

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI
SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

UNA VISITA DAL “DI LÀ”: SIMMETRIE ONIRICHE TRA PIRANDELLO E CAPUANA

Domenico Tenerelli

Abstract

Primo vero modello letterario di Pirandello, Luigi Capuana, verista atipico incline al richiamo dell'occulto, contribuì a indirizzare ideologicamente l'agrigentino a fine '800 sulla via dell'irrazionale, sollecitando in lui un concreto interesse per le dottrine teosofiche e spiritiche. Fine di questo saggio è mostrare come l'influenza operata dallo scrittore di Mineo su Pirandello possa declinarsi anche su matrici oniriche, attraverso una indagine di analogie e nessi che intercorrono tra *Sogni... non sogni!* (1905) del primo e *Visita* (1935) del secondo. È infatti il suggestivo tema della «realtà del sogno» – di probabile ascendenza teosofica e frequente nell'ultima produzione pirandelliana – a raccordare i due lavori, prospettando un inaspettato e rinnovato rapporto tra i due scrittori per cui il mondo reale è intimamente connaturato a quello “di là”: *Visita* rappresenta inoltre un primo e pionieristico approccio di un processo estetico di conversione irrazionalistica del momento artistico che Pirandello avrebbe poi più ampiamente operato in *Effetti d'un sogno interrotto* e nei *Giganti della montagna*, inaugurando una breve nuova stagione che solo la morte avrebbe interrotto.

Luigi Capuana, atypical verista attracted by occult's fascination, was the first ever literary model for Pirandello and also contributed at the end of 800th century to lead ideologically the writer from Girgenti on the way of the irrational, by inducing in him a concrete interest for theosophical and spiritualistic doctrines. The aim of this essay is to display how the influence operated by the writer from Mineo on Pirandello could be also considered on dreamlike bases, through a survey of analogies and links between Capuana's *Sogni... non sogni!* (1905) and Pirandello's *Visita* (1935). In fact is the suggestive topic of «dream's reality» – probably attributable to theosophy and frequent in the last Pirandello's literary production – that connects the two works by prospecting an unexpected and renewed connection between the two authors for which the real world is intimately ingrained with the “di là”: *Visita* also represents a first and pioneering approach of an aesthetic process according to which the artistic moment is converted irrationally by Pirandello and that he would have more widely carried out in *Effetti d'un sogno interrotto* and in *I Giganti della montagna*, inaugurating a short new season that only death would have interrupted.

Parole chiave:
Pirandello, Capuana, onirismo, creazione artistica

Contatti:
domenico.tenerelli@gmail.com

Fino a tutto il 1892 non mi pareva possibile che io potessi scrivere altrimenti, che in versi. Devo a Luigi Capuana la spinta a provarmi nell'arte narrativa in prosa [...]. La mia prima prova nell'arte narrativa in prosa fu il romanzo *L'esclusa*, raccolto in volume da Treves e molti anni dopo, riveduto e corretto.¹

Così scriveva Pirandello nel 1924, ricordando il compianto amico-maestro e sottolineandone il ruolo decisivo nella propria evoluzione letteraria. Se, infatti, da un lato l'assidua frequentazione tra i due avrebbe segnato o quantomeno catalizzato la svolta narrativa di Pirandello (il quale avrebbe gradualmente preso le distanze dalla connotazione naturalistica dell'apparato concettuale capuaniano per sviluppare un'autonoma poetica modernista),² la fervida tensione irrazionalistica di Capuana a scandagliare i misteri del mondo "di là" avrebbe, d'altro canto, influenzato la stessa *forma mentis* dello scrittore agrigentino: il saggio *Spiritismo?* (1884) e il successivo *Mondo occulto* (1896),³ ideale «appendice» del primo,⁴ entrambi volti a elevare i fenomeni medianici e occultistici allo status di «fatti» naturali, avrebbero portato Pirandello ad un non trascurabile interesse per spiritismo e teosofia,⁵ sedimentato all'interno di quel clima di esasperato bisogno culturale di fine Ottocento a reagire irrazionalisticamente alla crisi del positivismo materialista e della scienza, arrestatasi – come denunciava l'avvocato Zummo ne *La casa del Granella* – «ai limiti della vita»,⁶ retriava nonché priva di mezzi adeguati a indagare *oltre* di essa, spesso impantanata in un empirismo ottuso, come esemplificato in molte novelle pirandelliane del filone sovranaturale dirette discendenti dei racconti del mondo occulto capuaniano.⁷ Al di là dell'uso tematico e strumentale che egli fece dell'apparato figurale e concettuale ereditato da spiritismo e teosofia, finalizzato a corroborare il proprio relativismo gnoseologico più che a dare valore strettamente fattuale ai fenomeni del mondo "di là", Pirandello declinò tali nozioni irrazionalistiche anche su altre matrici, di natura estetica e filosofico-esistenziale: com'è noto, fu infatti *Le Plan Astral* (1899, traduzione francese dell'originale *The Astral Plane* del 1895) di Charles W. Leadbeater e molto probabilmente *Les Formes-Pensées* (1905, traduzione francese dell'originale *Thought-Forms* del 1901), scritto a quattro mani da quest'ultimo e da Annie Besant,⁸ a fornire spunti concettuali fondamentali

¹ L. PIRANDELLO, *Nota autobiografica per un profilo critico* (1924), in ID., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. TAVIANI e una testimonianza di A. PIRANDELLO, Mondadori, Milano 2006, pp. 1109-1111: 1110.

