

Dialogicità conflittuale e disidentità in Pirandello

scritto da Pirandelloweb.com

Di Stefano Polenta

*Il tema della disidentità costituisce una delle tematiche centrali della poetica del drammaturgo siciliano. Alcuni titoli di celebri romanzi o commedie teatrali – quali *Così è se vi pare* o *Uno, nessuno e centomila* – risultano particolarmente evocativi a tale proposito.*

[Indice Tematiche](#)



Carolina Pineda – The Laughing Jester.

Immagine da [behance.net](https://www.behance.net)

Dialogicità conflittuale e disidentità in Pirandello

da IRIS Università degli Studi di Macerata

1. Il tema della disidentità in Pirandello

Il pensiero di Pirandello, con la sua enfasi sulla scomposizione della personalità, sembra ben lungi dall'aver esaurito il suo carattere di attualità. Infatti, la sua descrizione della personalità come frammentata e *disidentica* pare far eco alle recenti definizioni di “carattere flessibile” di Sennett (1998) o alla “liquefazione” dell'identità nella “modernità liquida” di cui parla Bauman (2003).

Il tema della disidentità costituisce una delle tematiche centrali della poetica del drammaturgo siciliano. Alcuni titoli di celebri romanzi o commedie teatrali – quali *Così è se vi pare* o *Uno, nessuno e centomila* – risultano particolarmente evocativi a tale proposito.

Ma non sarebbe corretto ricondurre esclusivamente il pensiero di Pirandello al tema della frammentazione della personalità – ai *centomila* che ciascuno di noi è – trascurando la sua tensione “dialettica” per la possibilità che l'uomo possiede di sentirsi *uno*, a cui corrisponde un sentimento interiore di indivisione o, per meglio dire, di *unità nella varietà*. [1]

[1] Afferma, ad esempio, Moscarda in *Uno, nessuno e centomila* (1926): “...ero quel mondo che portavo dentro di me senza nome, *tutto intero, indiviso e pur vario*” (p. 42); “...rinasco nuovo e senza ricordi: *vivo e intero*, non più in me, ma in ogni cosa fuori” (p. 140) (il corsivo è mio).

L'ideale di identità di Pirandello, infatti, non è basato sulla stabilità e sulla coerenza nel tempo, che inevitabilmente scarta e lascia cadere tutto ciò che non è compatibile con esso, ma sull'adesione ad un flusso vitale interiore che continuamente illumina nuovi aspetti dell'esistenza e promuove nuove possibilità evolutive del nostro sé: rispettando questa spontaneità dello spirito possiamo sentirci veramente noi stessi, anche se non "identici" nel senso di univoci, imm modificabili. La sintesi che Pirandello propone fra questi due momenti intende accreditare i momenti "trasformativi" dell'identità, criticando quelli "strutturati", e arrivando a concepire la vera identità come qualcosa di simile all'incessante susseguirsi di immagini e affetti propri della vita della fantasia, laddove l'imporre un limite, una regola, un vincolo dall'esterno, un rigido legame alla realtà, a questo incessante moto interiore rappresenta una limitazione ed un blocco delle capacità creative innate.

Pirandello delinea una dinamica della vita psichica in cui le "molteplici potenzialità d'essere che sono in noi", il continuo germinare di nuove intuizioni, germi di vita e sentimenti patisce un'inevitabile limitazione nell'impatto con la vita reale che, con la sua "materialità", fa subire uno scacco alla nostra creatività e alle nostre potenzialità evolutive. È come se l'originaria caleidoscopicità del nostro spirito, che costantemente cambia e muta ("la vita è un flusso fuori e dentro di noi": Pirandello 1908, p. 159), fosse obbligata dalle circostanze esterne a "rapprendersi" e "fissarsi" in delle modalità d'esistenza statiche e identiche nel tempo. Si crea, allora, una contrapposizione fra "vita" e "forma" – per ricordare la celebre sintesi che il critico Tilgher propose del pensiero di Pirandello (1923). Ciò che un individuo ha scelto e fatto in determinati momenti della sua vita diventa una "trappola" [2] quando l'inevitabile evoluzione del flusso interiore promuove altri sentimenti e diverse visioni della vita.

[2] *La trappola* è il titolo di una novella che tratta di questi temi.

Pirandello ci ha parlato spesso del necessario meccanismo che costringe la vita ad "alienarsi" in una forma ("senza forma non ci può essere vita", Pirandello 1908, p. 160) e della sofferenza che ciascuno prova nel sentirsi costretto in una identità che non esprime compiutamente ciò che egli sente di essere nel suo intimo – e in tal senso quell'identità diventa una maschera, che l'individuo lo sappia o meno. L'identità è il segno di una fissità che rende impossibile il cambiamento costante, il ricreare ogni istante la propria vita interiore e il senso che si dà alla realtà e a se stessi.

Il personaggio di Pirandello subisce costantemente il peso e le conseguenze di quell'identità che lo inchioda ad essere "uno", "identico" una volta per tutte e che respinge elementi contraddittori, non univoci, come avviene a Ciunna nella novella *Sole e ombra*. Egli si trova legato ad un'identità "esterna" e sociale nell'ambito della quale le ambivalenze e i contrasti delle sue azioni, che pure in coscienza ritiene comprensibili e legittimi, non possono essere integrati nell'ambito della sua identità di uomo rispettabile e onesto. Cioè, egli sa, come tutti i personaggi pirandelliani, che pur essendo "vera" l'identità interiore della vita come flusso, pure non si può fare a meno di ossequiare l'identità esterna a cui gli altri ci condannano facendoci aderire ad un ruolo. L'insofferenza che genera questa duplice appartenenza dell'identità ad una sfera libera e creativa, da un lato, e ad una sfera maggiormente legata alle esigenze della realtà e della società, dall'altro, induce i personaggi a propendere impetuosamente per la prima dimensione: ad aderire una sorta di elegia della vita-flusso, all'imperativo dell'essere se stessi momento per momento per sfuggire all'opprimente fissità di un'identità che si dipana nel tempo e che ci "intrappola".

La vita è il vento, la vita è il mare, la vita è il fuoco;
non la terra che si incrosta e assume forma. Ogni forma è

la morte. Tutto ciò che si toglie dallo stato di fusione e si rapprende, in questo flusso continuo, incandescente e indistinto, è la morte.

