

Enrico Cerasi

*“Se non c’è l’autore”.*  
*Pirandello e il sacro*

PDF PRESS



1. Nella sua opera maggiore: *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e il suo rapporto col razionale*, edita per la prima volta nel 1917, Otto prende seriamente le distanze dalla religione nei limiti della sola ragione kantiana e poi liberale, riscoprendo i caratteri originari dell'esperienza generalmente umana del sacro. Così facendo, esprime il mutamento nella concezione del divino e del religioso che era avvenuto tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Già Ernst Bloch – che violentemente prese le distanze da questa nuova cultura, e chiamò Otto un “esperto collezionista di tabù” – suggerì un parallelo tra Otto, Karl Barth e Kafka.<sup>1</sup> Io vorrei, oggi, suggerire un accostamento anche a Luigi Pirandello, normalmente trascurato quando si parla della questione del sacro nel Novecento, eppure – a mio avviso – assai vicino a queste posizioni.

Ma prima di esporre la concezione pirandelliana vorrei brevemente ricordare alcune delle caratteristiche che Otto attribuisce al sacro. Egli comincia rilevando come per noi la parola “santo” sia stata ormai largamente condizionata dalla concezione kantiana della “volontà buona”, perfettamente conforme alla legge morale, perdendo così il significato che aveva nelle lingue semite, greca e latina. *Q\_dosh*, *hagios* e *sanctum* “ebbero senza dubbio tutt'altro significato da quello del buono”, perciò “è da ritenersi una interpretazione razionalistica il tradurre *q\_dosh* semplicemente con buono”, ossia in termini morali.<sup>2</sup> È noto come Otto con la parola “numinoso” partendo dal sostantivo “numen”, intendendo così fornire una interpretazione del fenomeno religioso “totalmente diversa” da quella razionalista. Se, a sua volta, Otto riprende esplicitamente la lezione di Schleiermacher, di particolare rilievo sono nondimeno le differenze. Il *numen* è oggettivamente fuori di me come “mistero”, impenetrabile dalla ragione, ma si fa presente a me nel sentimento, che non è un generico sentimento di dipendenza ma un sentimento creaturale. Come qualificare questo “sentimento creaturale”? La prima manifestazione può essere descritta con l'aggettivo “tremendum”. Ne sono esempi la *emat Jhwh* (l'ira di Dio) o la parola greca *sebastós*. Si tratta del sentimento dovuto all'esperienza di qualcosa di “inquietante” (è un termine

tecnico del linguaggio sacro di Otto), che non può convenire ad alcunché di creato. Il “tremendum” contenuto nel “numinoso” non ha alcunché di morale, perché è qualcosa di irrazionale. La categoria teologica dell’“ira di Dio”, ad esempio, è già una razionalizzazione in parte fuorviante. Tutto ciò può essere espresso facendo cenno alla “assoluta inaccessibilità” del “tremendum”. Questo implica la categoria del “mysterium”, tant’è che Otto parla di “mysterium tremendum”.

“Mysterium” e “tremendum”, però, non si equivalgono, perché il momento del “mysterium” non allude al lato “inquietante” del “numen” ma al “mirum”, al “mirabile”, a ciò che resta nascosto e meraviglia. Vi è insomma un’essenziale ambivalenza del numinoso: da una parte, in quanto completamente altro, esso ha un lato inquietante, terribile, repellente; dall’altro, esso contiene un momento “affascinante”, “accattivante”, che è stato razionalizzato nel concetto di “stato di grazia”, di beatitudine. Si tratta insomma di una “complexio oppositorum”, di un’armonia di contrasti, che non può essere ulteriormente analizzata né derivata. Io non vorrei continuare l’esposizione del libro di Otto; accennerei solo al fatto che nella categoria kantiana del “sublime” il filosofo luterano trova un’analogia estetica a quanto va esponendo in termini religiosi. Il sentimento estetico del sublime non è la causa del numinoso – essendo questo inderivabile, sui generis – ma spesso, per la legge dell’associazione dei sentimenti, è un suo stimolatore.

II. Basta poco per comprendere quanto questi concetti siano pertinenti per accostarsi all’arte e al pensiero di Pirandello. Proporrei di iniziare la lettura dalla fine dell’opera *Sei personaggi in cerca d’autore*, che non è solo il lavoro teatrale più conosciuto dell’autore siciliano ma, a mio avviso, lo snodo centrale del suo pensiero. Non sarà difficile riassumerne brevemente la trama, che è molto esile. Una compagnia teatrale sta provando – e non si tratta solo di un’auto-citazione – proprio la commedia pirandelliana *Il giuoco delle parti*, quando fanno la loro comparsa in scena sei personaggi che si dichiarano in cerca d’autore: un autore qualsiasi, purché in grado di mettere in scena il loro dramma. Il capocomico e gli attori dapprima deridono sarcasticamente questi strani individui che si credono personaggi e teorizzano cose assai strampalate circa la differenza tra colui che è nato alla vita nella condizione di personaggio e colui che è nato come un normale essere umano, destinato a svanire nel nulla. Il capocomico – che è l’unico a dimostrare un po’ di attitudine al ragionamento, al contrario degli attori, che fanno una ben magra figura -, senza peraltro riuscire a comprendere realmente il fatto di trovarsi di fronte dei veri personaggi (ho il sospetto che gran parte della critica a tutt’oggi non lo abbia ancora compreso; ma ci torneremo fra poco),

si lascia tuttavia lusingare dalla proposta di essere lui stesso l'autore di quel dramma, del dramma del quale i personaggi si fanno portatori.

Devo dire, non vi è molto di originale in esso: chi abbia letto le novelle e i romanzi di Pirandello ne ha trovato numerose variazioni. Si tratta di un dramma familiare. Un uomo, appartenente all'alta borghesia colta dei primi del secolo scorso – chiamato solo il Padre (i sei personaggi sono tutti anonimi) – ha, se non ripudiato, almeno allontanato da sé sua moglie a causa dell'amore che essa – una donna semplice, di campagna – provava per un di lui dipendente. Allontanata dalla casa, ella finisce col convivere con l'uomo amato, avendo da lui altri tre figli. Nel frattempo, il Padre perde le tracce della nuova famiglia che, dopo la morte del nuovo compagno, finisce in miseria. La Madre è costretta a lavorare come sarta presso il negozio di una donna spagnola equivoca (madama Pace), che ha organizzato nel retrobottega una sorta di casa chiusa. La Figliastro viene sostanzialmente costretta a prostituirsi. Il dramma scoppia quando – a soli due mesi dalla morte del padre della Figliastro – essa si trova come cliente il Padre, che ovviamente non può riconoscere, né lui può riconoscere lei. Ma, per caso, poco prima che l'atto sessuale sia consumato, interviene, disperata e tremenda, la Madre. Il Padre riconosce tutto e – a sua eterna condanna – decide di riprendere in casa propria tutta la famiglia. La convivenza è però impossibile. La Figliastro è colma di odio per il Padre e per il figlio di lui e della Madre (il primo Figlio), mentre gli altri due figli minori della madre vengono emarginati. La scena si chiude con la morte del figlio minore, che si suicida con un colpo di pistola.