² Ciò viene apertamente esplicito nella dedicatoria a Capuana posta in apertura della prima edizione in volume de *L'esclusa* (Treves, Milano 1908), in cui Pirandello, prendendo indirettamente le distanze dal maestro, ha premura di rimarcare il «fondo [...] essenzialmente umoristico del romanzo» (cfr. L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, I, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, introduzione di G. Macchia, Mondadori, Milano 1973, pp. 881: 881-882).

³ Il volume era presente nella biblioteca pirandelliana di via Antonio Bosio a Roma nell'edizione originale Pierro (ne dà il riscontro il puntuale *La Biblioteca di Luigi Pirandello. Catalogo alfabetico per autore*, a cura di D. Saponaro e L. Torsello, con la supervisione di A. D'Amico, Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo, p. 27, consultabile online al sito www.studiodiluigipirandello/archivi-e-biblioteca.it).

⁴ Cfr. L. CAPUANA, *Mondo occulto*, in ID., *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Edizioni del Prisma, Catania 1995, pp. 163-204: 165.

⁵ Uno dei primi studiosi a rilevare nell'opera pirandelliana la fitta presenza di filoni irrazionalistici da ricondurre al patronato capuaniano fu G. MACCHIA nel seminale e ormai classico *Pirandello o la stanza della tortura* (Mondadori, Milano 1982²). Per l'uso di nozioni afferenti spiritismo e teosofia da parte di Pirandello, in rapporto anche a Capuana, si vedano altresì A. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Vallecchi, Firenze 1982; J.B. REY, *Pirandello e il mondo degli spiriti*, in «Rivista di Studi Pirandelliani», II, 1, gennaio-aprile 1979, pp. 47-60; A.R. PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno, Roma 2000; R. DAL MONTE, «Lunghi discorsi col fuoco». *Magia ed esoterismo in Pirandello*, in «Studi novecenteschi», 1, 2005, pp. 91-121.

⁶ L. PIRANDELLO, *La casa del Granella*, pubblicata su «Il Marzocco», 27 agosto 1905, ora in ID., *Tutte le novelle. II 1905-1913*, a cura di L. Lugnani, BUR, Milano 2007, pp. 89-107: 97.

⁷ Si pensi a *Visitare gli infermi* (1896), *La casa del Granella* (1905), *Dal naso al cielo* (1907), *Lo storno e l'Angelo Centuno* (1910), novelle che presentano lo schema dicotomico tra scienza e sovranaturale, ragione e fede, materia e spirito: come in molti racconti capuaniani (si consulti a proposito il puntuale L. CAPUANA, *Novelle del mondo occulto*, a cura di A. Cedola, Pendragon, Bologna 2007) lo scontro è risolto in favore del polo irrazionalistico, spesso rappresentato dal personaggio in cui si immedesima l'Autore (si pensi all'avvocato Zummo sopra citato o al professor Vernoni di *Dal naso al cielo*).

⁸ Entrambi i volumi furono editi nella collana delle «Publications Théosophiques» di Parigi, di certo nota a Pirandello: se infatti il primo, presente nella sua biblioteca (cfr. *La Biblioteca di Luigi Pirandello. Catalogo alfabetico per autore*, cit., p. 81), fu ampiamente compulsato e parafrasato in vari punti della sua opera (*Il fu Mattia Pascal*, *Personaggi*, *Dal naso al cielo*, *I giganti della montagna*), la lettura del secondo fu ipotizzata da MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, cit., pp. 53-54. Riguardo il decisivo apporto all'estetica pirandelliana fornito dai due libri si

per sviluppare la teoria del personaggio autonomo dal proprio autore,⁹ il quale assume le fattezze di un *medium* evocatore di spiriti/personaggi partoriti dalla sua fantasia e al tempo stesso “infestato” dagli stessi.¹⁰ Allo stesso tempo, il concetto dell’immortalità dell’anima, alla base di entrambe le dottrine, fornì a Pirandello una solida base su cui poggiare le proprie teorie circa l’esito dell’individuo dopo la morte: il dubbio pirandelliano tra la pienezza ontologica o la deriva nichilistica del *post mortem*, emblematicamente tematizzato nel *Fu Mattia Pascal* da Anselmo Paleari¹¹ secondo i principi della dottrina teosofica,¹² sarebbe stato destinato a non risolversi mai.