Tutti noi siamo esseri presi in trappola, staccati dal flusso vitale che non s'arresta mai e fissati per la morte. [...] Ma che vuol dire, domando io, darsi una realtà, se non fissarsi in un sentimento, rappersersi, irrigidirsi, incrostarsi in esso? E dunque, arrestare in noi il perpetuo movimento vitale, far di noi tanti miseri stagni in attesa di putrefazione, mentre la vita è un flusso continuo, incandescente e indistinto. [3] (Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, pp. 134–35)

[3] Novella *La trappola* (1912).

Si legga, come ulteriore testimonianza di questa linea "filosofica" di Pirandello, una dichiarazione su *Uno, nessuno e centomila*, il romanzo della "scomposizione della personalità", che non è affatto inteso dall'Autore in senso negativo, ma anzi in senso del tutto positivo.

Spero che *Uno, nessuno e centomila* possa uscire prima della fine dell'anno. [...] È il romanzo della scomposizione della personalità. Esso giunge alle conclusioni più estreme, alle conseguenze più lontane. Spero che apparirà in esso, più chiaro di quel che non sia apparso finora, il lato positivo del mio pensiero. Ciò che, infatti, predomina agli occhi di tutti è solo il lato negativo: appaio come un diavolo distruttore che toglie la terra sotto i piedi della gente. E invece! Non consiglio forse dove i piedi si debban posare quando di sotto i piedi tiro via la terra? La realtà, io dico, siamo noi che ce la creiamo: ed è indispensabile che sia così. Ma guai a fermarsi in una sola realtà: in essa si finisce per affogare, per atrofizzarsi, per morire. Bisogna invece variarla, mutarla, continuamente, continuamente variare e mutare la nostra illusione. [4]

[4] Intervista rilasciata a "Epoca" il 5 luglio 1922.

Nonostante le proteste di Pirandello e dei suoi personaggi contro quelle forme che ne imprigionano la vita, essi tristemente sanno che, al di fuori di tali forme, non ci può essere vita e che essa, tanto più è anelata, quanto più si fa irraggiungibile perché non si può fare a meno dell'identità-maschera; chi pensasse di potersene affrancare verrebbe colto da un angoscioso sentimento di disperazione esistenziale che lo inghiottirebbe come in un vuoto; quei sentimenti e quel flusso interiore, che fino ad un momento prima sembravano ostaggio delle forme, mostrerebbero, così liberati da ogni vincolo, la loro totale vanità e inconsistenza, generando un disagio ancora più cocente di quello patito nella forma che li intrappolava: quello di un vuoto totale, di un "arresto del tempo e della vita". E, su tutti, l'insopportabile peso della propria irrimediabile solitudine.

L'individuo, è la triste scoperta di Pirandello, ha bisogno delle forme e di identità, anche se le riconosce false. I momenti di *epoché* da tali forme, anziché costituire delle liberazioni, potrebbero rappresentare delle condanne ancora più terribili che ci apre ad un vuoto senza relazioni, ad "una realtà vivente oltre la vista umana, fuori dalle forme dell'umana ragione", dove "la compagine della nostra esistenza quotidiana, quasi sospesa nel vuoto di quel nostro silenzio interiore, ci appare priva di senso, priva di scopo" (Pirandello 1908, p. 160). Magari, pensa Pirandello, potessimo vivere in un mondo in cui "tutto, attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire" (Pirandello 1926, 140); dove si è "come... in vacanza [...] senza bisogno di crearsi nulla" (Pirandello 1932)! Invece siamo costretti a "fermarci", ad assumere un posto e un ruolo ben preciso in base al quale rapportarci all'esistenza, perdendo così tutte le possibilità che la vita ci offre e che la nostra identità potrebbe sviluppare se riuscissimo a non attenerci ad una versione

fissa della nostra identità. [5]

[5] Dice Donata in *Trovarsi*: “Non ci si bada, ma tutti disperdiamo ogni giorno... o soffochiamo in noi il rigoglio di chi sa quanti germi di vita... possibilità che sono in noi... obbligati come siamo a continue rinunce, a menzogne, a ipocrisie...” (Pirandello, *Maschere Nude*, vol. IV, p. 140).

Abbiamo quindi in Pirandello una dialettica inesorabile che contrappone la “vita-disidentità” e la “forma-identità”. L’identità è uno “strumento” indispensabile affinché ciascuno di noi possa sentirsi un individuo, perché senza di essa si perderebbe la rete di relazioni e si sprofonderebbe nell’inconsistenza di un vuoto esistenziale ancor più terribile della forma stessa che l’imprigiona, “a cui l’uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d’impazzire” (Pirandello 1908, p. 161).

Ma se il rischio della disidentità è quello di impazzire, di non avere un luogo in cui stare, di percepire come una deflagrazione del senso e dello scopo della propria vita, una disgregazione e una scissione delle immagini e dei sentimenti interiori che risultano come inghiottiti da un vuoto che si allarga (ibidem, pp. 160–61), allora è evidente che le maschere di cui Pirandello parla costantemente nella sua opera non rappresentano solamente un elemento esteriore dell’identità, ma un modo in cui la vita interiore si organizza e prende forma, l’unico modo, forse, che gli esseri umani hanno di esistere senza impazzire.

La maschera, quindi, è qualcosa che aderisce profondamente al nostro intimo essere; costituisce qualcosa di più di una semplice assunzione di ruoli: è una falsità che, seppure vissuta come tale, non può essere rigettata, perché la troppa libertà rischierebbe di farci inoltrare in un mondo vuoto senza più immagini e sentimenti stabili, né relazioni con gli altri. Pirandello intende gettar luce proprio sulla dinamica dell’identità nel suo inevitabile alienarsi in maschere per

poi essere insoddisfatta di quel mondo delle forme nel quale non c'è né verità né felicità.