Naturalmente, l'interesse principale dell'opera di Pirandello non sta nella trama ora riassunta, che è in sé molto più squallida che numinosa, almeno per noi. Ma pure è con questa morte che si chiude l'opera. Tra gli attori che hanno assistito alla scena si diffonde un sentimento di “angoscia”. Cercano di razionalizzare quanto è avvenuto interpretandolo come “finzione” artistica. Finzione? Realtà? Queste voci, che cominciano a diffondersi per la scena, sono tutti tentativi, appunto, di razionalizzare quanto è avvenuto. Non è evidentemente possibile spiegare quanto è avvenuto né con una né con l'altra delle due categorie. Il capocomico invoca: “Luce! Luce! Luce!” e, quando effettivamente la scena tornerà illuminata, egli “rifiaterà come liberato da un incubo, e tutti si guarderanno negli occhi, sospesi e smarriti”.<sup>3</sup> Ma questa liberazione è solo temporanea: subito tornerà il buio, poi una tenue luce verde che proietterà le ombre dei personaggi, meno quelle del Giovinetto e della bambina (appunto morti nel finale della rappresentazione). “Il Capocomico, vedendole, schizzerà via dal palcoscenico, atterrito”.<sup>4</sup> L'opera si conclude con la risata stridula, inquietante della Figliastro. Evi-

dentemente ogni tentativo di razionalizzazione, come ad esempio quello che si appella al rapporto tra “arte e vita” – che compare in ogni quarta di copertina dell’opera pirandelliana – è inadeguato a comprendere quanto è avvenuto. “Finzione-realtà-finzione” sono appunto le categorie usate dagli attori per spiegarsi quanto è accaduto davanti ai loro occhi. Ma è evidente a tutti che Pirandello deride questo tipo di spiegazioni. L’invocazione della luce, da parte del capocomico, e l’improvviso ritorno del buio mi sembrerebbero immagini già molto più vicine all’intenzione dell’opera. Si consideri che tanto la luce quanto l’oscurità sono anch’esse delle immagini tipiche del vocabolario numinoso.

Quanto è avvenuto nell’opera è, mi pare, meglio espresso facendo riferimento alle tonalità emotive indicate dalle didascalie di Pirandello. Abbiamo visto: “angoscia”, “smarrimento”, “incubo”. Ma nel corso dell’opera – quindi prima della morte del Giovinetto e della bambina – troviamo altre espressioni del “tremendum”. Proprio all’inizio, quando i personaggi fanno la loro apparizione, il Direttore di scena – cui è chiesto di far allontanare i personaggi – al loro contatto è colto da “sgomento” (pag. 42). Questo sgomento, però, lascia il posto ad un sentimento opposto. Quando la Figliastro si esibirà in un per altro grottesco spettacolo da cabaret alcuni degli attori saranno “attratti da un fascino strano” (44). Ma oltre alle didascalie dovremmo assistere all’intera rappresentazione dell’opera. Se essa non scade, come a volte succede, nella farsa, ci troveremmo di fronte ai due momenti del numinoso così come Otto l’ha descritto: il momento inquietante, tremendo, e il momento fascinoso, attraente. Ma sono già gli attori – ossia degli uomini e delle donne ordinari, in fondo dei semplici spettatori – che di fronte ai personaggi sono investiti da un sentimento di ripulsa, quasi di orrore, ma al contempo da un fascino strano. Si tratta di sentimenti irrazionali, perché nessuno di loro – né gli attori né il Capocomico – sono in grado di spiegarsi cosa stia accadendo. Vi sono dei casi di disconoscimento che hanno un certo effetto umoristico. Ad esempio, quando il Padre afferma che essi – i personaggi – sono “nati per la scena” sta evidentemente esprimendo l’essenza del personaggio, il loro essere nati alla vita quali personaggi e non come uomini e donne ordinari. Ma il Capocomico, fraintendendo completamente, domanda: “Sono comici dilettanti?” (66).

Ma questa incomprendimento – lo vedremo – non è imputabile semplicemente alla dabbenaggine di attori e Capocomico, ma va cercata nel carattere “totalmente altro” dei Personaggi rispetto agli uomini e alle donne comuni. Già all’ingresso in scena dei Personaggi Pirandello lo segnala nella didascalia: “Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che si adoperi con ogni mezzo a ottenere tutto l’effetto che questi Sei Perso-

naggi non si confondano con gli Attori della Compagnia” (36). Nella didascalia Pirandello suggerisce l’uso di “speciali maschere”, che renderebbe il loro essere “costruzioni della fantasia immutabili” (37). Ma in seguito il drammaturgo pensò addirittura a far calare dall’alto i Personaggi sulla scena. Si tratta evidentemente di una realtà completamente altra. Nel seguito dell’opera, Pirandello userà un’espressione filosofica che in passato aveva usato altre volte per qualificare l’opera d’arte (dovremo ritornarvi in seguito): essi sono “meno reali, forse; ma più veri” (40). Meno reali delle cose ordinarie perché appartengono a una realtà separata da quella della vita, la cui essenza è lo scorrere, il divenire continuo (inteso nel suo senso ontologico: uscire e tornare nel nulla da parte degli enti); ma più veri perché immutabili e eterni. Ma qui non vorrei entrare nel merito dell’ontologia pirandelliana; mi basterebbe segnalare il carattere completamente altro, completamente separato dei Personaggi. Il che significa: assolutamente obiettivo!