L’ascendente esercitato su Pirandello da spiritismo e teosofia, per la decisiva mediazione della *curiositas* capuana verso l’occulto, non è tuttavia limitato alla sola produzione a cavallo tra ‘800 e i primi anni del ‘900: è infatti agevole rilevare come influssi di matrice irrazionalistica ricompaiano, a distanza di decenni, nell’ultima fase artistica pirandelliana, quella che a partire dal Petronio¹³ è stata indicata dalla critica quale fase «surrealistica»,¹⁴ con una «apparente “conversione” al sogno», come si è anche detto.¹⁵ È infatti il

vedano a tal proposito i fondamentali capitoli *Magia, teosofia e spiritismo* e «*Spiriti*» e *personaggi* in *ivi*, pp. 46-60, nonché il *Primo tempo* del capitolo *Ombre nell’ombra* di PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., pp. 25-31.

⁹ Rilevabile per la prima volta nell’articolo *L’azione parlata* del maggio 1899 (ora in PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., pp. 447-451), è possibile che l’idea dell’indipendenza del personaggio dall’autore, pur essendo un concetto concepito autonomamente da Pirandello, sia altresì da ricondurre al canone dell’impersonalità di stampo veristico di cui si trova traccia nella saggistica capuana (cfr. in particolare *La crisi del romanzo* in L. CAPUANA, *Gli “ismi” contemporanei (Verismo, Simbolismo, Idealismo, Cosmopolitismo) ed altri saggi di critica letteraria ed artistica*, Giannotta, Catania 1898, pp. 61-82).

¹⁰ Circa il carattere misterico e medianico del processo creativo pirandelliano si guardi anche, oltre i già citati studi di Macchia e Pupino, ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., pp. 57-88. Per il motivo dell’*hantise* del personaggio nei confronti del proprio creatore la fonte è da ricercare, oltre che in assunti teosofici, ancora in Capuana, ed in particolare nella *Conclusione* del *Decameroncino* del 1901 (cfr. PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., pp. 14-15): Pirandello possedeva tale volume di novelle (cfr. *La Biblioteca di Luigi Pirandello. Catalogo alfabetico per autore*, cit., p. 28), tra le quali spicca *Il sogno d’un musicista*, la cui suggestione con tutta probabilità sarebbe stata da lui recuperata nell’ultima fase della sua parabola artistica.

¹¹ Le riflessioni dell’affittacamere circa l’*oltre* sarebbero poi confluite, quattro anni dopo, nell’*Umorismo* (circa il paradigmatico saggio pirandelliano cfr. A.R. PUPINO, *Pirandello: poetiche e pratiche di umorismo*, Salerno, Roma 2013): come osserva Illiano, «il tirocinio filosofico di Adriano Meis viene ad assumere una dimensione autobiografica in quanto riflessione del tirocinio teorico-poetico dello scrittore stesso» (ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 40). Simili considerazioni, velate dall’ironia circa i fenomeni medianici, erano già state fatte da Pirandello nell’articolo del 24 dicembre 1905 *Un fantasma* pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» di Torino (ora in S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Pirandello in guanti gialli (con scritti sconosciuti o rari e mai raccolti in volume di Luigi Pirandello)*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 1983, pp. 203-205): l’articolo pirandelliano diede il la alla reazione piccata di Capuana, il quale, non colto appieno il senso sostanzialmente umoristico dello scritto del sodale, scrisse una *Lettera aperta a Luigi Pirandello: a proposito di un fantasma* (pubblicata sulla stessa «Gazzetta del Popolo» pochi giorni dopo *Un fantasma*, il 2 gennaio 1906, ora in L. CAPUANA, *Mondo occulto*, a cura di S. Cigliana, Edizioni del Prisma, Catania 1995, pp. 239-242) in cui ricordava la frequentazione congiunta di entrambi ad alcune sedute spiritiche (per un resoconto del botta e risposta tra i due scrittori cfr. M. TROPEA, *Pirandello e Capuana: lettere aperte a spiriti e fantasmi*, in «Le forme e la storia», II, 1, 2009, pp. 127-155).

¹² È ancora la teosofa Annie Besant, in questo caso nel suo *La Mort et l’Au-delà* del 1896, a fornire ulteriori spunti a Pirandello, come ha diffusamente rilevato PUPINO (*Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., pp. 46-47 e ID., *Lo sguardo sulla natura. Un’idea di paesaggio in Pirandello*, in «La rassegna della letteratura italiana», 2, Luglio-Dicembre 2002, pp. 431-452: 446).

¹³ G. PETRONIO, *Le novelle surrealistiche di Pirandello*, in *Le novelle di Pirandello*, a cura di S. Milioto, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1980, pp. 211-228.

