

Oltre: “Non si sa come”. Analisi dell’opera teatrale

scritto da Pirandelloweb.com

Di Beatrice Alfonzetti

Per l’etica comune degli spettatori di allora, una commedia o dramma che dir si voglia in cui il protagonista ha tradito l’amico più caro e ha “scoperto”, dopo decenni di rimozione, di aver compiuto da adolescente un vero delitto non poteva avere un lieto fine. Meglio, non poteva finire senza una condanna del protagonista o addirittura senza una sua immediata punizione.

[Indice Tematiche](#)



Olga Villi, Alberto Lionello, *Non si sa come*, 1967

Oltre: *Non si sa come*

in C'è un *oltre* in tutto

Voi non volete o non sapete vederlo

Dialogo tra i saperi intorno all'opera di Pirandello

Atti del Seminario Interdipartimentale (Campus di Fisciano,
29-30 marzo 2017)

Visite: 1.166

Da.Academia.edu

Scriva Alessandro D'Amico, nella «Notizia» che precede il testo di *Non si sa come*, che Pirandello apre e chiude, come in un cerchio magico, la sua scrittura teatrale con un colpo di pistola, dall'epilogo al dramma, da *La morsa* a *Non si sa come*. Quest'ultimo va in scena a Praga il 19 dicembre del 1934, pochi giorni dopo la cerimonia di consegna del Nobel. [1]

[1] Alessandro D'Amico, *Notizia*, in Luigi Pirandello, *Maschere Nude*, a cura di Alessandro D'Amico e Alessandro Tinterri, Mondadori, I Meridiani, IV, Milano 2007, p. 924.

È opportuno riflettere ulteriormente su un dato che emerge dalla stessa documentazione offerta da D'Amico: questa circolarità è l'esito del prevalere della mentalità e civiltà teatrali del tempo sulle impossibili intenzioni dell'autore. Per l'etica comune degli spettatori di allora, una commedia o dramma che dir si voglia in cui il protagonista ha tradito l'amico più caro e ha "scoperto", dopo decenni di rimozione, di aver compiuto da adolescente un vero delitto non poteva avere un lieto fine. Meglio, non poteva finire senza una condanna del protagonista o addirittura senza una sua immediata punizione. Il colpo di pistola e dunque la morte del colpevole erano la conclusione più ovvia e scontata, quella che ristabiliva l'ordine etico sconvolto dal senso del dramma, più volte ribadito dal protagonista: avvengono delitti innocenti, compiuti senza alcun concorso della volontà e, di conseguenza, senza una vera colpa. Messo di fronte a queste

riserve, poi trasformatesi nella mancata accettazione del dramma da parte della direzione di un teatro viennese, Pirandello ormai sempre più vagante, con la sua solitudine, oltre Oceano e insieme sempre più oggetto di riconoscimenti, cerimonie in suo onore, si vendica con l'inopinata prima praghese, sottraendo il testo alla produzione italo-austriaca che aveva rifiutato *Non si sa come* nella sua prima, originaria, forma.

Di quella, pur ignorandone l'esistenza, ero già andata in cerca idealmente, perché non mi sembrava possibile far coincidere il "mio" Pirandello, il Pirandello copernicano del dramma impossibile, con un dramma che pur aveva sollecitato l'interesse critico del grande Giovanni Macchia. In *Non si sa come* Pirandello trovava «accenti dostoevskijani al problema del delitto» riuscendo «ad affermare l'idea del teatro come tribunale». [2]

[2] Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, p. 158.

Il riferimento è qui al delitto compiuto da ragazzo dal protagonista, Romeo Daddi, nel tempo assolutamente rimosso, per essere poi confessato al ripetersi di un secondo delitto, non materiale, ma morale.