2. Dialogicità conflittuale

Tale intima consapevolezza del personaggio pirandelliano di non poter essere se stesso se non nella falsità della maschera che egli rappresenta nel gioco della vita ha delle ripercussioni sul dialogo, sia interiore che intersoggettivo. Il dialogo autentico è impossibile, perché nessuno è ciò che è costretto a sembrare. Il dialogo non può veicolare delle vere intese con se stessi e con gli altri. Se l'uomo, insomma, non può essere autenticamente se stesso, allora anche le sue parole costituiranno null'altro che un dar voce ad un suo *status* esistenziale di falsità. In Pirandello non sono gli uomini che parlano, ma le maschere. Allora le "parole sono vuote" e "parlare equivale a non intendersi" (Pirandello 1926, p. 130). [6]

[6] Pirandello scopre anche che le parole sono uno strumento necessario, ma non sufficiente, ad una vera comunicazione. E' un ulteriore tema di estremo interesse in Pirandello, che differenzia ciò che potremmo definire una sintonia "prelinguistica" (gli sguardi, le intese, i colpi di fulmine, il capirsi in un attimo) dal linguaggio inteso come articolazione logico-discorsiva di quel livello sottostante. Le parole hanno "valore" solo se mantengono una connessione con il flusso esistenziale dell'individuo, ma quando questa comunicazione si interrompe esse diventano, al pari dell'identità, delle mere forme "vuote", non significano nulla ("...non sa di nomi, la vita": Pirandello 1926, p. 139), benché razionalmente possano essere decodificate.

La consapevolezza di un inesorabile scollamento con "ciò che si è veramente" e il non potersi sperimentare se non in qualche versione di noi stessi limitata e falsa rendono il dialogo e la comunicazione pirandelliana concitata e

affannosa, non piana e lineare: l'affanno deriva dalla costante consapevolezza che parlare non serve a capirsi con gli altri, ma a partecipare a quel gioco dei ruoli al quale non è possibile sottrarsi – pena un isolamento ancora più alienante della falsità. Ciò non serve a revocare la sensazione della solitudine che permane sotto la superficie dei rapporti e dell'estraneità rispetto a se stessi. Il dialogare, con sé e con gli altri, avviene pertanto sul piano delle forme e quelle forme, per Pirandello, debbono da un lato essere "stracciate", perché non sono veicoli di verità e di autentica comunicazione; dall'altro non se ne può fare a meno perché costituiscono per l'uomo l'unica possibilità di esistere realmente.

L'uomo è quindi inesorabilmente condannato alla falsità? Dovremmo rispondere di no, perché Pirandello si ribella costantemente alla falsità delle forme, anche se sa che non se ne può fare a meno; tuttavia lotta per intravedere una realtà esistenziale differente. Ne è una prima testimonianza il tessuto umoristico di molti suoi lavori, che spezza l'univocità dei sentimenti per mostrarne gli aspetti contrastanti e divergenti (l'umorismo consiste infatti nel "sentimento del contrario").

Anche Ciunna, ad un certo punto, fa riferimento all' "estro comico" della sua natura – che a dire il vero non abbiamo modo di vedere in azione nella novella – dove il comico e l'umoristico rappresentano la testimonianza di un tentativo di sottrarsi alla opprimente fissità delle maschere.

Una delle ultime novelle di Pirandello si intitolerà *C'è qualcuno che ride*. In essa si denuncia l' "ossessione della serietà" e si sostiene la legittimità del desiderio innocente di ridere, magari per una cosa da nulla. [7]

[7] Per completezza occorre evidenziare che l'umorismo ha anche un esito più pessimistico, perché mostrando che un sentimento può suscitare un altro contrastante ne segue

che non si possa più credere in un determinato sentimento. Anche qui è chiaro il tentativo di decostruzione.

Pirandello esegue un certosino lavoro di decostruzione delle certezze basate sulle forme; mostra la lotta che conducono le maschere contro la loro stessa "mascherata" fino a quando quella maschera non si mostri "nuda". È questo in fondo l'approdo inevitabile di tutta la sua opera – *Maschere nude* sarà il titolo della collezione dei suoi lavori teatrali – dove certa critica ha messo giustamente in luce la *pietas* con cui Pirandello sorregge la nudità delle sue maschere piuttosto del cinico cerebralismo che molti hanno visto come un aspetto centrale del suo argomentare. Ecco perché Pirandello non può essere detto nichilista:

Mi fanno sorridere quei critici che parlano del mio cerebralismo! Ma non si sono accorti che io sono un passionale, che tutte le mie opere sono profondamente sofferte? Ma se in ogni mia opera c'è per così dire un calcio alla cerebralità? È sempre la vita che trionfa con le sue forze vive. [8]

[8] Dichiarazione resa da Pirandello a L. Chiarini (1934) riportata in Guglielminetti (1988, p. 82.)

La concitazione e l'affanno, come si diceva sopra, dei dialoghi pirandelliani prendono origine proprio dal fatto che i suoi personaggi non accettano che la propria identità sia un mero esito delle circostanze della vita e delle relazioni in cui si sono trovati ad esistere. Essi avvertono la loro identità/maschera come una prigionia che non esaurisce le infinite possibilità d'essere che sono in loro. Avvertono di non essere se stessi, pur non potendo essere altro che ciò che sono! I personaggi di Pirandello, pur consapevoli che lo spirito non esiste se non incarnato, ripropongono pertanto la platonica lotta fra anima e corpo: non accettano che siano le circostanze materiali a dettare legge all'anima e rivendicano, spesso velleitariamente, un'autonomia dello spirito. Dirà

Crotone in *Giganti della montagna* (Pirandello, *Maschere nude*, vol. IV, p. 408):

Nessuno di noi è nel corpo che l'altro ci vede; ma nell'anima che parla chi sa da dove: nessuno può saperlo [...] Un corpo è la morte: tenebra e pietra. Guaj a chi si vede nel suo corpo e nel suo nome.

Il dramma *I giganti della montagna* resterà inconcluso. Ma Pirandello, prima di morire, ha un'intuizione risolutiva per la sua conclusione: quella di un albero in mezzo alla scena. Cosa voleva significare, per Pirandello che odiava i simboli, quell'albero? Forse la conciliazione fra spirito e corpo, fra terra (che è anche "madre") e cielo (che è libertà)? L'albero è impiantato in terra ma si spinge verso l'alto, è un simbolo di "terrestrità" e di spiritualità assieme. Probabilmente significava proprio questo: la possibilità per l'anima di ritrovare una sua appartenenza al mondo senza subire una resa totale delle sue aspirazioni spirituali, la capacità per l'individuo di riuscire a trovare il suo posto nella realtà oggettiva senza lasciarsi espropriare dal proprio nucleo soggettivo irriducibile; quel "me stesso" che Moscarda in *Uno, nessuno e centomila* cerca costantemente lungo tutto il romanzo e che alla fine riesce a trovare non sul piano sociale e condiviso, ma in una sorta di conciliazione mistica con la realtà in cui egli finalmente può percepire se stesso "vivo e intero" – ma ormai non più *in sé*, ma *fuori di sé*, nell'essere tutt'uno con le cose, nel *fluire* assieme alla realtà. Egli rinuncia ad un'identità stabile nel tempo a favore di un'identità di stampo eracliteo che si rinnova ad ogni momento:

Così soltanto io posso vivere, ormai. Rinascere attimo per attimo. Impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni (Pirandello 1926, p. 140).