¹⁴ Luperini ha autorevolmente suddiviso l’intera produzione pirandelliana in due grandi fasi, quella umoristica e quella surrealista, appunto, indicando nello specifico il decennio 1926-1936 quale «periodo del surrealismo» (cfr. R. LUPERINI, *Pirandello*, GLF Editori Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 6-7). Circa il problematico «surrealismo» pirandelliano e le sue diverse interpretazioni si vedano anche A. LEONE DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Universale Laterza, Roma-Bari 1978⁵, pp. 179-209 e F. SCOLLO, *Pirandello e il Surrealismo. Lettura delle novelle del quinquennio 1931-1936*, in *Gli intellettuali italiani e l’Europa (1903-1956)*, a cura di F. Petroni e M. Tortora, Manni, Lecce 2007, pp. 295-308.

¹⁵ C.S. NOBILI, «*La materia del sogno*». *Pirandello tra racconto e visione*, Giardini, Pisa 2007, p. 143: si veda in particolare il capitolo *Racconti di sogni. Dal teatro all’ultima narrativa* (*ivi*, pp. 143-159). Circa l’*onirismo* pirandelliano si consultino anche la voce *Onirismo* in MANOTTA, *Luigi Pirandello*, cit., pp. 180-183 e il capitolo *Logica simmetrica tra «Berecche e la guerra» e «Una giornata»*. «*Conversione*» e *superamento* in V. BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 75-94.

tema della «realità del sogno» a costituire un *fil rouge* tra l'onirismo pirandelliano e l'irrazionalismo teosofico e spiritico: secondo la dottrina teosofica è infatti possibile che durante il sonno il corpo astrale si separi dal corpo fisico denso e viva quelle esperienze comunemente chiamate sogni, lasciando il piano fisico e quello astrale in uno stato di torpore onirico.¹⁶ La sensazione di spaesamento dell'individuo al risveglio deriva dal fatto che «ciò che è stato vissuto nella dimensione onirica, benché inconscio, è vero»:¹⁷ un assunto che trova la sua origine nell'antica Grecia, nello specifico nell'*Oneirokritika* di Artemidoro di Dalidi, il quale fu tra i primi a porsi la questione circa la «verità del sogno», difatti stabilendo che etimologicamente *oneiros* («sogno») corrispondesse a «quello che dice il vero».¹⁸ Ciò contribuisce a giustificare non solo la natura «reale» del sogno secondo la dottrina teosofica, ma altresì il suo carattere premonitorio e profetico: tutti concetti presenti nei libri del Leadbeater e della Besant, ma specialmente in *Dreams. What they are and how they are caused* (1893) del primo e, in precedenza, esposti dal fondatore dello spiritismo Allan Kardec.¹⁹ Tale apparato concettuale, come si è detto, avrebbe fornito nuova linfa all'ultima produzione pirandelliana, senonché prime avvisaglie di questo nuovo indirizzo onirico fossero rilevabili già molti anni prima: il motivo teosofico del sogno «reale», con ripercussioni concrete anche nella fase di veglia, viene infatti presentato ne *La realtà del sogno* del 1914,²⁰ novella che avrebbe ispirato l'atto unico *Sogno, ma forse no* composto tra 1928 e 1929, in cui le dimensioni del sogno e della veglia si intersecano creando un'atmosfera sospesa che preannuncia quelle delle ultime novelle.²¹ Nella *pièce*, infatti, tutto lascia intendere che la realtà possa ripercorrere le fasi preannunciate dall'incoscienza del sogno, come similmente accade nel racconto di quindici anni prima: i *topoi* del sogno profetico e della «realità del sogno» risultano dunque inscindibili.

Se è vero che entrambi i motivi muovono da una matrice teosofica, non è altresì da escludere che essi siano potuti giungere a Pirandello, ancora una volta, tramite la mediazione di Luigi Capuana: il motivo della «realità del sogno» infatti, unitamente a quello del sogno come esistenza parallela, è spesso centrale all'interno della novellistica capuaniana del «di là»,²² come si evince ne *Il sogno d'un musicista* (1901) e in *Sogni... non sogni!* (1905), tramite le parole del dottor Maggioli prima, «alter ego del Capuana osservatore rigoroso del mondo occulto»,²³ e del Gullini dopo. Nel primo racconto, contenuto nella raccolta *Il Decameroncino* (una cui copia era presente, giova ribadirlo, nella biblioteca di Pirandello), il dottore, al cospetto degli auditori nel salotto della baronessa Lanari, annuncia:

– I sogni – rispose il dottore. – Se dovessi dire la mia opinione vi farei strabiliare [...]. E, innanzitutto, contro l'opinione comune, affermerò che, dormendo, noi sogniamo sempre, anche quando non abbiamo nessun ricordo di aver sognato. Il sogno differisce dalla realtà in questo soltanto: è un'altra realtà. È più bella, più libera, più reale aggiungo [...]. – Come più reale? [...]. Parecchie volte mi son sognato di essere ferito, di morire, e mi sono svegliato vivo e sano! | – Ma di là, nella vita del sogno è stato ferito davvero; ma di là, nella vita del sogno, è morto davvero. E quando, tra cento anni, se le fa piacere, morrà qui, in questa realtà, in questa Natura, forse si desterà nell'altra, precisamente come da un sogno, e dirà: «Che stranezza! Mi era parso di morire! Come sembrano veri certi sogni!».²⁴

Non esimendosi peraltro dalla critica nei confronti della scienza positiva, riluttante a scandagliare i misteri della realtà *di là*, Capuana non solo indica nello spirito l'essenza che «spesso, nel sogno, vede chiarissimo il futuro»,²⁵ ma rilegge anche «in chiave 'parapsicologica' il topos romantico del sogno rivelatore di verità essenziali e trascendenti»²⁶ per bocca del dottor Maggioli, il quale dà tacitamente sfoggio d'erudizione delle nozioni afferenti il principio della «teurgia» di Emanuel Swedenborg, secondo cui lo

¹⁶ Cfr. ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 27.