III. Tuttavia, prima di procedere all’analisi più precisa dei *Sei personaggi in cerca d’autore*, suggerirei di analizzare sia pur brevemente un’altra opera teatrale di Pirandello, anch’essa assai famosa: alludo al *Così è (se vi pare)*. È un’opera scritta nel 1917 (lo stesso anno de *Il sacro* di Otto), rielaborando una novella, *La signora Frola e il signor Ponza suo genero*, pubblicata lo stesso anno. È interessante notare come nacque l’idea di quest’opera, che in una lettera di quell’anno al figlio Stefano Luigi considerava la sua opera migliore e una “gran diavoleria”:<sup>5</sup> “Un sogno: vidi in esso un cortile profondo e senza uscita, e da questa immagine paurosa nacque il *Così è (se vi pare)*”. Non è la prima volta che Pirandello dichiara che i personaggi delle sue opere nascono in maniera assolutamente indipendente dalla sua volontà. Nella *Prefazione ai Sei Personaggi* (come anche altrove) scrive: “Orbene, questa mia servetta fantasia ebbe, parecchi anni or sono, la cattiva ispirazione o il malaugurato capriccio di condurmi in casa tutta una famiglia, non saprei dire dove né come ripescata, ma da cui, a suo credere, avrei potuto cavare il soggetto per un magnifico romanzo”.<sup>6</sup> Ora non vorrei proseguire nell’analisi della nascita dei personaggi; volevo solo far notare la ricorrenza delle dichiarazioni pirandelliane – troppo spesso ignorate – che intendono affermare l’indipendenza della nascita della creazione poetica. Notiamo anche che nel sogno che ha segnato la nascita del *Così è* Pirandello parla di una “immagine paurosa”. Alla prima – rappresentata a Milano nel 1917 – Pirandello nota e gode “per lo sconcerto e l’intontimento e l’exasperazione e lo sgo-mento diabolicamente cagionati al pubblico” (426).

In cosa consiste questo “sgomento” quasi diabolico? Anche in questo caso la trama è abbastanza semplice. In un paesetto di provincia, che molto asso-

miglia alle situazioni descritte da Verga, si presenta un nuovo segretario comunale, con una moglie e una suocera. La moglie vive segregata nella casa di lui. La suocera vive – mantenuta dal genero – in una casa distante, separata da quella della figlia, senza poterla nemmeno incontrare, se non per mezzo di penose lettere giornaliere che madre e figlia si scambiano dal cortile di casa. È un po' troppo, anche per l'atmosfera pirandelliana, e tutta la borghesia del paese si mobilita per condannare l'inammissibile comportamento del sig. Ponza, che fra l'altro ha sembianze che le didascalie pirandelliane definiscono "bestiali", in particolare per lo sguardo. Ma non ci si limita alla condanna: la società vuole anche capire, e si mobilita per farlo. "Giudicare", "capire", cosa significano? Significano, chiaramente, adeguare la rappresentazione della realtà ai dati di fatto che la realtà stessa presenta. Si tratta dunque di capire come stiano le cose e giudicare di conseguenza. Ma proprio qui sopraggiungono i problemi. Dapprima si presenta la sig.ra Frola, abborracciando una spiegazione dello strano comportamento del genero che, francamente, non convince nessuno. Tutta la società è dunque sempre più convinta che il sig. Ponza sia proprio una bestia e non ha più remore a pronunciare il giudizio di condanna. Ma proprio allora interviene il sig. Ponza, spiegando – molto razionalmente e coerentemente – che il suo apparentemente inammissibile comportamento è dovuto alla pazzia della suocera (con la quale, del resto, ha un ottimo e quotidiano rapporto): infatti, la figlia della sig.ra Frola e prima moglie del sig. Ponza è morta. La madre non se ne è fatta una ragione ed è impazzita. Ora si è convinta che la seconda moglie del Ponza sia sua figlia e per questo Ponza – che pure non la contraddice apertamente – è costretto a tenerla separata da sua moglie. La spiegazione è coerente, e sembra costringere il coro sociale a rivedere il proprio giudizio e riabilitare il sig. Ponza. Ma allora interviene una seconda volta la sig.ra Frola, facendo intendere che il pazzo è lui, il genero. Egli crede di essersi sposato una seconda volta dopo la morte della prima moglie. In verità questa non è mai morta ma si era solo ammalata a causa della cura e della gelosia furiosa che egli aveva per lei. Quando la moglie gli è stata sottratta per delle cure temporanee, egli l'ha creduta morta.

Insomma, anche la contro-spiegazione della sig.ra Frola è assolutamente coerente. Come decidere? Il paesetto nativo è andato completamente distrutto e non vi sono, o quasi, superstiti rintracciabili. Non è dunque possibile appellarsi ai dati di fatto. Non è possibile alcun riscontro oggettivo. "Cosicché non ci resta che da credere all'uomo o da credere all'altra, così, senza prove",<sup>7</sup> afferma uno dei coriferi, ossia dei membri della società. A questo punto, Laudisi (che nella novella non era presente e che nell'opera teatrale rappresenta l'unica voce estranea al coro) suggerisce di credere "a

tutti e due”, nonostante la contraddittorietà delle versioni. È un punto, a me pare, importante. Nonostante lo squallore della società che Pirandello dipinge, c’è tuttavia qualcosa di comprensibile, almeno per la cultura alla quale apparteniamo, nell’applicazione pratica del principio di non-contraddizione. Se due affermazioni sono tra loro contraddittorie, possono forse essere entrambe false, ma non entrambe vere: non è possibile credere a tutte e due. Uno dei due deve essere pazzo (in realtà, potrebbero anche esserlo tutti e due, ma questo, stranamente, non viene preso in considerazione). Ma, secondo Laudisi, la questione è indecidibile “non già perché codesti dati di fatto, che andate cercando, siano stati annullati – dispersi o distrutti – da un accidente qualsiasi – un incendio, un terremoto – no; ma perché li hanno annullati essi in sé, nell’animo loro, volete capirlo? creando lei a lui, o lui a lei, un fantasma che ha la stessa consistenza della realtà, dov’essi vivono ormai in perfetto accordo, pacificati. E non potrà essere distrutta, questa loro realtà, da nessun documento, poiché essi ci respirano dentro, la vedono, la sentono, la toccano!” (469). Per Laudisi non è importante l’apparente contraddittorietà delle versioni dei due ma il sentimento, la relazione che li lega. In effetti, chi faccia attenzione alle didascalie e al sentimento espresso nelle battute della sig.ra Frola e del sig. Ponza si accorgerà che non vi è nulla, in esse, che assomigli a una diatriba. Essi cercano, contro la propria volontà, penosamente, solo perché costretti, cercano di spiegare al coro sociale, che invece vuole solo giudicare, vuole solo emettere una sentenza, che la relazione che li lega è totalmente altra dai giudizi che se ne possono dare.