All'ennesima lettura del testo mi ero chiesta: possibile che Pirandello avesse avuto una tale nostalgia del dramma, che sin dai lontani anni novanta dell'Ottocento dichiarava impossibile, da scrivere un testo senza alcun contrappeso umoristico e metateatrale? No, non mi sembrava plausibile, e, tuttavia anch'io avevo provato a dare una spiegazione, e avevo avanzato l'ipotesi che il recupero della struttura drammatica derivasse dall'estrema modernità del tema, cioè dal fatto che esso trattasse un dramma dell'inconscio. [3]

[3] Beatrice Alfonzetti, *Il trionfo dello specchio. Le poetiche teatrali di Pirandello*, CUECM, Catania 1984, pp.

Certamente questa lettura non trovava un sostegno, per l'estrema differenza della scrittura scenica, nella forma di *Sogno (ma forse no)*, l'atto unico modellato sul funzionamento psichico del sogno, scritto fra il 1928 e il 1929 per la tournée di Ruggeri a New York. Singolarmente anch'esso un progetto andato in fumo: forse l'atto unico era troppo essenziale e "sperimentale" per andare incontro alle scelte teatrali delle compagnie italiane e lo era in una direzione che toccava il terreno minato della psiche e dell'inconscio.

Il confronto fra *Sogno (ma forse no)* e *Non si sa come* è particolarmente istruttivo, perché ci fa capire che non era la scoperta di una dimensione psichica irriducibile alla volontà e alla ragione ciò che aveva indotto Pirandello a resuscitare per *Non si sa come* un genere del passato. Genere che, all'interno del suo percorso artistico, era del tutto inedito. L'aspetto nuovo di *Non si sa come* è, infatti, l'assoluta compattezza del testo, un dramma a tutti gli effetti, con antefatto, pochi personaggi, recupero delle unità, addirittura finale tragico. [4]

[4] Per il confronto fra i due testi, anche in riferimento alla drammaturgia europea, *Ivi*, pp. 184-191.

Si concludeva così la sua straordinaria vicenda teatrale con una vera e propria morte sulla scena, con il colpevole punito: ma come, c'è un colpevole? non s'intitola il dramma al concetto di "non si sa come"?

Era quanto sosteneva affannosamente Pirandello nella difesa della stesura originaria dove non c'era il colpo di rivoltella finale. Tuttavia quel testo non poteva varcare la soglia del teatro. Ieri lo sospettavo, oggi lo so. E lo so grazie alla documentazione offerta dall'ultimo volume dei Meridiani del 2007: sì, lo scrittore intendeva proprio scrivere un "dramma", ma quello del "non si sa come", consumatosi come in sogno e

dunque privo del finale di sangue: non un dettaglio, ma un elemento centrale che capovolge la lettura del testo e che dimostra, ancora una volta, non solo quanto sia rilevante il finale nella struttura e nell'interpretazione di un testo, ma anche come esso possa configurarsi, in alcuni casi significativi, come un vero e proprio emblema epocale. Bene, se Pirandello avesse avuto il coraggio di non modificare il finale, di lasciarlo così come l'aveva scritto e inviato all'attore italo-austriaco Alessandro Moissi, il finale di *Non si sa come* sarebbe stato un vero emblema epocale. [5]

[5] Sulla tipologia dei finali e la categoria critica di finale epocale, Beatrice Alfonzetti, *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Pasolini*, Bulzoni, Roma 2008. Un'anticipazione di questa lettura di *Non si sa come* in Ead., *Pirandello. L'impossibile finale*, Marsilio, Venezia 2017, pp. 93-102.