Questa difficoltà di "mediazione" col mondo è tipica della

visione pirandelliana, che sembra rimanere in sospeso fra un'idealizzazione della "vita-flusso" e una disillusione nei confronti della vita terrena, che può apportare solo dolore e perdita, che non permette di avvertire l'intima libertà e verità che contraddistingue invece la vita-flusso. Le molteplici istanze interne e le potenzialità d'essere che i personaggi pirandelliani reclamano non sono vissute pertanto nel mondo sociale ma in un mondo ideale, interiore e intimo, scarsamente condivisibile con gli altri, che ha il potere di donare significato all'esistenza a patto che esso rimanga escluso dalla dialettica concreta della quotidianità in cui avviene la vita "reale". Per non essere "toccati" dalla realtà, i personaggi pirandelliani diventano "dimissionari", elaborano e mettono in atto una sorta di "filosofia del lontano" (Pirandello 1965, p. 1067), in modo che tale lontananza mantenga al sicuro i segreti dell'anima e quell'intima autoappartenenza che sembra a Pirandello l'unico possibile accesso alla verità.

Questa sembra essere anche la decisione di Ciunna, come vedremo, che preferisce la fuga nel suicidio piuttosto che il confronto con le conseguenze del furto, che egli percepisce non solo penose e imbarazzanti, ma addirittura stritolanti i valori profondi della sua anima. Meglio la morte del corpo, sembra la sua scelta, che la morte dell'anima.

Già da giovane Pirandello avvertiva due dimensioni del Sé: un *piccolo me* e un *Gran Me*, il primo impegnato a gestire la vita nella sua quotidianità, capace di trovare in essa anche un certo grado di soddisfazione e divertimento; il Gran Me, invece, è un Sé tragico e filosofico, che si confronta con i massimi problemi della vita e spera di poter trasfigurare il senso stesso dell'esistenza. [9]

[9] Capacità che il piccolo me riconosce al Gran Me affermando: "...tu potresti essere mago e far l'incanto per te e per me (se non per gli altri) su queste miserie e su queste brutture [della vita]" (Pirandello 1993, vol. V, p.

324).

La madre dell'Autore, che aveva intuito queste caratteristiche del figlio, riferiva tale consapevolezza alla figlia Lina in una lettera del 21 gennaio 1889:

Luigi ci scrive assai di rado ed io non trovo pace perché so che la sua vita è seminata di spine, perché vedo che non vi è rimedio, essendo così formata la sua natura. Quanto sarei stata più contenta se fosse stato meno intelligente e avesse potuto vivere la vita dei viventi!

Non si sbagliava. Pirandello ha più volte ribadito tale tenersi in disparte dalla vita, questo suo essere "lontano", come molti suoi personaggi, la sensazione di essere, come diceva in una lettera alla sorella Lina, come uno di quegli uccelli che volano alti e guardano l'umanità da distante, senza intenzione di mischiarsi con le faccende umane. In una lettera a Ugo Ojetti, Pirandello affermava in tal senso: "La vita, o si vive o si scrive. Io non l'ho vissuta se non scrivendola" (Pirandello 1980, p. 82). C'è qualcosa di "scisso" in questo atteggiamento, come qualcuno ha esplicitamente ipotizzato (Gioanola 1983; Gasdair 1977)?

Per attenerci ad un livello più teorico, l'aspetto interessante per il tema della disidentità è che egli concepisce come incompatibile il cambiamento, che solo la disidentità rende possibile, con il senso di realtà e di partecipazione ad una vita collettiva che invece permette l'asfissiante fissità di un'identità. Se, da un lato, è inevitabile che ciascuno di noi assuma un'identità come necessaria conseguenza della vita di società, del ruolo che in essa siamo tenuti a ricoprire, della necessità di soddisfare i nostri bisogni materiali, dall'altro Pirandello tende a mitizzare la disidentità-flusso, a cui corrisponde una romantica idealizzazione della follia (che assomiglia alla saggezza in quanto in essa tutto è sottoposto ad un continuo mutamento).

Ma l'identità-forma non dialoga con la disidentità interiore: essa è un'identità fissa e immutabile, tanto è vero che egli la chiama "maschera", che rappresenta una prigionia. Pirandello, quindi, non permette alla disidentità interiore di interagire con l'identità esteriore, non consente all'identità dei gradi di libertà che la renderebbero capace di sopportare porzioni di disidentità. Esiste una reciproca esclusione fra il disadattamento a cui conduce la disidentità in virtù della sua libertà assoluta (come nella novella dal titolo emblematico: *Quand'ero pazzo*) e l'adattamento dell'identità che consiste nel vivere nel ruolo assegnato. Quando la disidentità emerge, la maschera si "strappa" e il ruolo che avevamo assunto nella società viene meno.

3. Ciunna e la disidentità

Per Pirandello, dunque, la pienezza dell'esperienza esistenziale è incompatibile con la ristrettezza del punto di vista sul mondo a cui necessariamente ci costringe l'identità. Ciunna, ad un certo momento della novella, pare rendersene conto. Un buon pranzo con gli amici, il piacere di una allegra e cordiale convivialità, la bellezza del mare sembrano suggerirgli altre dimensioni della sua esistenza e allontanare il proposito suicidiario. Ma è solo per un momento: subito dopo ritorna inesorabilmente a mettere a fuoco le crude conseguenze dell'atto compiuto, che il frangente di felicità sperimentato sembra aver reso ancora più soffocanti. Ciunna torna a figurarsi la scena in cui lo si accusa dell'infamante furto, il suo non riuscire a tollerare l'onta... Nell'impossibilità di tenersi mentalmente *lontano* da una realtà opprimente, Ciunna non riesce, come Moscarda (che non accettava la reputazione di usuraio), a trovare nella foga del suo argomentare nessuna difesa, neanche una punta d'orgoglio, per contrastare lo scacco tirannico in cui è tenuto da una dimensione della propria identità con cui non riesce a dialogare. Lo sguardo severo della luna, il bisbigliare degli alberi il suo nome – "*Ciunna... Ciunna...*" – indicano che il

protagonista della novella avverte di essere profondamente indagato e messo a nudo da una coscienza morale esterna (che pare incarnarsi nella luna, negli alberi, nel silenzio...) alla quale sin dall'inizio egli non sembra capace di contro-argomentare.