Tutto ciò viene subito tacciato di “filosofia”, ma non si tratta – vorrei che lo notaste – di una filosofia relativista. La relazione di cui si parla è, al contrario, qualcosa che non può essere distrutto da nessun documento, da nessun fatto, e che ha al contrario il potere di annullare ogni pretesa da parte dei dati di fatto. La relazione sorta – quasi magicamente – tra i due è superiore ad ogni giudizio, è totalmente altra, separata. Non è né un calcolo, né una finzione, né un trucco: è una realtà – la relazione tra il sig. Ponza e la sig.ra Frola – che è nata da sé, liberamente e necessariamente. È la realtà dei personaggi, come vedremo fra pochissimo. Questa realtà, apparentemente contraddittoria (ricordo però la *complexio oppositorum* del sacro di Otto), non può essere decisa, compresa, schematizzata secondo i criteri della logica binaria a cui siamo abituati. Si tratta invece di prenderne parte, di farne esperienza. Afferma Laudisi: “Io? Ma non nego nulla io! Me ne guardo bene! Voi, non io, avete bisogno dei dati di fatto, dei documenti, per affermare o negare! Io non so che farmene, perché per me la realtà non consiste in essi, ma nell’animo di quei due, in cui non posso figurarmi di entrare, se non per quel tanto che essi me ne dicono” (468).

Il finale è coerente con queste premesse. Proprio Laudisi – che pur ha l’idea per trovare l’unica soluzione del caso: interrogare la signora Ponza, per scoprire se sia la figlia della sig.ra Frola o la seconda moglie del sig. Ponza – anticipa il finale avvertendo che la sig.ra Ponza non può che essere un fantasma, ossia non può che essere – per sé – nessuna, essendo invece completamente risolta nella relazione del sig. Ponza con la sig.ra Frola. Come i primi due, anche il terzo e ultimo atto della commedia fa risuonare la risata denigratoria (si noti: come nei *Sei Personaggi*) di Laudisi, che sancisce l’impossibilità di decidere la soluzione nei termini della logica binaria che ci è abituale. “Ed ecco, o signori, come parla la verità! Volgerà attorno uno sguardo di sfida derisoria. Siete contenti? Scoppietà a ridere. Ah! ah! ah! ah!” (509). Questo finale è stato quasi sempre interpretato come sanzione di un relativismo gnoseologico, per cui la verità sarebbe inconoscibile. Eppure, a mio avviso, è chiaro che solo per la ragione poggiante sul principio di non-contraddizione la verità – intesa a sua volta come *adequatio* tra intelletto e realtà oggettiva – è irraggiungibile. Per Laudisi, ad esempio, la verità è lì presente, in persona, e afferma appunto quanto finora lui stesso era andato spiegando: che la Verità è la relazione tra i due, la sig.ra Frola e il sig. Ponza suo genero. La sig.ra Ponza afferma appunto di essere sia la seconda moglie del sig. Ponza che la figlia della sig.ra Frola, “e per me nessuna! nessuna!” (509).

Che tutto questo non vada letto solo come proposta di una filosofia non metafisica, per così dire, ma anche in termini sacri, numinosi, potrebbe essere condiviso solo leggendo interamente il *Così è (se vi pare)* e in particolare le ultime pagine. Ma le didascalie di Pirandello senz’altro lo suggeriscono. Si legga per esempio la descrizione dell’entrata in scena della sig.ra Ponza: “Tutti si scosteranno da una parte e dall’altra per dar passo alla signora Ponza che si farà avanti rigida, in gramaglie, col volto nascosto da un fitto velo nero, impenetrabile” (507). Non c’è solo solennità, in questa scena, ma anche sacralità. Siamo di fronte alla Verità (la verità in persona) che, sia pure velata, coperta da un velo nero, impenetrabile (o proprio perché coperta da questo velo) sancisce la realtà superiore, indistruttibile, della relazione tra il sig. Ponza e la sig.ra Frola. Di fronte ad essa, tutta la piccola società di provincia, con le sue piccole e grandi ansie, con le sue meschinità e con la sua cultura, con il suo Prefetto che si crede onnipotente e la sua gerarchia sociale, tutto ciò viene assolutamente desacralizzato, diviene profano. Se in Pirandello non c’è davvero un senso del peccato, il rapporto al “numen” – alla realtà che è stata investita del numinoso – è tuttavia qualcosa che rende profano ciò che vi si rapporta. In altre parole, anche se la tipica espressione numinosa, riportata da Otto – *Tu solus sanctus* – non sarebbe forse del tut-

to appropriata nell'opera pirandelliana, sarebbe assai difficile contestare che l'apparizione della sig.ra Frola produca un effetto assai simile a questo. Otto, comunque, è stato a mio parere persuasivo nel mostrare come di fronte al *numen* la realtà ordinaria venga avvertita come qualcosa di profano. È anche il caso del *Così è (se vi pare)*.

IV. Ma in che modo è possibile questo rapporto? Abbiamo sentito Laudisi affermare che “per me la realtà non consiste in essi, ma nell'animo di quei due, in cui non posso figurarmi di entrare, se non per quel tanto che essi me ne dicono”. Ma in che modo è possibile questo rapporto, in che modo è possibile entrare in rapporto con essa? Naturalmente, bisogna accostarvisi non brandendo le armi della logica e del principio di non-contraddizione, perché il sacro è appunto inavvicinabile per la ragione binaria. Nella sua prima spiegazione, il sig. Ponza afferma che è per lui una “violenza” dover rendere ragione della loro situazione all'esterno, a chi non può capire (458). Ma è difficile sottrarsi all'impressione che anche Laudisi, che pure non vuole affatto giudicare, non si trovi in una situazione essenzialmente diversa: se per la meschina società di provincia è senz'altro impossibile quell'empatia che potrebbe consentire di entrare nell'animo dei due – essa è ancora troppo legata ai fatti, ai documenti, all'autorità per poter capire la loro diversa realtà –, lo stesso Laudisi, che pure comprende, che pure è ormai al di là della logica vero/falso, è in fondo escluso da un rapporto autentico con loro. Questo sarà esplicito proprio nei *Sei Personaggi*, che a mio avviso sancisce l'impossibilità dell'esperienza del sacro. Tra la realtà numinosa dei personaggi e quella quotidiana degli attori e del capocomico non è possibile alcun rapporto: e la commedia pirandelliana – riuscitissima – è proprio la rappresentazione di questa impossibilità.