Per una volta, parto, insolitamente, dalla trama, utilizzando l'efficace sintesi fornita nella «Notizia» al testo dell'edizione dei Meridiani citata, dove si ricorda che il suggerimento a trarre un dramma da tre precedenti novelle, indicate anche nel riassunto, venne dato a Pirandello dal consigliere della Mondadori:

È stato commesso un adulterio: Ginevra, innamoratissima moglie di Giorgio, in un attimo di smarrimento, nell'ora del demone meridiano, si è data al conte Romeo Daddi, intimo amico di Giorgio e marito di Bice. Ma mentre in Ginevra, come in un gorgo, è scomparsa ogni traccia del fuggevole episodio, in Romeo sorge impellente la necessità di analizzare l'assurdità dell'accaduto e i limiti della responsabilità umana (*Nel gorgo*). Tanto più che un altro episodio pesa sulla sua coscienza sconvolta; Romeo, da ragazzo, in una casuale rissa, uccise un coetaneo, delitto di cui l'autore rimase sconosciuto e quindi impunito (*Cinci*). Sconvolto da un conflitto interiore [...] è divenuto irriconoscibile, amici e conoscenti lo considerano

impazzito [...]. Di più: Romeo – che ha avuto la conferma che anche sua moglie, l'insospettabile e pura Bice, in sogno, s'è abbandonata tra le braccia di Giorgio (*La realtà del sogno*) avendone un piacere mai provato con lui – minaccia di rivelare anche all'amico il suo «delitto innocente» quello commesso con Ginevra, «non si sa come» [...]. L'ultima scena è un'angosciosa altalena: Romeo sta per confessare, ma poi rinuncia e tace. [6]

[6] Alessandro D'Amico, *Notizia*, cit., pp. 913-914.

Così finiva il dramma nella sua veste originaria, con il pianto di Bice e la battuta sibillina di Romeo: «Bisogna imparare a non piangere». Un finale non dissimile da quello della novella *Nel gorgo*: «E donna Bicetta comprese perfettamente perché suo marito, Romeo Daddi, era impazzito», [7] dove però manca l'affiorare alla coscienza del delitto commesso da ragazzo, come narrato nella novella *Cinci*.

[7] Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, Premessa di Giovanni Macchia, Mondadori *I Meridiani*, Milano 1987, II, p. 578.

Impensabile dare questa novella a un quotidiano di larga diffusione come «Il Corriere della sera», meglio deviare su «La lettura», perché anche qui lo sgraziato adolescente, Cinci, la faceva franca. Esattamente come si era comportato Romeo nell'antefatto del dramma, alla vista del cadavere del ragazzo ucciso, il senso di «solitudine eterna», che Cinci prova, lo fa fuggire:

Non è stato lui; lui non l'ha voluto; non ne sa nulla [...] Arriva a casa: sua madre non è ancora rientrata. Non dovrà dunque dirle neppure dove è stato. È stato lì ad aspettarla. E questo, che ora diventa vero per sua madre, diventa subito vero anche per lui; difatti eccolo con le spalle appoggiate al muro accanto alla porta.

Basterà che si faccia trovare così. [8]

[8] *Ivi*, III, 1, pp. 674-675.

Nella stesura definitiva di *Non si sa come*, Romeo spinto da un irresistibile impulso, quasi un bisogno di punizione, confessa all'amico: «Giorgio, anche lei, tua moglie, come in sogno, è stata mia. Non l'ha voluto, né io l'ho voluto. Puoi tu punirci?» Dopo una sequenza movimentata, con Giorgio che tenta di aggredire Romeo, le donne che lo trattengono, l'ennesima attestazione di innocenza da parte di Romeo, Giorgio cava dal fodero la rivoltella e spara. La battuta conclusiva sarà sempre di Romeo, prima di abbattersi in fin di vita su Bice: «Anche questo è umano». [9]

[9] Luigi Pirandello, *Non si sa come*, cit., p. 1009.

Sgomento alla lettura del testo, l'attore italo-austriaco chiede a Pirandello di cambiare il terzo atto, ritenuto «pallido», scialbo, privo di vita per i personaggi. In realtà, in gioco era soprattutto e solo la conclusione: dopo la confessione del rimosso – cioè l'uccisione del ragazzo che aveva stretto in un cappio fatto di un filo d'erba una lucertola e poi l'aveva sbattuta su una pietra, fatto riportato alla coscienza dall'accidentale rapporto sessuale con la moglie del più caro amico – serviva una «chiusa [...] altamente drammatica [...] una soluzione o più "teatrale" o più "umana"», scriveva Moissi. [10]

[10] Cit. in D'Amico, *Notizia*, cit., p. 920.