Egli si sente colpevole nonostante – come verremo a sapere poi – non reputi il suo comportamento affatto colpevole, ma una legittima conseguenza della necessità di sfamare i nipotini. Nonostante tale convinzione Ciunna si percepisce “esposto” alla colpa, come un bambino che, venendo accusato di un misfatto pur non avendo commesso nulla di male, si mette a piangere in ogni caso, pur sapendosi innocente. Parimenti Ciunna accusa il colpo e pensa al suicidio, che potrebbe, in tal senso, essere l'espressione di un'estrema fedeltà alla sua “identità-disidentica”.

In contraddizione con la realtà, egli non dispone di strumenti psichici di mediazione che gli consentano di tollerare l'onta e l'offesa a cui il furto commesso lo espone nei confronti degli altri. La sua soggettività è radicalmente messa in discussione dagli eventi del mondo esterno; egli si sente invaso, osservato, chiacchierato, giudicato, parlato. Non ha punti di fuga, posti dove mettersi al riparo, la *filosofia del lontano* altrimenti professata da altri personaggi non funziona più per lui. Avverte di frantumarsi nell'impatto con gli altri e con le conseguenze dei suoi gesti. Non perde la sensazione di una libertà che, al fondo del suo spirito, egli percepisce come un'eventualità sempre possibile, né l'amore per la vita. Ma è una libertà come pura ipotesi, ideale, che non si incarna in azioni e rivendicazioni concrete della legittimità della sua posizione. Si legge nelle prime pagine del racconto, subito dopo il proposito suicida:

Oltrepassate le ultime case, allargò il petto alla vista della campagna che pareva allagata da un biondo mare di messi, su cui sornuotavano qua e là mandorli e ulivi. [...] Era in vena di salutare ogni cosa, ma senz'alcuna

afflizione; come se, con la gioia che in quel momento provava, si sentisse compensato di tutto.

Ciunna rinuncia dunque alla possibilità di vivere da uomo libero nel mondo, difendendo e lottando per la liceità degli atti compiuti. Egli getta la spugna e cerca di trovare soddisfazione nel suo universo interiore, dove ancora mantiene un suo sereno rapporto con la realtà, tanto che è indotto a "salutare ogni cosa, ma senz'alcuna afflizione", provando addirittura una "gioia" che lo "compensava di tutto". È precisamente questa dimensione interiore, costituita da gioia innanzi tutto, che Ciunna vuole mettere al riparo suicidandosi. Perché permettere che la brutalità della vita, gli atti che essa richiede per la mera sopravvivenza, possano intaccare questo spazio incontaminato? Per quale ragione rinunciare a questo senso di libertà e interezza spirituale e acquisire la solidità di un'identità? Quale il senso di lottare per difendere le proprie ragioni interagendo col mondo e con gli altri per ottenerne il riconoscimento?

Quel mondo interiore non accetta di incarnarsi nella volgarità di un'identità stabile e definita che obbligherebbe lo spirito a deporre i propri ideali di libertà e autoappartenenza per calarsi nella lotta della quotidianità. La fluidità interiore e la sensazione di intima libertà possono essere provate solo da chi non ha nulla da perdere. Meglio restare fedeli a quest'identità intima e segreta, fluida e cangiante, ed uccidere quella fuori, irrigidita dalle circostanze della vita. Meglio restare sospesi, sconosciuti a se stessi, rinunciando a far valere le proprie ragioni nel mondo reale, dove potrebbero essere non comprese, derise, disprezzate... L'acquisizione di un'identità getta lo spirito nel mondo gravitazionale degli eventi terrestri, dove esso deve fare i conti non solo con la ricchezza interiore delle sue istanze, ma anche con la loro realizzazione concreta, con l'assunzione di scelte e di responsabilità a cui conducono quelle istanze.

Questo processo di crescita nel mondo reale dà l'impressione a

Pirandello e ai suoi personaggi di costituire una sorta di imprigionamento della vita nella forma, un cammino irto di ostacoli contro i quali prima o poi si inciampa e si cade. La dialettica identità/disidentità è estremizzata: l'identità è resa assoluta e imm modificabile: diventa una maschera. Finché la maschera regge e l'individuo può vivere la sua disidentità interiore nella poesia e nella libertà dello spirito, nel libero rincorrersi dei pensieri, allora il dualismo può essere mantenuto. Ma quando eventi realmente accaduti rechino offesa all'individuo e soffochino lo spazio interiore in cui vive la disidentità, allora si genera un mortale contrasto: la disidentità non può avanzare le proprie istanze nei confronti dell'identità cosciente, non può promuovere modificazioni *reali* nello spazio di vita del soggetto, perché questo è dominato da un'identità arroccata in una imm modificabile stabilità (la forma, la maschera). Il suicidio, allora, può, paradossalmente, rappresentare una soluzione di questo contrasto ed una liberazione per il sé interiore e disidentico oppresso che rischia di soffocare. Nella novella in esame ne è una testimonianza il fatto che Ciunna, deciso il suicidio, avverta, come abbiamo visto, l'affrancamento dall'oppressione della realtà e senta il desiderio di salutare e conciliarsi con tutte le cose. [10]

[10] Anche nella novella *Da sé* il protagonista avverte un senso di libertà solo dopo aver deciso di suicidarsi.