Prima però di dare per ovvia questa affermazione, converrà mostrare come essa, per Pirandello, ovvia non fosse. Nella sua nota teorizzazione dell'arte umoristica, lo scrittore cercava infatti proprio una conciliazione tra l'eternità dell'opera d'arte e la finitezza della vita modana. Così definiva Pirandello l'opera d'arte: “Fuori, ordinariamente, le azioni che mettono in rilievo un carattere si stagliano su un fondo di ‘contingenze’ senza valore, di particolari comuni a tutti. Volgari ostacoli impreveduti, improvvisi, deviano le azioni, deturpano i caratteri; piccole miserie accidentali spesso li sminuiscono. L'arte libera le cose, gli uomini e le loro azioni da queste contingenze senza valore, da questi particolari comuni, da questi volgari ostacoli, da queste accidentali miserie: in un certo senso, li astraе: cioè rigetta, senza neppur badarvi, tutto ciò che contraria la concezione dell'artista e aggruppa tutto ciò che, in accordo con essa, le dà più forza e più ricchezza. Crea

un'opera che non è, come la natura, senz'ordine (almeno apparente) e irta di contraddizioni, ma quasi un piccolo mondo in cui tutti gli elementi si tengono a vicenda e a vicenda cooperano. In questo senso appunto l'arte idealizza. Non già che rappresenti tipi o dipinga idee: semplifica e concentra. [...] I particolari inutili spariscono; tutto ciò che è imposto dalla logica vivente del carattere è riunito, concentrato nell'unità di un essere, diciamo così, meno reale e tuttavia più vero".<sup>8</sup>

Abbiamo già incontrato l'espressione che fa cenno a un essere "meno reale e tuttavia più vero": era il modo con cui i Personaggi qualificavano se stessi di fronte alla realtà degli attori, destinata a scomparire, a scomporsi, a essere continuamente contraddetta. Ma ora possiamo anche vedere come l'opera d'arte – per Pirandello – abbia un chiaro valore soteriologico: l'arte libera le cose, gli uomini e le loro azioni dalla contingenza, ossia dalla provvisorietà. La funzione dell'opera d'arte è di liberare il mondo, di "salvare i fenomeni", per usare la nota espressione platonica. Ma per poterli salvare, questi fenomeni, l'opera d'arte deve essere in rapporto con essi. Se ne era accorto anche Otto, per il quale "l'irrazionale [in cui consiste il sacro] impone contemporaneamente un preciso compito: quello di non accontentarci del suo semplice accertamento per abbandonarci al capriccioso e fantasticante cicaleccio della fantasia, per sforzarci invece di raggiungere il più da presso possibile il suo tipico momento, mercé designazioni ideogrammatiche, in modo che quanto abitava nella nuda sentimentalità dell'incerta apparizione, sia fissato con segni duraturi. Onde possa pervenire alla univoca e universale delineazione dell'indagine critica e alla costruzione di una sana 'dottrina' costruita saldamente e tendente a raggiungere una validità oggettiva, anche se invece di lavorare con nozioni adeguate essa lavora solamente con simboli nozionali. Non si tratta già di razionalizzare l'irrazionale, il che è impossibile: ma solamente di coglierlo e di fissarlo nei suoi momenti, e così opporsi, mediante sane e stabili 'teorie' controllate, all'irrazionalismo', allo stravagante linguaggio del capriccio".<sup>9</sup> È una strana forma di incomprendimento che ha voluto fare del libro di Otto il vessillo dell'irrazionalismo nelle ricerche religiose. A Otto stava a cuore proprio il contrario: che l'irrazionale non abbia il sopravvento. Ma acciocché questo sia possibile, bisogna cominciare col riconoscere che l'esperienza del sacro non può essere razionalizzata senza perderla. Si tratta di trovare il punto di equilibrio tra il "mysterium tremendum" e la sua possibilità di farlo diventare *religio*. Il cristianesimo, per Otto, se saprà ritrovare la sua ispirazione originaria, potrà ambire appunto ad essere religione universale proprio grazie al miracoloso equilibrio che ha saputo trovare tra irrazionale e razionale.

Sarà proprio questa possibilità a venir meno in Pirandello. Ma intanto no-

tiamo che, per lui, l'arte umoristica evita appunto l'astrattezza dell'arte ordinaria, che la condannerebbe – tendenzialmente – ad una spaventosa solitudine rispetto alla vita. “Anch'essa, l'arte, come tutte le costruzioni ideali o illusorie, tende a fissar la vita: la fissa in un momento o in varii momenti determinati: la statua in un gesto, in un paesaggio, in un aspetto temporaneo, immutabile. Ma, e la perpetua mobilità degli aspetti successivi? e la fusione continua in cui le anime si trovano? L'arte in genere astrae e concentra, coglie cioè e rappresenta così degli individui come delle cose, l'idealità essenziale e caratteristica. Ora pare all'umorista che tutto ciò semplifichi troppo la natura e tenda a rendere troppo ragionevole o almeno troppo coerente la vita. Gli pare che delle cause, delle cause vere che muovono spesso questa povera anima umana agli atti più inconsulti, assolutamente imprevedibili, l'arte in genere non tenga quel conto che secondo lui dovrebbe. Per l'umorista le cause, nella vita, non sono mai così logiche, così ordinate, come nelle comuni opere d'arte, in cui tutto è, in fondo, combinato, congegnato, ordinato ai fini che lo scrittore si è proposto”.<sup>10</sup>

L'umorismo non rinuncia all'arte, non rinuncia al ruolo salvifico che essa, abbiamo visto, ricopre. Ma lo svolge non astraendo, non semplificando, ma tenendo conto della contraddittorietà della vita. Non per qualche mania di complicazione, ma perché si rende conto che in caso contrario sarebbe impossibile proprio quel rapporto con la vita che l'arte, se vuole svolgere la sua funzione sotterriologica, deve presupporre. “Ma l'umorista sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita, in somma, così varia e complessa, contraddicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinarii” (159). Il modo con cui l'umorista raggiunge questo equilibrio tra “salvazione del fenomeno” e rapporto immanente ad esso è la *complexio oppositorum* del sentimento del contrario. L'umorista non si limita però ad avvertire, ossia ad essere conscio della scomposizione del fenomeno in parti contraddittorie (per cui il sì viene sempre contrapposto ad un no uguale e contrario), ma, appunto, sente questa contraddizione. Il comico si limita dunque ad avvertire la contraddizione, l'umorista la sente, l'umorista – dunque – com-patisce. L'esempio del rapporto di Manzoni con don Abbondio è sufficientemente esplicativo al riguardo.