Pirandello ormai lo sapeva: l'accusa che si era sentita ripetere più volte era quella dell'aridità e mancanza di umanità dei suoi personaggi, da Leone Gala al Padre, e non a caso aveva già replicato nella straordinaria Prefazione ai *Sei personaggi* che chi soffre troppo, ragiona troppo, anzi "sragiona". Niente da fare, il ritornello degli spettatori, ma anche di attori e direttori artistici era sempre lo stesso: no all'arte filosofica in nome di un teatro dei sentimenti e delle passioni; no all'arte che va controcorrente in nome di

un'etica basata sul senso comune, su norme convenzionali.

Inizialmente lo scrittore difende la sua giusta causa e spiega, in una lettera fondamentale per comprendere non solo *Non si sa come* ma tutta la sua produzione, le ragioni poetiche espresse nel testo. Esso non potrebbe avere una soluzione diversa, fatta magari di un colpo di rivoltella, perché il vero dramma consiste nella scoperta di essere soggetti a forze psichiche inconsce, fuori dal dominio e dal controllo della volontà e della ragione. Secondo Pirandello, il nucleo del lavoro era nelle parole e nei tormenti "filosofici" di Romeo, che pur avendo scoperto la forza misteriosa di una realtà altra, interiore, dove si vive ignoti a se stessi, non può far tacere in sé la cogenza delle leggi morali:

Romeo [...] Spiegare? Che ti spieghi? Non si spiega nulla! Le leggi morali: non so se per te ci siano: pare che non ci siano; ma per me ci sono; io sto soffrendo per questo; non sono un ebete, non sono un cinico, non sono un brutto; sono un uomo, e le leggi morali sono umane, e crediamo anche divine; ma Dio è più grande assai di queste leggi come noi ce le facciamo "moralì", se può far avvenire i terremoti. Io non ho voluto uccidere; io non ho voluto tradire! [11]

[11] Pirandello, *Non si sa come*, cit., p. 1001.

Al terzo atto, notava Pirandello, «il momento drammatico è, e dev'essere passato, esaurito»: impensabile dare seguito alle intenzioni di Giorgio Vanzi che chiude il secondo atto, con il sottinteso che ha compreso qualcosa e che dunque vuole restare solo con la moglie Ginevra per farle confessare l'accaduto e poi l'indomani fare i conti con Romeo. Ricorrere a una nuova situazione drammatica significava, per lo scrittore, snaturare il vero spirito del lavoro con un fatto esteriore, mentre la trovata, nel terzo atto, che anche Bice ha tradito Romeo in sogno con Giorgio, ristabiliva l'equilibrio e illuminava «il senso definitivo della tragedia»:

Dopo una tale rivelazione, che tutti, anche i più puri di noi, siamo in questo senso “colpevoli”, quali possibilità di dramma, se non esteriori e volgari, resterebbero? L'unico dramma possibile è quello, spoglio necessariamente d'ogni drammaticità esteriore, dell'accettazione *della vita qual è*, dopo l'avvertimento, come un ammonimento per tutti, della sua misteriosa terribilità, che per un momento ha scosso dalle fondamenta l'esistenza del personaggio. La *vita qual è*: non vuota. Perché dovrebbe esser vuota? [12]

[12] Cit. in D'Amico, *Notizia*, cit., pp. 921-922.

Sin dal primo atto, Bice è quasi avvolta, in maniera idealizzata, da un alone di purezza, come se a lei fossero estranei pensieri e gesti legati all'inconscio («Ma tu non piangere, cara, perché forse sei la sola davvero, tu, a cui non è mai avvenuto nulla. Sai sempre tutto tu, di te, e puoi perciò sempre volere. Sei come uno specchio»). [13]

[13] Pirandello, *Non si sa come*, cit., p. 953.