L'impossibile conciliazione che assume in Pirandello la dinamica fra flusso interiore e maschera inasprisce la dialettica fra i due poli e ricorda la contrapposizione di cui parlava Winnicott (1960; 1963) a proposito del "Vero Sé" e del "Falso Sé". Il Vero Sé, da un lato, è in comunicazione con la realtà e trae gioia e beneficio dal contatto con gli altri; dall'altro è sempre separato dal mondo esterno perché desidera nutrirsi di significati soggettivi che vengono prodotti solo nell'intima spontaneità creatrice del Sé. Così esprimeva Winnicott questa contraddizione tra desiderio di comunicare e

desiderio di non comunicare:

[...] nella persona sana c'è un nucleo della personalità che corrisponde al vero Sé [...]; questo nucleo non comunica mai col mondo degli oggetti percepiti e il singolo individuo sa che esso non deve mai essere in comunicazione con la realtà esterna o influenzato da questa. [...] Sebbene le persone sane comunichino e godano di questo comunicare, è pur vero l'altro fatto, ossia che ogni individuo è isolato, costantemente non comunicante, costantemente ignoto, di fatto non scoperto. [...] Il problema è: come isolarsi senza dover perciò essere distaccato? (Winnicott 1963; trad. it. 1970, pp. 241-42)

Il personaggio pirandelliano si è circondato di "barriere". È come se i personaggi di Pirandello subissero le conseguenze di quella "scissione originaria" di cui parlava Ferenczi (1924), prima della quale si è "tutt'uno con se stessi"; ed è come se essi tentassero di riprovare quel sentimento di unità interiore adottando una sorta di "regressione e nuovo inizio". Pare loro che la realtà esterna non sia mai stata veramente integrata nel mondo psichico e che ci sia bisogno di una specie di repulsione e negazione del mondo esterno per poter affermare il mondo interiore. Vi è una reciproca esclusione delle dimensioni della soggettività e dell'oggettività, per cui il soggetto può vivere pienamente se stesso e le proprie potenzialità solo allontanandosi dal reale; viceversa gli elementi del mondo esterno sono vissuti dal soggetto in termini di incursione e di minaccia di annichilimento.

4. I "soliloqui dialogati" come dialoghi con "altri internalizzati"

Una conseguenza interessante di tale combattuto rapporto col reale è la modalità di relazione che Ciunna intrattiene con quelli che potremmo definire "altri internalizzati". Uso questo concetto di estrazione psicoanalitica per indicare un'idea della mente di tipo intersoggettivo e relazionale che

è costituita dalle molteplici *relazioni* che un soggetto ha sperimentato nei momenti significativi della sua vita e che ha *internalizzato*. Per “internalizzazione” si intende, in sintesi, quell’operazione psichica in virtù della quale le relazioni con altri, contraddistinte da un’intensa tonalità affettiva, cessano di essere solo delle esperienze realmente vissute nel mondo esterno e diventano parte del mondo interiore del soggetto. In particolare ogni *relazione interna* contiene:

- un intenso stato affettivo che ne definisce la “qualità” emotiva,
- una rappresentazione di Sé (ovvero: come ci si è sentiti in quella relazione, che rappresentazione ci si è fatti di sé),
- una rappresentazione dell’Altro (cioè, come si è percepito l’altro: affidabile, manipolatore, distaccato, aggressivo).

Questa idea che il mondo psichico sia costituito da *relazioni fra sé e l’altro* – nella forma di una rappresentazione di sé che interagisce con una rappresentazione dell’altro – ha delle interessanti convergenze con il concetto che Pirandello ha della coscienza. A tal proposito egli sosteneva che “la coscienza sono gli altri in noi” (Pirandello 1926, p. 90).

È proprio con questi “altri in noi” – interpretabili come rappresentazioni interne nel senso sopra specificato – che Ciunna si intrattiene, nella solitudine della sua stanza, in quelli che egli definisce dei “soliloqui dialogati”. Ciunna parla di “soliloqui” perché è solo con se stesso, definendoli “dialogati” in quanto essi assumono la forma di un dialogo fra sé e gli altri. Ora si può notare subito che questi *altri* – i quali formano, secondo Pirandello, la coscienza – appaiono non degli interlocutori galanti e rispettosi, ma dei prevaricatori con cui occorre fare i conti e in relazione ai quali il dialogo assume la forma di rapporto polemico. Si ha l’impressione, cioè, che gli altri, i quali costituiscono la

coscienza, siano lì per litigare, per smentire, per dileggiare, per disconfermare il soggetto. Per Pirandello “purtroppo” ci sono gli altri: perché “purtroppo” e non fortunatamente? Se leggiamo la novella *Sole e ombra* e tentiamo di definire i *soliloquii dialogati* in termini di relazioni oggettuali internalizzate – avendo cura di definire pertanto il tono emotivo della relazione, l’immagine di sé e l’immagine dell’altro – ci accorgiamo che gli altri scherniscono Ciunna, sono disconfermanti, poco attenti o addirittura lontani, e che Ciunna ha di sé una rappresentazione come di una persona sola e non compresa (costretta addirittura a parlare con la luna).

...facevan capolino in questi soliloquii un po’ tutti i suoi conoscenti, che eran soliti di pigliarselo a godere per la comica stranezza del suo carattere e il modo di parlare.

... proseguendo per il viale, formulava la lettera da lasciare. A chi indirizzarla? Alla moglie, povera vecchia, o al figliuolo, o a qualche amico? No: al largo gli amici! Chi lo aveva aiutato? Per dir la verità, non aveva chiesto aiuto a nessuno; ma perché sapeva in precedenza che nessuno avrebbe avuto pietà di lui. E la prova eccola qua: tutto il paese lo vedeva da quindici giorni andar per via come una mosca senza capo; ebbene, neppure un cane s’era fermato per domandagli: “Ciunna, che hai?”.

È molto interessante che, accanto a questi colloqui interiori e solitari che avvengono nell’ “ombra” della coscienza di Ciunna, la novella accosti un altro tipo di relazione, più “solare”, completamente diversa da quella solamente interiore: è quella che Ciunna intrattiene con Tino Imbrò, che non è solamente un altro *internalizzato*, ma un altro “reale”. In quel momento, la dinamica delle vicende di Ciunna subisce un cambiamento di rotta, perché Tino Imbrò, con la sua “affettuosa tirannia”, strappa Ciunna dall’autoreferenzialità di una vita che avviene solo nell’ “ombra” delle relazioni internalizzate (connotate da sentimenti di colpa) e lo costringe al “sole” di relazioni reali in cui c’è un vero

scambio comunicativo. La novella a questo punto smentisce quanto pessimisticamente Ciunna pensava dei suoi amici (*al largo gli amici! Chi lo aveva aiutato? [...] Sapeva in precedenza che nessuno avrebbe avuto pietà di lui*). Ci si chiede: si era forse Ciunna dimenticato dell'Imbrò?