È chiaro il significato di questo rinvio al sentimento. È proprio quanto richiedeva Laudisi nel *Così è*. Non ha alcun senso limitarsi a constatare la contraddizione nelle versioni della signora Frola e del sig. Ponza. Si tratta di com-patirli, ossia di prendere parte a quel loro sentimento. Solo questo è il rapporto al *numen*, al sacro; solo questa è *vera religio*. Varie volte Pirandel-

lo è tornato su questo argomento, muovendo dal presupposto della morte del “dio”, della metafisica e della tradizione. “Lo spirito moderno è profondamente malato, e invoca Dio come un moribondo pentito. Mi fa bensì meraviglia che si chiami Dio quel che in fondo è bujo pesto”.<sup>11</sup> Tutti oggi sono malati, tutti sono partecipi di questa degenerazione, afferma poco più avanti. Né la scienza né la filosofia moderne, nonostante la correttezza dei loro asserti, possono nulla; sono anzi un rimedio peggiore del male. “La filosofia moderna ha mirato a spiegar l’universo come una vivente macchina, e s’è ingegnata di precisar la conoscenza che ne abbiamo. È poi passata a stabilire il posto dell’uomo nella natura, a interpretar la vita e a dedurne gli scopi. [...] Malinconico posto però questo che la scienza ha assegnato all’uomo nella natura, in confronto a quello che egli si immaginava in altri tempi di tenervi” (895). E in uno scritto di pochi anni successivo: “È verissimo che il concetto materialistico del mondo e della vita non appaga più lo spirito moderno, rimasto per esso nel mistero e senza Dio. Negando, s’è distrutto; e abbiamo quindi dichiarato l’impotenza nostra d’affermare. Abbiamo voluto quasi esprimere la terra dal vuoto che la circonda, popolato un tempo di deliziose fantasie e di paure, per considerarla come per se stessa esistente, piccola patria di piccoli enti, i quali dovrebbero intendere a procacciarsi quaggiù la possibile felicità, poggiando, non più in cielo, ma in terra i proprii ideali, senz’altro dimandare. Ma è possibile che la domanda non sorga, se la terra riamane tuttavia circondata da cielo?”<sup>12</sup> È dunque in questo contesto – che è poi quello nietzschiano della “morte di dio” – che va interpretata la discussione pirandelliana sul rapporto tra l’arte ordinaria e quella umoristica. La prima non si rende conto della contraddittorietà della vita, portata alla luce dalla filosofia e dalla scienza moderna, sicché rimane sostanzialmente incapace di “salvare i fenomeni”. La seconda, l’arte umorista, non solo avverte ma sente, com-patisce la contraddizione della realtà dell’uomo e proprio questa contraddizione esprime, rende eterna. In un passaggio fondamentale dei *Sei Personaggi*, il Padre afferma: “Un personaggio, signore, può sempre domandare ad un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una natura, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre ‘qualcuno’. Mentre un uomo [...] può non essere ‘nessuno’”.<sup>13</sup> Ma non è solo un’ipotesi teorica; un uomo è inevitabilmente nessuno. “Ebbene, signore, ripensando a quelle illusioni che adesso lei non si fa più; a tutte quelle cose che ora non le ‘sembrano’ più come per lei ‘erano’ un tempo; non si sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terreno sotto i piedi, argomentando che ugualmente ‘questo’ come lei ora si sente, tutta la sua realtà d’oggi così com’è, è destinata a parerle illusione domani?” (106-107). La vita del personaggio, in quanto creatura artistica, è invece eternamente se

stessa. “Ma la nostra no, signore! Vede? La differenza è questa! Non cangia, non può cangiare, né essere altra. Mai, perché già fissata – così – ‘questa’ – per sempre – (è terribile signore!) realtà immutabile, che dovrebbe dar loro un brivido nell’accostarsi a noi!” (107).

v. Dovrebbe essere chiaro, ormai, il significato non solo filosofico (come anch’io pensavo fino a qualche anno fa) ma propriamente sacro del personaggio pirandelliano. L’ultimo passo citato, in particolare, mi sembra assai esplicito sulla valenza ambivalente, fascinosa e tremenda del personaggio. Alla contingenza, alla precaria mutevolezza della vita umana, destinata a scoprire illusoria domani la realtà che oggi crede certissima, viene contrapposta l’eternità del personaggio, la cui realtà – più vera di quella umana – non “non cangia, non può cangiare, né essere altra”. E questa eternità non è un’isola felice ma è qualcosa di “terribile”. Perché? Non solo per le nostre abitudini culturali e religiose, ma per lo stesso Pirandello, l’eternità non dovrebbe essere qualificata positivamente?

C’è un punto dei *Sei Personaggi* che mi sembra interessante in questo senso. Dopo aver esposto la teoria che ormai conosciamo, per cui il personaggio, in quanto opera d’arte, è destinato all’eternità – “Chi era Sancho Panza? Chi era don Abbondio? Eppure vivono eterni, perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire, per l’eternità” (43) – il Padre afferma qualcosa di estremamente importante. Alla domanda del Capocomico: “Tutto questo va benissimo! Ma che cosa vogliono loro qua?” Il Padre risponde: “Vogliamo vivere, signore!” Il capocomico replica, ironico: “Per l’eternità?” Ma il Padre, del tutto seriamente: “No, signore: almeno per un momento, in loro” (43). Mi sembra importante fissare questi concetti: il Padre nega di volere l’eternità, ma non per modestia. Abbiamo visto nella battuta precedente come l’eternità sia già la modalità di esistenza dei sei personaggi, e questo perché essi sono già nati, già creati. Se non si coglie questo, a mio avviso, non si è capito nulla dell’intenzione di Pirandello. Ma essi vogliono vivere. Pirandello lo afferma esplicitamente anche nella prefazione: “Nati vivi, volevano vivere” (12). Ma si tratta di interpretare correttamente questa affermazione, e non ridurla ad un generico bisogno di messa in scena, di rappresentazione. La formula “teatro nel teatro”, ad esempio, in sé non falsa, è tuttavia uno dei modi più semplici per eludere il problema. Vedremo infatti che i personaggi non vorranno affatto essere interpretati. Essi sono (non: “hanno”) già la loro rappresentazione. In questo senso, l’autore c’è già, non manca affatto. Ma pure essi vogliono vivere; vivere “almeno per un momento, in loro”, ossia nel capocomico e negli attori. L’eterno vuole farsi tempo.