Lei stessa ne è convinta, a lei non potrebbe mai accadere un “agguato dei sensi”, come a Romeo e Ginevra. Sempre nel primo atto, si trova l'accento ai «delitti innocenti», l'ossimoro che cifra il testo e crea il conflitto drammatico interno a Romeo: aver fatto l'esperienza che la volontà può ben poco contro forze oscure della psiche e dunque sapere che non si ha colpa nel commettere delitti innocenti, da un lato; averli commessi e dunque sentirsi colpevoli, dall'altro. Così nel primo colloquio con l'amico Giorgio:

Romeo: [...] Ed è tanto più orribile, pensa, in quanto può anche parer giusto a ciascuno non credersene responsabile, capisci? Rifiutare d'assumerseli sulla coscienza, perché non li ha voluti.

Giorgio: Se non li ha voluti! [...]

Romeo: Ma li commette! È questo! Non si sa come, li

commette. Giorgio E non potrebbe con la volontà non commetterli?

Romeo: Che parte credi che abbia la volontà nella vita?
[14]

[14] *Ivi*, pp. 952-953.

Poi, rivolgendosi a Bice, Romeo acutamente nota che vi è un oltre in tutto quello che si crede di sapere: «Oltre, eh, oltre quello che tu stessa sai! È là che si comincia, cara, e dove ci si smarrisce! dove non si sa più!». Romeo ora “vede” che tutta la vita si racchiude nell’abisso del “non si sa come” e che «la volontà non ci può nulla». E guardandosi dentro, avverte se stesso come perduto in un «esilio angoscioso», i suoi sentimenti, le sue sensazioni come «ombre lontane». Discetta, come il Filosofo del mistero profano *All’uscita*, sul mistero del dopo, sulle illusioni vissute con granitica certezza, pronte a dissolversi e rivelarsi per ciò che erano, un niente, come la vita stessa. E senza veramente volerlo è spinto da un impulso irresistibile quasi a confessare il delitto innocente di aver fatto l’amore con Ginevra, moglie di Giorgio: «Avviene! Avviene! Non sei più tu; non sai nemmeno dove sei, con chi sei; una donna è con te; su cui non hai mai fatto alcun pensiero; ma chi sa quanta gioja t’aveva dato la sola vista del suo corpo, vederla muovere, sentirla ridere, parlare. Non te l’eri mai detto, non l’avevi mai neppur pensato». [15]

[15] *Ivi*, pp. 957-958.

Sta impazzendo per adesso Romeo dilaniato dall’affiorare alla coscienza del primo delitto, quello vero, che gli ritorna come un «sogno sepolto». Quando, nel corso del secondo atto, Bice comprende che il primo delitto è stato il tradimento consumatosi fra i due, Romeo tenta disperatamente di farle comprendere che non si tratta di un delitto da confessare, ma semmai da seppellire. Eppure, nello stesso istante in cui

dichiara ciò, avverte un solco fra sé e Ginevra, lui deve trovare la sua condanna, non può più vivere come se nulla fosse accaduto. A Ginevra, ormai arresasi dopo l'ammissione del fatto da parte di Romeo e il racconto di quella attrazione fatale che li aveva trascinati come in un gorgo aperti e subito dopo richiusi, senza lasciare alcuna traccia o alcun rimorso, Bice replica «A me no! A me no!», a lei non è mai successo nulla di simile. Diversamente da Ginevra, che vuole a tutti i costi difendere il suo rapporto di autentico amore per il marito, Romeo, pur avendo ormai fatta propria la verità del "non si sa come", comprende che per non essere colpevole deve abbandonare la moglie e il consorzio umano, fare la scelta di Vitangelo Moscarda: costringersi alla "libertà come condanna", vivere fuori dalla vita, in esilio da tutti e da se stesso. [16] Poi con la trovata dell'adulterio consumato in sogno da Bice, ecco la rassegnazione ironica e dolorosa, il "resterò" perché tutti sono innocenti e colpevoli. [17]

[16] *Ivi*, pp. 995-997. [17] *Ivi*, p. 1007.