¹⁷ Cfr. DAL MONTE, «Lunghi discorsi col fuoco». *Magia ed esoterismo in Pirandello*, cit., p. 100.

¹⁸ Cfr. T. COLLANI, *Sogno e letteratura. Poetiche dell'onirismo moderno nei testi e nei manifesti del primo Novecento*, FrancoAngeli, Milano 2016, p. 37.

¹⁹ Si veda soprattutto la parte riservata al sogno nel *Livre des Esprits* del 1857, opera-chiave del francese e primo volume a sistematizzare la dottrina spiritista: il filosofo francese era ben noto a Pirandello, il quale lo evocò, tra gli altri, anche ne *La casa del Granella*.

²⁰ Cfr. REY, *Pirandello e il mondo degli spiriti*, cit., p. 52.

²¹ Su questo dramma, la cui prima avvenne nel 1931 a Lisbona, si veda in particolare J. M. DE LANCASTRE, *Con un sogno nel bagaglio. Un viaggio di Pirandello in Portogallo*, Sellerio, Palermo 2006.

²² A. CEDOLA, *Introduzione a CAPUANA, Novelle del mondo occulto*, cit., pp. 7-61: 28.

²³ Ivi, p. 25.

²⁴ L. CAPUANA, *Il sogno d'un musicista*, in ID., *Il Decameroncino*, Giannotta, Catania 1901, pp. 95-110: 95-98 (corsivi nostri).

²⁵ Ivi, p. 98.

²⁶ CEDOLA, *Introduzione a CAPUANA, Novelle del mondo occulto*, cit., p. 29.

spirito, distinto dal corpo, conserva la propria individualità negli stati inconsci del sonno e della morte riuscendo a comunicare con il mondo materiale tramite le “corrispondenze” o “rivelazioni” attinte per via sovrannaturale.²⁷ Similmente a quanto si legge nella novella del 1901, in *Sogni... non sogni!* il motivo della «realità del sogno» viene riproposto in apertura di racconto da parte del Gullini, il quale esclama: «Oh! [...] Dev'essere proprio vero: noi viviamo due vite, quella della veglia e quella del sogno, egualmente reali tutti e due; non ne dubito più!».²⁸ È possibile rilevare, a questo punto, una coincidenza tematica tra la frase del personaggio capuaniano e una dichiarazione del pirandelliano Romeo Daddi, protagonista di *Non si sa come*, frutto di una rielaborazione di alcune novelle tra cui anche *La realtà del sogno*: «Cammino, mi vedo le cose attorno, le posso toccare, tocco, e non me ne viene più né un pensiero né un sentimento, forse neppure più una sensazione [...]. E puoi dire allora ch'io sto vivendo una vita cosciente? E ancora sono sveglio! E quando dormo? Metà della vita si dorme».²⁹ Se da una parte lo spunto capuaniano serve a Pirandello a disegnare oniricamente l'universo psichico («la più importante preoccupazione [...] nei suoi ultimi anni di lavoro»),³⁰ dall'altra è possibile che *Sogni... non sogni!* abbia altresì costituito una fonte per la composizione della novella *Visita* del 1935. Il racconto capuaniano svolge il canonico schema opposizionale tra il polo soprannaturale e quello positivo: la versione sui sogni del Gullini, esponente del primo, convinto circa la netta divisione del mondo del sogno e di quello della veglia e della loro eguale «realità», si contrappone a quella del Làrcani, il quale tende a ricondurre il momento onirico entro la congerie dei fenomeni psicofisiologici. Il protagonista racconta all'amico di una serie di sogni, «come in un romanzo da appendici», in cui incontrava una donna «vista chi sa dove» che aveva talmente fatto presa su di lui da esserne sognata quasi ogni notte:

– In sogno, la rivedevo in un salottino, sempre lo stesso, di casa sua. Mi trovavo là come per incanto [...]. Lei, seduta sul canapè, di stoffa grigia con larghi fiorami color viola; io, su la poltrona a lato, o in piedi e, da un sogno all'altro in crescente intimità.³¹

Le visite oniriche proseguono, sino a che Gullini incontra per le strade di Roma una donna delle stesse fattezze della figura del sogno, come se le due realtà, quella del sonno e della veglia, infine collimassero: ciò giunge al limite nel momento in cui, dopo una serie di sogni nei quali la donna appare sempre più pallida e spenta sino a dileguarsi, al Gullini perviene la notizia della morte improvvisa di Lucia Doni, la donna che aveva realmente incontrato e che era divenuta sua amante in sogno.

