, “Lettere di Pirandello a Ruggeri”, in *Dramma*, a. 31, n. 227-228 (Agosto-Settembre), pp. 57-72.
- Pomilio M., 1980, “Il momento dell’ideazione e la questione della forma”, in Id., *La formazione critico-estetica di Pirandello*, L’Aquila, M. Ferri, pp. 104-108.
- Praga M., 1922, “Una commedia che non ho capito ed una che ho capito benissimo”, in Id., *Cronache teatrali. 1921*, Milano, Treves, III, pp. 260-269.
- Praga M., 1928, “Dénise Marette – *Diana e la Tuda, Diana de Lys*” [*Illustrazione Italiana*, a. LIV, n. 4, 23 Gennaio 1927, pp. 65-67], in Id., *Cronache teatrali. 1927*, IX, pp. 65-67.
- Prezzolini G., 1922, “Luigi Pirandello”, in *L’Italia che scrive*, a. V, n. 8 (Agosto 1922), pp. 141-142.
- Puglisi F., 1958, *L’arte di Luigi Pirandello*, Messina-Firenze, G. D’Anna.
- Pullini G., 1982, “Luigi Pirandello: Soggettivismo e oggettivismo nell’arte narrativa”, in P. D. Giovanelli (a cura di), *Pirandello saggista*, Palermo, Palumbo, pp. 199-219.
- Quasimodo S., 1961 [Omnibus, Dicembre 1948], “Le voci di dentro di

- Eduardo De Filippo”, in Id., *Scritti sul teatro*, Milano, Mondadori, pp. 46-48.
- Quasimodo S., 1961 [*Tempo*, Gennaio 1956], “Ditegli sempre di sì di Eduardo De Filippo”, in Id., *Scritti sul teatro*, Milano, Mondadori, pp. 325-326.
- Radice R., 1948a, “*Le voci di dentro. Il delitto immaginario di Eduardo De Filippo*”, in *Nuova Stampa Sera*, a. II, n. 288 (martedì 14-mercoledì 15 Dicembre), p. 3.
- Radice R., 1948b, “Il settimo giorno Eduardo non si riposò”, in *L'Europeo* [Milano], a. IV, n. 52.
- Ridenti L., 1949 (1 Gennaio), “Diario. Di chi fa e di chi dice”, in *Il Dramma*, a. 25, n. 75-76 (23 Dicembre), pp. 158-159.
- Roić S., 1990, “Dal riso all'umorismo: parabola di un concetto”, in *SRAZ*, XXXV, pp. 67-73.
- Rosso di San Secondo, 1949, “*Le voci di dentro* all'Eliseo”, in *Giornale d'Italia*, a. 48 (domenica 27 Febbraio), p. 5.
- Ruggiero R., 2000, “Le rivendicazioni di Tacito. In margine alle Vici Vindiciae”, in *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, 30, pp. 185-198.
- Russo L., 2003 “Dalla canzone al dramma”, in Id., *Salvatore Di Giacomo*, Torino, Aragno, pp. 125-164.
- Sanna M., 2001, “Gli ‘occhi della storia’: fantasia e giudizio”, in Ead., *La “fantasia, che è l'occhio dell'ingegno”. La questione della verità e della sua rappresentazione in Vico*, Napoli, Guida, pp. 32-63.
- Saussure (de) F., 2009<sup>30</sup>, *Cours de linguistique générale*, Lausanne, Payot, 1916 (trad. it. *Corso di linguistica generale*, a cura di T. De Mauro, Roma-Bari, Laterza).
- Savioli A., 1986, “Quella sera che Eduardo si prese gioco del Regime”, in *L'Unità* (venerdì 13 Giugno), a. 63, n. 139, p. 12.
- Scaramuzza G., 2012<sup>2</sup>, “Derive del melodrammatico”, in Id., *Derive del melodrammatico*, Milano, CUEM, pp. 37-64.
- Schmidt J. N., 1986, “Traumbilder der Wirklichkeit”, in Id., *Ästhetik des Melodramas*, Heidelberg, Winter, pp. 336-371.
- Sciascia L., 2019<sup>a</sup>, “Con Cervantes”, in Id., *Opere. Inquisizioni · Memorie · Saggi*, II, *Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. Squillaciotti, Milano, Adelphi, II, pp. 149-153.
- Sciascia L., 2019<sup>b</sup>, “Pirandello e il pirandellismo. Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher”, in Id., *Opere. Inquisizioni · Memorie · Saggi*, II, *Saggi*