Su questo punto, in cui è racchiuso il senso filosofico del lavoro, Pirandello si era soffermato nella lettera a Marta Abba del 26 luglio 1934, quando in uno stato di grazia scriveva di getto il primo atto: il "non si sa come" è la vita vissuta «all'ombra della coscienza», con gesti, atti, pensieri non voluti e dunque innocenti, come le stesse colpe di «delitti innocenti». Lo scrittore sentiva di star scrivendo un capolavoro, «un soffio nuovo, ancora impensato, d'umanità. Labile e profondo. Quasi inconsistente come un sogno e drammaticissimo». [18]

[18] Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Mondadori, *I Meridiani*, Milano 1995, p. 1137.

E ne era sempre più persuaso, pur se interveniva, durante la prima stesura a porre in rilievo il personaggio di Romeo rispetto a quello di Ginevra, diversamente da come aveva

pensato per dare la parte da protagonista a Marta Abba. Poi il figlio Stefano era riuscito a convincerlo del contrario. [19]

[19] Si veda la lettera di Stefano Pirandello alla sorella Lietta del 16 settembre 1934, integralmente riportata in D'Amico, *Notizia*, cit., pp. 917-918.

Ed ecco, come Pirandello spiegava a Moissi l'apporto del «finale» originario all'interpretazione di tutto il testo: accettare la vita qual è comporta sgomento ma anche rassegnazione ironica in Romeo nel notare il sollievo di Ginevra; fa riacquistare sicurezza a Giorgio mentre si sente il pianto senza fine di Bice. Il finale doveva essere recitato in maniera lentissima, con pause tali da far insorgere meraviglia e chiarezza negli spettatori, lieve angoscia subito dissolta per procurare alla fine «un senso di cose finite, nella vita che non conclude mai». [20]

[20] La citazione da una lettera in difesa del finale originario scritta a quattro mani con Stefano, ivi, pp. 920-922.

Pirandello s'illudeva ancora: come poteva supporre che un direttore di scena sentisse quest'alito o addirittura lo sentisse il pubblico? Il finale ironico – usa a caso due volte lo stesso aggettivo, ironico al posto di umoristico? – era assolutamente rivoluzionario rispetto alla mentalità corrente, all'etica comune, forse anche alla nostra: nessuna punizione per un colpevole? Meglio: non esistono colpevoli, ma solo “delitti innocenti” e, ancora, non vi è alcuna differenza fra sogno e realtà? Moissi gli gira una lettera, ricevuta proprio dal direttore del teatro di Vienna, che sarà stata una doccia fredda per Pirandello e che lo porta incredibilmente a una modifica – meglio a una aggiunta di non più di una cartella – ritenuta volgare, esteriore, priva di senso. È come se si fosse detto, con un gesto repentino e definitivo: volete questo?, ebbene, sì vi accontento; ma non darà mai il lavoro al teatro viennese. Il progetto italo-austriaco salta e la

remota Praga se ne avvantaggia.

Resta un'altra domanda insoluta, per ora; chissà forse ci sono e saranno resi pubblici altri documenti, lettere, testimonianze in grado di illuminare la vicenda e spiegare le ragioni del comportamento tenuto "dopo" dallo stesso Pirandello. Il fatto singolare, infatti, è che lo scrittore pubblica il testo così come andato in scena, con un finale che giudicava falso, posticcio. La domanda più semplice è: non poteva modificarlo per la stampa? Non voglio avanzare ipotesi campate in aria, anche se il rischio dei critici è sempre quello di costruire sulla sabbia o sulle sabbie mobili. Forse Pirandello non ha avuto il coraggio di andare sino in fondo e di far guardare l'abisso che aveva "scoperto" e che aveva avvertito con tanta lucidità e perspicacia. Era "oltre", ma non così tanto da restarci. Oppure si è punito, e in proposito potrei scomodare tante letture, dalla bellissima biografia di Giudice del 1963 a quella apparentemente più "fantasiosa" di Camilleri su singolari comportamenti autopunitivi del giovane Pirandello. [21]