Visita presenta molte analogie con il racconto capuaniano, seppur con una trama rovesciata: in una cornice fantastica,³² spesso utilizzata da Pirandello nell'ultima novellistica per caratterizzare i racconti onirici

²⁷ Il mistico e scienziato svedese, precursore dello spiritismo nonché anticipatore di molte intuizioni teosofiche, influenzò notevolmente la concezione del “di là” dalla vita di Capuana: approfondito lo studio dell'*Arcana Coelestia* (monumentale opera che destò anche l'interesse di Kant) e frequentato il circolo swedenborghiano fiorentino durante il suo soggiorno nella città toscana (1864-1868), Capuana avrebbe scritto, in seguito a svariati accenni in scritti precedenti, due articoli interamente centrati sulla figura dello Swedenborg, *I misteri dello spiritismo* e *I pianeti abitati secondo un illuminato*, entrambi pubblicati sul «Giornale d'Italia» nel maggio 1906 (cfr. CAPUANA, *Mondo occulto*, cit., pp. 243-255).

²⁸ L. CAPUANA, *Sogni... non sogni!*, pubblicata su «Il Marzocco» nel giugno 1905, ora in ID., *Novelle del mondo occulto*, cit., pp. 267-272: 267.

²⁹ L. PIRANDELLO, *Non si sa come* (1934), ora in ID., *Maschere nude*, III, introduzione di S. CAMPAILLA, a cura di I. Borzi e M. Argenziano, Newton Compton, Roma 2007, pp. 1002-1035: 1010. La frase conclusiva sarebbe stata espressa in modo ancor più prossimo all'estratto capuaniano in un'intervista concessa da Pirandello a Mario Missiroli circa la *pièce* teatrale e pubblicata su «L'illustrazione italiana» nell'ottobre del '34: «Per metà noi viviamo nel sogno, per l'altra metà in preda all'arbitrio delle sensazioni» (ora in Z. PECORARO, *Non si sa come: circolarità dalle novelle al dramma. Due finali*, in «Pirandelliana», 4, 2010, pp. 119-121: 119).

³⁰ V. BALDI, *Pirandello and the City. I «racconti americani» nelle «Novelle per un anno»*, in «Strumenti critici», XXVII, 3, settembre-dicembre 2012, pp. 477-490: 487. Ciò risulta tanto più evidente nello scritto *Insomma, la vita è finita* del giugno '35 (raggruppato da Taviani nella sezione *Scritti con «Taluno»* dei *Saggi pirandelliani*), in cui Pirandello disserta problematicamente, anni dopo *L'umorismo*, circa il «misterioso mondo di sogno» in cui l'uomo è assunto: nelle novelle degli anni '30 (e in drammi come *Non si sa come*) è ben rilevabile la presenza di personaggi che si muovono o operano in condizioni di oscuramento di coscienza (si vedano in particolare *Cinci*, *Un'idea*, *Il chiodo*).

³¹ CAPUANA, *Sogni... non sogni!*, cit., p. 269.

³² In merito si veda N. BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Buzzati, Pirandello*, Longo, Ravenna 1982, pp. 128-131: i motivi dell'incertezza, della dilatazione della temporalità e della «realità diversa, incredibile e inesplicabile, ma vera» (ivi, p. 131), contribuiscono a caratterizzare la natura fantastica