Il problema, che è al centro della rappresentazione pirandelliana, è che proprio questa speranza sarà disattesa. Basta leggere qualche pagina più avanti per trovare, per chi voglia leggerla, la dichiarazione esplicita di Pirandello. Quando il Capocomico tenderà la messa in scena dell'opera, affiderà ai suoi attori – come è naturale, secondo la sua logica – le parti. Ognuno dei sei Personaggi – avendo trovato l'autore, secondo la logica del Capocomico – sarà interpretato da un attore. Il Padre, rendendosene conto, subito eleverà la sua rimostranza. “I personaggi siamo noi”, protesta (72). Ma il Capocomico non sente ragioni: la rappresentazione, l'interpretazione è per lui indispensabile. “La loro espressione [dei personaggi] diventa materia qua, a cui dan corpo e figura, voce e gesto gli attori” (75). I Personaggi – tanto il Padre, quanto la Figliastro – protestano, perché la voce e il corpo e in generale il tentativo di immedesimazione degli attori apparirà loro come “falso”, come totalmente altro. Pirandello lo noterà esplicitamente in una didascalia: “La rappresentazione della scena, eseguita dagli Attori, apparirà fin dalle prime battute un'altra cosa, senza che abbia tuttavia, neppur minimamente, l'aria di una parodia; apparirà piuttosto come rimessa in bello” (90). Non è una parodia, ossia non è la cattiva volontà degli attori, a falsare l'interpretazione. Ma se non è questo, che cos'è allora? Evidentemente si tratta della necessità della cosa: è questa che impedisce la possibilità della rappresentazione del dramma dei personaggi.

Cosa significa infatti la rappresentazione degli attori? Il Capocomico lo afferma esplicitamente, anche se inconsapevolmente: “Qua lei, come lei [si rivolge al Padre], non può essere! Qua c'è l'attore che lo rappresenta; e basta!” (75). Ma il personaggio è l'eterno che, da sé, per propria necessità, ossia liberamente, vuole entrare nel tempo, vivere negli attori, sia pure per un istante. Se a questo movimento, in sé necessario, il Capocomico oppone la inevitabile mediazione dell'interpretazione, ossia dell'alterazione, il personaggio rimane condannato alla sua solitudine, alla sua inaccessibilità. Ribatte infatti il Padre: “Ho capito, signore. Ma ora forse indovino anche perché il nostro autore, che ci vide vivi così, non volle poi comporci per la scena” (75). Ormai quanto ho cercato di esporre fin qui mi sembra davvero esplicito: i personaggi sono vivi, e tali restano (“il nostro autore, che ci vide vivi così...”), ma non riescono, non possono vivere nel tempo della rappresentazione. La sintesi non si dà. Rimane solo la diastasi tra l'eterno numinoso personaggio e il tempo profano. L'opera potrebbe concludersi qui. Ne avremmo già tratto abbastanza. L'autore c'è, non manca, come troppo spesso si tende a credere; il Padre (ma in altro luogo anche la figliastro) vi fa cenno esplicitamente: “il nostro autore”, afferma. Ma l'autore – che c'è – ha tuttavia decretato l'impossibilità della rappresentazione. L'eterno non può

entrare nel tempo, il personaggio non può vivere – neppure per un momento – nell’anima degli uomini. Verrebbe da dire: gli dèi se ne sono fuggiti, Pan – il grande Pan – è morto, se non avessimo provato a mostrare la specificità dell’operazione pirandelliana, che non può essere ridotta – a mio avviso – a un tentativo di ripresa del paganesimo (anche se indubbiamente c’è anche qualcosa di questo).

Ma l’opera pirandelliana non termina qui. I *Sei Personaggi in cerca d’autore* sono appunto la rappresentazione di questa impossibilità. Anche su questo punto Pirandello è stato esplicito. Le prime pagine della prefazione insistono appunto sul contrasto tra la vita che i personaggi avevano già per sé e la sensazione di Pirandello che non fosse il caso di rappresentarla, di metterla in scena. Ma questo conflitto non accenna a risolversi proprio perché i personaggi sono già vivi, nonostante vogliano vivere. “O perché – mi dissi – non rappresento questo novissimo caso d’un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi che, avendo oramai infusa in loro la vita, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell’arte?” (14) Ne è venuta, dice Pirandello, una “situazione umoristica affatto nuova e quanto mai complessa”: un dramma – il dramma dei personaggi – “e la commedia del vano tentativo di questa realizzazione scenica improvvisa” (15). L’opera pirandelliana *Sei personaggi in cerca d’autore* è dunque la rappresentazione di queste due parti: dramma e commedia, l’eternità del personaggio e la sua – ironica – sconfitta nel tempo. Non si tratta di un *coup de théâtre*: Pirandello descrive l’improvvisa soluzione dell’aporia come una sorta di “illuminazione religiosa”. “Se ora ci rifletto, l’aver intuito questa necessità, l’aver trovato, inconsciamente, il modo per risolverla con una nuova prospettiva, e il modo con cui l’ho ottenuta, mi sembrano miracoli” (17). Si tratta di una “illuminazione spontanea della fantasia”, addirittura “tutti gli elementi dello spirito si rispondono e lavorano in divino accordo. Nessun cervello umano, lavorandoci a freddo, per quanto si fosse travagliato, sarebbe mai riuscito a penetrare e a poter soddisfare tutte le necessità della sua forma” (17). Chi conosca la prosa abituale di Pirandello, ben poco disposta allo stile elevato, non avrà dubbi sul fatto che qui siamo di fronte a qualcosa di più che una semplice trovata artistica, nel senso usuale della parola. Pirandello intuisce di aver risolto un’aporia che ha forti connotazioni sacre.