[21] Gaspare Giudice, *Luigi Pirandello*, Utet, Torino 1963; Andrea Camilleri, *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli Bur, Milano 2000.

O, ancora, è intervenuto Stefano che nel 1935 scriveva spesso al posto del padre.

Del tutto critici i rilievi della lettera del direttore che Moissi ha il coraggio di fargli leggere: così certo quest'ultimo usciva dall'*impasse* e poteva dire che non dipendeva da lui, ma dalla direzione del teatro, ferma nel non accettare un lavoro simile. Niente da dire sul primo atto – si diceva nella lettera – profondo, ben fatto, ma poi sin dal secondo discussione, nient'altro che discussione, aridità che si riverbera nel grigiore degli accadimenti. Lo spettatore resta schiacciato da un senso di oppressione senza intravedere un po' di luce, un barlume di speranza che lo liberi

dall'angoscia e dalle preoccupazioni del quotidiano. Sì a un «serio problema umano, purché contenga un po' di serenità e di gioia». Infine il direttore chiedeva a Moissi di intervenire presso Pirandello per fargli «cambiare essenzialmente l'ultimo atto», magari con effetti teatrali drammatici di superficie che assicurassero l'azione, la vera divinità del teatro, anche se non necessariamente un assassinio o una morte fulminea. [22]

[22] La lettera inviata a Moissi dall'Intendente del Deutsches Volkstheater, Rolf Jahn, e da questi girata a Pirandello è riportata in D'Amico, *Notizia*, cit., pp. 923-924.

È la soluzione, la più semplice, adottata da Pirandello con un gesto di rinuncia all'impossibile finale immaginato e accarezzato, tutto concentrato sul senso dell'intero dramma, che portava alla ribalta il problema dell'uomo freudiano rispetto al consorzio civile, cioè come far convivere la scoperta dell'inconscio con la responsabilità dei nostri atti, con l'etica innanzi tutto e conseguentemente con il tribunale della giustizia della società:

Credo che il senso *non-umano* della tragedia del *non-si-sa-come*, vale a dire delle cose che avvengono oltre il potere nostro, e quello della responsabilità *umana* in confronto con esso, siano espressi perfettamente e nel modo più chiaro nel III Atto, che, a mio giudizio, è il migliore dei tre. Il ricadere, col cuore lacerato, *nelle cose che si fanno*, l'accettazione ironica e rassegnata di queste cose *che si fanno*, dopo aver scoperto che "la realtà del sogno" ha contaminato anche l'anima pura di Bice, mi sembra teatralmente di grande efficacia conclusiva e di sicurissimo effetto. [23]

[23] *Ivi*, pp. 920-921.

Lo scrittore amava a tal punto il dramma *Non si sa come* e lo

riteneva centrale nella sua produzione, quasi quanto il romanzo che lo aveva accompagnato per circa un quindicennio prima di essere dato alle stampe: *Uno, nessuno e centomila*. Notissimo il passo di un'intervista rilasciata nel luglio 1922: «avrebbe dovuto essere il proemio della mia produzione teatrale e ne sarò, invece, quasi un riepilogo». Meno noto il seguito delle dichiarazioni di Pirandello che, nel definirlo «il romanzo della scomposizione della personalità», ne evidenziava il carattere filosofico ultimativo, il suo giungere «alle conclusioni estreme, alle conseguenze più lontane». [24]

[24] *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 164 (*Conversando con Luigi Pirandello* «L'Epoca» 5 luglio 1922).