È a tale proposito da evidenziare che nella vita quotidiana le *relazioni interne* si intersecano e si sovrappongono con la percezione degli altri reali in modo che l'altro non è mai visto solo come dato di realtà, ma anche come il risultato delle attese interne dell'individuo; accade sempre, però, che tali relazioni interne si modifichino e si aggiustino ad effetto delle interazioni che avvengono nella realtà – e in connessione con ciò avviene anche una costante ridefinizione del Sé. Occorre ricordare che questa interazione col reale è in Pirandello molto debole ed egli sembra essere alimentato soprattutto dal suo mondo interno di significati e di visioni della vita. L'aveva ben capito Federigo Tozzi (1918, pp. 105–106), che notava questa autoreferenzialità che caratterizza la scrittura pirandelliana; a suo parere

i suoi personaggi, quando soffrono o palpitano, lo fanno più per lui che per se stessi [...] Egli stesso è il lettore di quel che scrive. È piuttosto capace di dimenticare anche se stesso in quelle magnifiche astrazioni affascinanti, che sono i suoi libri. Il nostro mondo non conta nulla, ed egli lo lascia volentieri.

Si noti, poi, la vicinanza del concetto di “coscienza come gli altri in noi” di Pirandello con il significato di coscienza elaborato da Freud, per il quale

il costituirsi della coscienza è, in fondo, l'incorporazione delle critiche dei genitori in un primo momento, e di quelle della società poi. (Freud 1914; trad. it. p. 466)

Sappiamo che per Freud la coscienza rappresenta l'istanza

etica (Super-Io), determinata dalle introiezioni di altri normativi, che è caratterizzata da atteggiamenti punitivi e generanti sensi di colpa. Ciò che per Freud costituisce solamente l'istanza normativa, viene esteso da Pirandello all'intera dinamica della vita psichica nell'ambito della quale la coscienza, abitata dagli altri "introiettati", ha un ruolo centrale. Per introiezione si intende un "metter dentro" un soggetto esterno, senza che questo possa essere compiutamente assimilato dalla mente: l'altro introiettato è un qualcosa di "esterno" che è diventato "interno" alla psiche senza perdere il suo statuto di oggetto estraneo. [11]

[11] Il meccanismo dell'*identificazione*, invece, a differenza dell'introeiezione, comporta una maggiore modificazione dell'Io.

È precisamente il senso che Pirandello sembra assegnare alla coscienza; infatti egli parla degli "altri in noi". E questi altri svolgono una funzione pari a quella del Super-Io freudiano, tanto che l'Io di Ciunna si sente da essi rimproverato, ammonito, sentenziato, giudicato, osservato, chiacchierato, messo in discussione e non capito e compreso. I personaggi di Pirandello lottano e polemizzano contro gli altri che abitano la loro coscienza come se stessero continuamente conducendo dei dialoghi interni. La coscienza del protagonista è un luogo combattuto, in cui egli subisce costantemente conferme (poche) e disconferme (molte). Questo tessuto intensamente dialogico si estende in ogni parte della sua narrativa: ad esempio può succedere che i personaggi, che normalmente sono una creazione dell'autore, si autonomizzano e gli chiedono udienza obbligandolo ad ascoltare la loro storia e a rappresentarla in un dramma, come nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, oppure può accadere che l'autore interpellasse direttamente il lettore spiegandogli le proprie ragioni.

5. La solitudine e l'incomunicabilità

La novella *Sole e ombra*, come indica il titolo, presenta

l'alternarsi di due vissuti della vita del protagonista: quello legato all'*ombra*, in cui prevale il dialogo solitario e notturno con gli *altri internalizzati*, e quello *solare*, che Ciunna ha modo di vivere nella parte centrale della novella quando incontra Tino Imbrò. Abbiamo, quindi, il passaggio da una prima fase contraddistinta da un cupo senso di colpa e di abbandono ad una seconda parte animata da un maggiore desiderio di lottare per le proprie ragioni (*Perdo il posto? Ne troverò un altro, signor ispettore! Non si confonda. Là [nel mare], io non mi ci butto!*). La simpatica invadenza dell'amico Tino Imbrò e lo *splendore del tramonto sul mare* sembrano indurre in Ciunna dei pensieri più ottimistici, tanto che, dopo il pranzo con Tino Imbrò, egli compra delle triglie che, gli assicura il venditore, *arriveranno ancora vive vive nel paese*. Sul ritorno incontra di nuovo Tino Imbrò e lo ringrazia:

Di che?

Un giorno forse te lo dirò...

Il fatto che Ciunna affermi: *un giorno forse te lo dirò...* lascia presumere che egli abbia per il momento abbandonato l'idea del suicidio. Sul ritorno verso casa, però, Ciunna, seduto nella carrozza, inizia subito a sentire di nuovo il peso della situazione patita. Nonostante lo strascico lasciato dal combattimento interiore con le altrui voci, Ciunna sembra aver accantonato l'idea del suicidio. Prova, allora, a praticare quella *filosofia del lontano* tipica dei personaggi pirandelliani: immagina di scendere dalla carrozza e di

errare per i campi, nella notte, senza direzione [...] cacciarsi nella campagna e correre, correre fino al mare là in fondo.

Nel frattempo la sua coscienza, nel silenzio della notte, continua a sentirsi osservata e il lugubre presagio di *un lontano abbaiare* sembra nuovamente ammonirlo, tanto che Ciunna

pensò che quel cane abbaiasse a lui errante laggiù laggiù, per la valle.

Ciunna sembra aver lasciato troppo velocemente l'atmosfera solare di affetto e di amicizia che ha caratterizzato la giornata passata con Tino Imbrò. Forse, non è pronto per ritrovarsi solo con se stesso, nella notte, *con gli occhi sbarrati nel bujo della vettura, fissi sul vetro dirimpetto, che strepitava continuamente*. Se da un lato Ciunna spera di poter correre senza meta per i campi, dall'altro l'abbaiare del cane pare una metafora della pena della sua coscienza e di quel sordo senso di solitudine che ha sempre contraddistinto la parte più pessimistica del pensiero di Pirandello. [12]

[12] “Perché ciascuno a un certo punto esce dal mistero della sua nascita naturale, che dura ancora un pezzo dopo che si è nati, e nell'incertezza di tutto comincia a nascere solo, a se stesso, e a formarsi, come può, la propria vita, solo: di quella solitudine di cui poi si ha la terribile coscienza sul punto di morire” (Pirandello 1965, p. 1106).