Ma in che modo l’ha risolta? Pirandello rifiuta il “dramma” dei Personaggi, ossia la loro “ragion d’essere”, ma ne accoglie l’esistenza. Lo afferma esplicitamente: “Bisogna ora intendere che cosa ho rifiutato di essi; non essi stessi, evidentemente; bensì il loro dramma [...] E che cos’è il proprio dramma, per un personaggio? [...] Il dramma è la ragion d’essere del perso-

naggio; è la sua funzione vitale: necessaria per esistere” (18). Quindi Pirandello svuota i personaggi della loro ragion d’essere, della loro necessità. Ma allora come è possibile che essi continuino ad essere personaggi, ossia creazioni necessarie, se è stata negata loro l’essenza? “È ben vero che io, di ragion d’essere, gliene ho dato un’altra, cioè appunto quella situazione ‘impossibile’, il dramma dell’essere in cerca d’autore, rifiutati: ma che questa sia una ragion d’essere, che sia diventata, per essi che già avevano una vita propria, la vera funzione necessaria e sufficiente per esistere, neanche possono sospettare. Se qualcuno glielo dicesse, non lo crederebbero; perché non è possibile credere che l’unica ragione della nostra vita sia in un tormento che ci appare ingiusto e inesplicabile” (18-19).

Vorrei concludere qui, se è possibile. Pirandello fornisce ai personaggi un nuovo dramma, una nuova ragion d’essere. Quindi il personaggio non viene cancellato, non viene semplicemente negato. Ma egli non è neppure più quella forma di eternità che le grandi opere d’arte hanno rappresentato. Evidentemente, nell’epoca della “morte di dio”, quell’eternità non è più possibile. Il personaggio è ora l’impossibilità della conciliazione tra eterno e tempo, è la situazione impossibile, contraddittoria, che si è venuta a creare nel tempo della completa de-sacralizzazione. Vorrei dire, ma allontanandomi un poco da Pirandello: nell’epoca della morte di dio, il sacro è esprimibile solo come differenza, come diastasi. Non siamo del tutto distanti da Kafka, in effetti, anche se – a mio avviso – siamo parecchio distanti da Barth. In ogni caso, è per questo che il personaggio pirandelliano – appunto nell’inconsapevole condizione umoristica in cui è rappresentato – non ha perso il suo senso universale, non ha cessato di raffigurare eternamente la condizione umana. Ma quale condizione, quale umanità? Difficile da ammettere, ci dice Pirandello. Chi di noi vorrebbe riconoscere che “l’unica ragione della nostra vita sia in un tormento che ci appare ingiusto e inesplicabile”? Eppure proprio questo, inconsapevolmente, i personaggi rappresentano: che la ragione della nostra vita è un’ingiustizia inesplicabile. L’arte pirandelliana, quella matura del *Così è (se vi pare)*, dei *Sei personaggi in cerca d’autore* e soprattutto delle ultime novelle degli anni ’30 – che qui non abbiamo potuto nemmeno menzionare – è la rappresentazione di questa inesplicabile ingiustizia.

Uno dei maggiori teologi valdesi, G. Miegge, introducendo l’edizione italiana dell’*Epistola ai Romani* di Karl Barth, riassunse in maniera molto interessante il rapporto tra Barth e l’esistenzialismo di Jaspers e Heidegger. “Vien fatto di pensare alla situazione dell’uomo di Heidegger, quando, riflettendo sulla sua esistenza, scopre di essere ‘gettato’ in un mondo già determinato, impermeabile alle sue decisioni, che pure deve essere il quadro

delle decisioni in cui consisterà la sua vera esistenza. L'uomo di Heidegger sembra essere il fratello tenebroso dell'uomo di Barth: l'uomo che ancora non sa, o ha dimenticato, o non sa più credere, che il mondo in cui è 'gettato' è il mondo 'creato da Dio' per essere il teatro della sua 'elezione dell'uomo in Gesù Cristo'.<sup>14</sup> Per Pirandello – cugino ancor più tenebroso – il mondo è ancora “teatro”, ma della “terribile” solitudine dei personaggi e degli esseri umani che i personaggi esprimono eternamente.

## NOTE

1. Cfr. E. Bloch, *Thomas Münzer teologo della rivoluzione*, a cura di S. Zecchi, Milano 1980, pag. 163. Più avanti, lamenta: “Dappertutto ‘numinoso’, ‘mysterium tremendum’, e certamente come valori positivi, totalmente positivi [...]. Il ‘totalmente altro’ è in questo modo un recipiente irrazionale che può essere riempito con tutti i contenitori reazionari” (ibid. pag. 164).
2. R. Otto, *Il sacro. L'irrazionale nell'idea del divino e la sua relazione al razionale*, trad. it di E. Buonaiuti, Milano 1994 (quinta edizione), pag. 18.
3. L. Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore*, a cura di C. Simioni, Milano 1989 (VI ristampa in “Oscar teatro e cinema”), pagg. 122-123.
4. Ibid. pag. 123.
5. Cito da L. Pirandello, *Opere di Luigi Pirandello. Maschere nude*, a cura di A. D'Amico, premessa di G. Macchia, Milano, 1989 (seconda edizione nei “Meridiani”), vol. 1, pag. 420.
6. L. Pirandello, *Sei Personaggi*, cit., pag. 11. In realtà, si tratta dell'articolo “Come e perché ho scritto i *Sei personaggi in cerca d'autore*”, pubblicato in “Comoedia”, del 1.1.1925, poi ristampato nello stesso anno come prefazione all'opera.
7. L. Pirandello, *Così è (se vi pare)*, in *Maschere nude*, vol. 1, cit., pag. 468.
8. L. Pirandello, *Teatro e letteratura*, edito in “Messaggero della domenica”, 30 luglio 1918, ora in ID, *Saggi, poesie e scritti varii*, a cura di M. lo Vecchio Musti, Milano 1977 (quarta edizione riveduta), pag. 1022 (il corsivo è mio).
9. R. Otto, *Il sacro*, cit., pag. 69.
10. L. Pirandello, *L'Umorismo*, in *Saggi, poesie e scritti varii*, cit., pag. 157 (tranne che per l'aggettivo “vere”, il corsivo è mio).
11. L. Pirandello, *Arte e coscienza d'oggi*, in “La nazione letteraria”, settembre 1893, ora in *Saggi, poesie e scritti varii*, cit., pag. 893.
12. L. Pirandello, *Il neo-idealismo*, in “La domenica italiana”, dicembre 1896, ora in *Saggi, poesie e scritti varii*, cit., pagg. 916-917.
13. L. Pirandello, *Sei Personaggi in cerca d'autore*, cit., ag. 106.
14. G. Miegge, Introduzione all'edizione italiana di K. Barth, *L'Epistola ai Romani*, Milano 1989 (prima edizione nei “Campi del sapere”), pagg. xxvii-xxviii.