- letterari, storici e civili*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, II, pp. 11-56.
- Sciascia L., 2019c, “La corda pazza”, in Id., *Opere. Inquisizioni · Memorie · Saggi*, II, *Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, II, pp. 295-300.
- Sciascia L., 2019d, “L’involontario soggiorno sulla terra”, in Id., *Opere. Inquisizioni · Memorie · Saggi*, II, *Saggi letterari, storici e civili*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, II, pp. 99-128.
- Seretta E., 1933, “Scoperta dei De Filippo”, in *Comoedia*, a. XV, n. 10 (15 Ottobre-15 Novembre), pp. 23-26.
- Silori L., 1950, “Eduardo De Filippo”, in *Belfagor*, a. V, n. 1 (31 Gennaio), pp. 676-686.
- Simoni R., 1951, “Ma non è una cosa seria” [*Corriere della Sera*, a. 46, n. 284, domenica 27 Novembre 1921], in *Trent’anni di cronaca drammatica (1911-1923)*, Torino, SET, I, pp. 521-524.
- Simoni R., 1955, “Diana e la Tuda: tragedia in 3 atti di Luigi Pirandello” [*Corriere della Sera*, a. 52 (V), n. 13, sabato 15 Gennaio 1927, p. 3], in *Trent’anni di cronaca drammatica (1927-1932)*, Torino, SET, III, pp. 11-13.
- Simoni R., 1958a, “Natale in casa Cupiello” [*Corriere della Sera*, a. 59, n. 85, martedì 10 Aprile 1934], in *Trent’anni di cronaca drammatica (1933-1945)*, Torino, ILTE, IV, n. 32, p. 131.
- Simoni R., 1958b, “Ditegli sempre di sì”, [*Corriere della Sera*, a. 59, n. 68, mercoledì 21 Marzo 1934], in *Trent’anni di cronaca drammatica (1933-1945)*, Torino, ILTE, IV, n. 27, p. 126.
- Simoni R., 1960, “Le voci di dentro”, [*Corriere della Sera*, a. 73, n. 292, domenica 12 Dicembre 1948], in *Trent’anni di cronaca drammatica (1946-1952)*, Torino, ILTE, V, n. 32, p. 126.
- Socrate M., 1949, “*Le voci di dentro* di Eduardo tarantella napoletana in tre atti”, in *L’Unità*, a. XXVI, n. 50 (domenica 27 Febbraio), p. 3.
- Syska-Lamparska R. A., 1993, “Il silenzio di Leone Gala”, in E. Lauretta (a cura di), *Pirandello e la lingua*, Atti del XXX Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani (Agrigento, 1-4 dicembre 1993), Milano, Mursia, pp. 155-168.
- Tian R., 1977, “Visioni e fuochi d’artificio per capir meglio la verità”, in *Il Messaggero* [Roma], a. 99, n. 18 (venerdì 21 Gennaio), p. 10.
- Tilgher A., 1921, *Voci del tempo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, pp. 78-88.

- Tilgher A., 1927 (Marzo), “Luigi Pirandello. Diana e la Tuda”, in *L'Italia che scrive*, a. X, n. 3, p. 58
- Tilgher A., 1973, “*Enrico IV* di Luigi Pirandello” [*Il Mondo*, 20 ottobre 1922], in Id., *Il problema centrale (Cronache teatrali 1914-1926)*, a cura di A. d'Amico, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, pp. 233-238.
- Tilgher A., 1994, “Il teatro di Luigi Pirandello” [*Studi sul teatro contemporaneo*, Roma, Libreria di Scienze e Lettere, 1923, pp. 157-218], in Id., *Figure, momenti, problemi del teatro moderno. Scritti teatrali scelti*, a cura di M. Boni, Bologna, Massimiliano Boni, pp. 19-61.
- Vaccaro L., 2021, “Quant'è bello 'o culore de' 'e pparole!” Dal romanzo di guerra di Gennaro alle occhiate d'Amalia nella *Napoli milionaria!* di Eduardo”, in A. Lezza, E. Ferrauto (a cura di), *Antologia teatrale*, Napoli, Liguori, pp. 149-170.
- Verene D. Ph., 1981, “Vico's Science of Imagination”, Ithaca (New York)-London, Cornell University Press, (trad. it. *Vico: la scienza della fantasia*, a cura di F. Voltaggio, Roma, Armando, 1984).
- Vesce A., 1943 (1-15 Marzo), “Natale in casa Cupiello”, in *Il Dramma*, a. XIX, n. 397-398, p. 71.
- Vicentini C., 1985<sup>2</sup>, “L'organicità e la sincerità”, in Id., *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, pp. 72-76.
- Vico G., “Orazioni inaugurali (dal 1699 al 1707)”, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Firenze, Sansoni, 703-786.
- Vico G., 1971 [1729], “Vici Vindiciae”, in Id., *Opere filosofiche*, a cura di P. Cristofolini, Firenze, Sansoni, pp. 339-375.
- Vico G., 1982-1983, “Vici Vindiciae”, a cura di T. Armaganacco, in *Bollettino del Centro di Studi Vichiani*, n. 12-13, pp. 237-318.
- Vico G., 2005 [1710], “*De Facultate/Facoltà*”, in Id., *De antiquissima Italorum sapientia*, a cura di M. Sanna, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 112-135.
- Vico G., 2007<sup>4</sup> [1725-1728], “Vita scritta da se medesimo”, in Id., *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano, Mondadori, pp. 3-85.
- Zangrilli F., 2001, *Il bestiario di Pirandello*, Fossombrone (Pesaro), Metauro.
- Zappulla Muscarà S., 1983a, “Centenari d'arte. L'umorismo di Cervantes”, in Ead., *Pirandello in quanti gialli*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, pp. 260-264.
- Zappulla Muscarà, S., 1983b, “La fiera della sapienza”, in Ead., *Pirandello in quanti gialli*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, pp. 206-210.