(si vedano soprattutto *Soffio* e *Una giornata*), avviene l'incontro (molto probabilmente in sogno) del protagonista con la signora Anna Wheil,³³ «morta jeri a Firenze».³⁴ La novella ha dunque un andamento opposto a quello di *Sogni... non sogni!*, in quanto se nel racconto di Capuana la notizia della morte della donna sognata avviene nella chiusa, *Visita* si apre *in medias res*, con un impeccabile cameriere che annuncia al protagonista non solo la morte della donna, ma anche la sua visita, appunto. Nel racconto di Pirandello non ci sono dunque ripetuti incontri onirici tra il protagonista e la donna, ma uno soltanto: l'io narrante resta volutamente vago e incerto circa la natura onirica o meno della visita della signora Wheil, tuttavia ci indica che, prima di addormentarsi e sognarla «in una nuvola bianca di primavera che s'andava a mano a mano diradando»³⁵ (descrizione analoga a quella della sparizione in sogno della Doni capuaniana), egli aveva letto su un giornale la notizia della morte della donna. Si può dunque dedurre come tutta la novella, eccetto il dato realistico della lettura del giornale avvenuta durante la veglia, sia il racconto di un sogno: lo stesso dialogo tra il cameriere che introduce la donna e il protagonista è probabilmente avvenuto nel sogno fatto da quest'ultimo, che, peraltro, fornisce indizi circa il suo rapporto, nella realtà, con la donna. Un rapporto invero fuggevole ma al tempo stesso estremamente erotico, avvenuto una volta sola, anni prima, ad una festa tra amici: l'io narrante, infatti, aveva intravisto per un attimo il suo seno, per un «male atroce» del quale la donna, come gli rivela, sarebbe in seguito morta. Tuttavia nell'«eterno presente» del sogno, vestita nello stesso modo dell'unico incontro con il narratore (come la donna sognata dal Gullini dopo averla incontrata per le vie di Roma), ora che «non è più» in quanto morta, la signora Wheil vorrebbe interamente mostrarglielo per perpetuare oniricamente l'eros; senonché la novella si chiude con lo sguardo del protagonista sul «giornale aperto», dalla cui lettura era appunto scaturita la susseguente visita della donna: il racconto di Pirandello è dunque, parimenti alla novella di Capuana, una storia di Eros e Thanatos entro uno scenario onirico,³⁶ con la peculiare differenza, però, che qui è la notizia della morte della donna a innescare nel protagonista il ricordo di quel fugace incontro e a riscattarlo nell'eternità del sogno in cui la defunta viene evocata. «È un fantasma. O un'allucinazione» suggerisce Pupino,³⁷ e di fatto le due cose non si escludono: in *Visita*, infatti, Pirandello pare trasporre all'interno del momento onirico il colloquio avvenuto in altre sue novelle (*Personaggi*, *La tragedia d'un personaggio*, *Colloqui coi personaggi*)³⁸ tra se stesso (l'Autore) e le creature della sua fantasia, evocate sulla scena come personaggi o, sinonimicamente, «fantasmi».³⁹ Il cameriere che introduce la signora Wheil non è altro che la versione straniata e imperturbabile della vecchia servetta Fantasia che introduceva il Leonardo Scoto di *Personaggi* (1906) o

della novella, la quale si unisce al novero degli ultimi racconti di Pirandello in cui si è, secondo lo stesso Bonifazi, «totalmente nel fantastico» (ivi, p. 121).

³³ Savio istituisce un parallelismo tra la protagonista pirandelliana e la Anna B. de *La dama di picche* (1834) di Puškin, ipotizzando una tradizione indiretta mediata dall'edizione francese del racconto curata da André Gide, ben noto a Pirandello come testimoniato dalle lettere alla Abba dal suo soggiorno parigino (D. SAVIO, *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Interlinea, Novara 2013, pp. 139-143): ciò tuttavia non esclude l'ascendente capuaniano, a maggior ragione per il fatto che il quinto capitolo del racconto di Puškin si apre con una citazione di Swedenborg, come già detto stimatissimo dal Capuana. Non è dunque improbabile che Pirandello, leggendo il testo nella traduzione di Gide e non conoscendo Swedenborg, possa essersi documentato circa il mistico svedese e i suoi sogni profetici, rinvenendo come lo stesso Capuana lo tenesse in grande considerazione, e di conseguenza aver indagato circa i racconti sul sogno di stampo swedenborghiano dello scrittore di Mineo.

³⁴ L. PIRANDELLO, *Visita*, pubblicata sul «Corriere della Sera» il 16 giugno 1935, ora in ID., *Tutte le novelle. III 1914-1936*, a cura di L. Lugnani, BUR, Milano 2007, pp. 569-573: 569.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Come spesso accade, nella novellistica pirandelliana il momento onirico è inscindibile dal momento erotico: si pensi a *Tu ridi* (1912), alla già citata *La realtà del sogno* (1914) o alla tarda *Effetti d'un sogno interrotto* (1936), in cui, come in *Visita*, amore e morte si intrecciano in maniera perturbante e grottesca.

³⁷ PUPINO, *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello*, cit., p. 451.

³⁸ Su tale triade di racconti dal taglio eminentemente meta-letterario si guardi principalmente il capitolo *Ombre nell'ombra* in PUPINO, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, cit., pp. 25-51.

³⁹ Lo stesso Pupino, adducendo pregnanti riscontri testuali, indica come il termine «fantasma», interfungibile con quello di «ombra», «spettro», «spirito», costituisca un sinonimo del termine «personaggio», sottolineando come l'estetica pirandelliana usufruisca di un apparato terminologico e concettuale che ricorda non solo i generi fantastici, ma pure la cultura teosofica e spiritica «di cui Pirandello fu *amateur* non inerte» (ivi, p. 15) sino agli ultimi anni della sua vita.