E cos'erano queste se non l'abbandono di ogni legame sentimentale e sociale, il ricovero in un ospizio lontano dalla città, dove ogni giorno Vitangelo può rinascere slegato da ogni cosa che non sia l'aria, la natura, il vento, un libro, senza memoria, affetti, ruoli, in un totale abbandono al flusso aereo delle sensazioni, in un ripudio quasi dello stesso pensiero che lavora, lavora dentro e produce «vane costruzioni»:

Pensare alla morte, pregare. C'è pure chi ha ancora questo bisogno, e se ne fanno voce le campane. Io non l'ho più questo bisogno, perché muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi: vivo e intero, non più in me, ma in ogni cosa fuori. [25]

[25] *Uno, nessuno e centomila*, in Pirandello, *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, I Meridiani, Milano 1973, II, p. 902.

È il celebre finale del romanzo verso cui sembra alla fine curvarsi tutta la narrazione fatta di continue

“considerazioni” sino a quella che fissa il punto terminale dando il titolo all’ultimo capitoletto: *Non conclude*. Era questa la conclusione filosofica estrema che in *Non si sa come* assume una raffigurazione drammatica nel finale abortito, simile a quella del romanzo, ma eticamente connotata, una libertà cioè che voleva essere una condanna:

Romeo [...] La mia condanna dev’essere il contrario della carcere: fuori, fuori, dove non c’è più niente di stabilito, di solido, case, relazioni, contatti, consorzio, leggi, abitudini; più nulla: la libertà, ecco, la libertà come condanna, l’esilio nel sogno, come il santo nel deserto, o l’inferno del vagabondo che ruba, che uccide – la rapina del sole, di tutto ciò che è misterioso e fuori di noi, che non è più umano, dove la vita si brucia in un anno o in un mese o in un giorno, non si sa come. [26]

[26] Luigi Pirandello, *Non si sa come*, cit., pp. 995-996.

Non a caso, allo stesso modo che per il romanzo, Pirandello ne parlava come dell’opera conclusiva di tutta la sua produzione. «I miei lavori possono essere riguardati come le premesse logiche di quest’ultimo», dichiarava in un’importantissima intervista rilasciata a Mario Missiroli, evidenziando come il dramma proponesse nuovamente un problema antichissimo, quanto la stessa umanità, quello della volontà, della colpa e della responsabilità. [27]

[27] *Interviste a Pirandello*, cit., p. 554 (*Alla vigilia del Convegno Volta. Colloquio con Luigi Pirandello*, «L’Illustrazione Italiana», 7 ottobre 1934).

La sconvolgente risposta – che cioè la volontà conta ben poco, che si vive in uno stato di sogno e in preda a sensazioni, che l’uomo resta incredulo di fronte ad azioni da lui compiute senza un perché – risiedeva nel finale originario. D’altra parte, come poteva accoglierlo la società teatrale del tempo?

Il problema è ancora per noi insolubile e non vi è alcuna

risposta al dilemma posto dal dramma rispetto alla “colpa” di un’azione non voluta, ma comunque compiuta. Resta il fatto che assai più accettabile era la punizione con il sangue e la pistola e non con una lenta espiazione che lasciava in vita Romeo. Su questo impossibile finale, poi modificato, leggiamo le parole dello stesso Pirandello:

E allora è proprio questo grido che getta l’ultima, livida luce sulle zone via via esplorate dall’angoscia di Romeo. La vita gli appare sempre più in preda a forze arcane di cui pochissime ci sono note e possiamo dominare: il resto è mistero. Il dramma si chiude con la partenza degli ospiti, accennata nei minuti particolari veristici, quasi a dimostrare che queste sono le sole, umili certezze della vita. [28]

[28] *Ivi*, p. 556.

Beatrice Alfonzetti

Marzo 2017

[Indice Tematiche](#)

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

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)