Ciunna, orrendamente consapevole dell'*irrimediabile nostra solitudine*, sa di non potersi sottrarre a quel *gioco delle parti* e a quel meccanismo di assegnazione reciproca dei ruoli in virtù dei quali egli rappresenta già il personaggio del morto. Cosa siamo al di fuori del ruolo che gli altri ci assegnano? Egli avverte di non poter sfuggire al destino a cui la sua identità lo condanna. Dopo aver immaginato di *cacciarsi nella campagna e correre, correre fino al mare là in fondo*, Ciunna, sobbalzando, si ricorda improvvisamente della lettera che aveva lasciata sul guanciale del letto (*la vedeva*). Comprendendo la vanità di quel desiderio, egli si accorge di essere imprigionato in quella sua identità, che pure aveva perso valore allo sguardo altrui a seguito dei fatti accaduti. Egli *deve* suicidarsi perché a ciò lo condanna lo sguardo degli altri, e ciò deve avvenire a maggior ragione dopo che egli ha già annunciato il suo proposito di suicidio. Se già nella

prima parte della novella egli sente di doversi suicidare in quanto è un uomo d'onore, lo deve a maggior ragione dopo aver lasciato la lettera. Egli si vede morto nello sguardo degli altri.

A quell'ora, in casa lo piangevano morto. Tutto il paese, a quell'ora, era pieno della notizia del suo suicidio.

Ma perché Ciunna non si ribella al suo "destino"? Perché, come per un momento ha pensato di poter fare (*Là, io non mi ci butto!*), non può lottare per difendere le proprie ragioni? Perché non presentarsi davanti ai compaesani e alla giustizia spiegando le ragioni del furto?

Soffrendo all'ombra della solitudine, Ciunna sa che dalla vita concreta non può ottenere conforto e riconoscimento. Gli pare allora che l'unica reazione alla distruzione della sua identità sia la fuga. In tal senso la fuga nella campagna o la fuga nel suicidio si assomigliano nel loro garantire che la parte "viva" e profonda di Ciunna rimanga esclusa dalla dinamica della vita reale. Il suicidio rappresenta una liberazione da quell'esistenza che ormai costituisce solo una fonte di oppressione e disconferma. Ecco, infatti, che appena assunto il veleno, prima ancora che esso inizi ad agire, il benefico effetto dell'aver spezzato i legami con la materialità della vita comincia a farsi sentire. Ciunna descrive in modo poetico l'ambiente che lo circonda, come *"l'ampia vallata [...] allargata da un fresco e lieve chiarore lunare; gli alti colli"*, il *"limpido assiduo scampanellare di grilli, che pareva la voce del tremulo riflesso lunare sulle acque correnti d'un placido fiume invisibile"*. Finalmente libero, *"una grande calma gli si fece dentro"*.

Si noti come i termini utilizzati per descrivere lo stato dell'anima che ormai è consapevole di aver abbandonato i legami con la terra sono quelli della leggerezza: *fresco e lieve sapore lunare; limpido scampanellare di grilli; allo spettacolo di quella deliziosa quiete lunare una grande calma*

gli si fece dentro; tremulo riflesso lunare; placido fiume invisibile.

Conclusioni

Dalle analisi condotte si può sostenere che la produzione di maschere in Pirandello sia una misura difensiva per evitare che ciò che avvertiamo come il nucleo vitale di ciò che siamo possa essere distrutto nell'impatto con la realtà esterna. Egli riserva ai suoi personaggi, allora, la possibilità di immaginare l'esistenza di un luogo dove vige la libertà da ogni condizionamento esterno, in cui ogni aspetto del mondo e dello spirito "attimo per attimo, è com'è, che s'avviva per apparire". Ma tale mancanza di contatto con la realtà esterna depauperava di energie l'individuo, costringendolo ad una posizione di marginalità rispetto alla vita, a scrivere della realtà senza immergersi in essa, come Pirandello diceva di se stesso; dall'altro lato lo induce ad assolutizzare una dimensione interna di libertà che, in definitiva, trova i criteri della legittimità nel suo contrapporsi con il reale (di qui la *filosofia del lontano* e il suicidio a cui è costretto Ciunna).

Sembra dunque che il sottrarre la propria dimensione intima e intangibile dall'interazione col mondo esterno crei un duplice percorso dell'identità: uno interiore, fluido e "disidentico", germinante di infinite possibilità, che vive nel momento presente; l'altro rigido e contraddistinto dall'assenza di libertà, che è quello dell'identità inserita nella quotidianità con gli inevitabili conflitti che questa genera. Mitchell (1997) notava a questo proposito, con riferimento all'ambito psicoterapico, che il superamento della sensazione interiore di una contrapposizione fra l'essere se stessi e l'essere influenzati dagli altri risulta centrale nell'avanzamento del processo analitico; occorre essere in grado di pensare serenamente alla "tensione creativa fra la raffigurazione del Sé come multiplo e discontinuo e quella del Sé come unico e continuo" (Mitchell 1993, p. 128). Quando si

parla della vita mentale, è pertanto opportuno evitare l'assolutizzazione degli estremi e la contrapposizione radicale delle categorie "unipersonale" e "interpersonale", "spontaneità" e "ruoli", "identità" e "disidentità". Slavin spiega:

La tendenza a dicotomizzare ruoli strutturati ed espressioni spontanee – o a cercare di bilanciarli mentre ancora li si comprende in modi dicotomici – [...] smarrisce la loro tensione paradossale (Slavin, 2001, cit. in Aron 2002, trad. it. 2002, pp. 168–169).

Ciunna si sottrae alla dialettica che esiste fra una dimensione interiore–libera–disidentica e la realtà esterna in cui le potenzialità dell'individuo conoscono inevitabilmente una loro definizione e limitazione. Ma con ciò egli perde la possibilità di scambi reali con gli altri, come quello avvenuto con l'Imbrò, e di nuove esperienze che avrebbero potuto cambiare la sua identità. Il suo ruolo sociale e il suo sé interiore sarebbero stati in grado di convivere entro una medesima dinamica se egli non avesse assolutizzato il contrasto fra identità e disidentità. La dimensione interiore sarebbe potuta, così, uscire da un mondo puramente autoreferenziale e solitario beneficiando dell'interazione col mondo esterno e con gli altri per costruire dei significati condivisi.

Noemi Ghetti

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)