ricompariva nella *Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore*;⁴⁰ lo studio immerso nel verde⁴¹ del protagonista, per sua stessa ammissione «avvezzo [...] da tempo a simili apparizioni»,⁴² sul cui divano riceve la visita della donna (similmente a quanto accade nella novella di Capuana, solo che in quel caso è il protagonista a fare visita in casa della Doni, seduta anch'ella su un canapè), è il medesimo studio in cui Pirandello nelle novelle sopra citate dà udienza ai propri personaggi; la stessa pratica di universalizzare il contingente, di rendere eterno l'attimo, è dinamica artistica con cui Pirandello conferisce «un'esistenza imperitura»⁴³ nel momento onirico alla donna morta nella realtà. Il sogno diviene dunque, nell'ultimo Pirandello, mezzo e cornice per riproporre in una nuova veste l'incontro tra l'Autore/sognatore e i personaggi concepiti dalla sua immaginazione e, più in generale, pensare il momento onirico come momento estetico, dinamica svolta in modo ancor più compiuto in *Effetti d'un sogno interrotto* dell'anno successivo:⁴⁴ come avrebbe in seguito annunciato il Mago Cotrone nell'incompiuto terzo atto de *I giganti della montagna*, paradigmatico emblema di questa nuova stagione interrotta, «ci vogliono i poeti per dar coerenza ai sogni»,⁴⁵ alla loro natura artisticamente inorganica, come diceva Làrcani al Gullini, rispecchiando palesemente il pensiero dell'autore, in *Sogni... non sogni!* di Capuana.⁴⁶

⁴⁰ In *Visita*, infatti, l'io narrante pare ricordare i colloqui avuti con i personaggi introdotti nel suo studio: «Gente in casa senza preavviso me n'ha introdotta tanta; ma che ora m'abbia fatto entrare anche una morta non mi par credibile» (PIRANDELLO, *Visita*, cit., p. 569).

⁴¹ Pupino, oltre ad istituire un parallelismo tra i giardini che circondano lo studio del narratore e il giardino «paradiso terrestre» della villa in cui era avvenuto l'incontro tra lo stesso e la signora Wheil, indica che il giardino, *locus amoenus* e surrogato dell'Elisio, «è lo spazio onirico in cui lo spirito può riparare ed effondersi» (PUPINO, *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello*, cit., p. 452), suggerendo pertanto anche possibili richiami teosofici per la novella: se la donna è infatti un fantasma liberato dal corpo, il giardino rappresenterebbe il riscontro terrestre della «Vie Universelle» teosofica di cui parla la Besant, la quale assume in Pirandello i caratteri dell'infinità della natura come rilevabile nel breve testo *Non conclude* del 1909 che avrebbe ispirato la novella *Leviamoci questo pensiero* dell'anno successivo.

⁴² PIRANDELLO, *Visita*, cit., p. 570.

⁴³ L. PIRANDELLO, *Personaggi*, pubblicata su «Il Ventesimo» il 10 giugno 1906, ora in ID., *Tutte le novelle. II 1905-1913*, cit., pp. 235-240: p. 240. Sulla natura immortale e superiore dei personaggi del mondo dell'arte Pirandello insiste, com'è noto, pure nel saggio *Illustratori, attori e traduttori* del 1908 (ora in PIRANDELLO, *Saggi e interventi*, cit., pp. 635-658).

⁴⁴ L'ultima novella pubblicata in vita dall'autore rappresenta, infatti, un'ulteriore se non più pregnante novità concettuale all'interno del *corpus* e dell'arte pirandelliana *in toto*: è infatti in tale spazio narrativo che Pirandello trasla l'allucinazione onirica dell'io narrante sul piano del concepimento artistico (interrotto) delle creature/personaggi create dalla fantasia dell'Autore. In tale ottica è da rilevare, con tutta probabilità, l'apporto ideologico del solito Capuana: già in *Spiritismo?*, infatti, lo scrittore di Mineo aveva comparato l'allucinazione spiritica del soggetto in stato di *trance* ipnotica a quella dell'Autore nel generare l'opera d'arte con l'ausilio dell'immaginazione, istituendo un parallelismo di cui Pirandello aveva tenuto conto, plausibilmente, già nell'articolo *Scienza e critica estetica* del 1900 (per un approfondimento critico circa *Effetti d'un sogno interrotto* e l'influenza operata su di essa da Capuana cfr. in particolare D. TENERELLI, *Effetti d'un influsso (mai) interrotto: la presenza di Capuana nell'ultima novella di Pirandello*, in «Sinestesiaonline», n. 27, a. VIII, settembre 2019, pp. 77-85).

⁴⁵ L. PIRANDELLO, *I giganti della montagna* (1937), ora in ID., *Maschere nude*, III, pp. 1237-1267: 1262: è infatti nell'ultimo e insuperato dramma pirandelliano che il sogno e l'inconscio, grazie all'ausilio di un apparato terminologico e concettuale di matrice spiritica e teosofica, contribuiscono a creare un'opera atta a celebrare estaticamente e irrazionalisticamente il mondo superiore dell'Arte, esemplato nell'atto creativo concepito nell'onirica incoscienza della Villa della Scalogna.

⁴⁶ «Preparavi nella giornata, senz'avvedertene, gli elementi artistici del tuo prossimo sogno; giacché il sogno è una vera opera d'arte accidentale e perciò non organica» (CAPUANA, *Sogni... non sogni!*, cit., p. 269).