

LUISA BONANNI

PIRANDELLO E IL PENSIERO VISUALE

Il rapporto di Pirandello con le immagini ha avuto talvolta per gli studiosi del settore interesse come curiosità, dato che non solo la vocazione artistica del figlio Fausto, ma anche le esperienze da pittore che lo scrittore stesso ha portato avanti sembravano indicare tale direzione. A partire dalla fioritura di studi critici sull'autore in coincidenza con il centenario della sua nascita (2017), poi, si è fatta strada la tendenza a esaminare le sue opere nel contesto dei *Visual Studies*. Ciò è avvenuto soprattutto in ambito anglosassone, ma non solo: un esempio significativo è quello di Michele Cometa, che ha colto l'occasione della pubblicazione del *Taccuino di Bonn* (2022) per fare proprio tale approccio, sottolineando la carica speculativa delle illustrazioni di pugno dell'autore presenti nell'inedito in questione.

La questione di come affrontare dal punto di vista del *pensare per immagini* alcuni dei nodi dell'estetica di Pirandello è dunque al centro di diversi volumi collettanei usciti negli ultimi anni. Di seguito si fornisce una rassegna di alcuni dei contributi contenuti nelle tre raccolte più recenti; la scelta è stata effettuata sulla base dell'affinità tematica e della ricorrenza dei motivi che vi si ritrovano, nonché della lettura comune, che inserisce l'autore all'interno della corrente modernista europea.

Lisa Sarti, Michael Subjalka, Carlo di Lieto
Scrittura di immagini. Pirandello e la visualità tra arte, filosofia e psicoanalisi.

Intento dichiarato dei tre contributi presenti in questo volume è quello di indagare la natura «inequivocabilmente imaginistica e multimediale» (p. 5) della poetica pirandelliana; La «volontà autoriale di esprimersi attraverso concetti visualizzabili» (p. 6) si riscontra, infatti, non solo nelle esperienze pittoriche e cinematografiche di Pirandello, ma anche nel dichiarato rifiuto di

inserire la sua arte all'interno dell'antinomia tilgheriana tra vita e forma.

Questo volume sostiene infatti il principio di una filosofia che è pura manifestazione visiva delle idee in cui si articola perché, come accade per la pratica letteraria e la concezione artistica, l'immagine veicola un sistema di significato e di espressione autonomi dalla dialettica verbale canonica. In questo, anzi, il pensiero pirandelliano pare trovare un punto di contatto con i principi dei moderni *studi visuali*, che si fondano proprio sulla funzione esplicativa e diretta delle immagini, in quanto riconoscono all'iconografia un suo valore semantico (p. 7).

La tesi unitaria del libro consiste nel leggere l'estetica di Pirandello — rispetto alla quale si ipotizzano comunque un influsso kantiano e un possibile accostamento alla teoria del gioco linguistico di Wittgenstein — con le categorie della cultura visuale, affrontandone gli aspetti sperimentali nella loro dimensione interdisciplinare e visiva.

Ritroviamo infatti sia nella sua produzione creativa che in quella saggistica figure dell'immaginazione, nelle quali si incontrano la vita e la riflessione critica su di essa, come non sarebbe stato possibile che avvenisse nei concetti, perché ad essi manca quella spontaneità vitale della forza creativa, che appartiene invece all'immagine.

Amplificando il campo d'azione dell'immaginazione, quindi, Pirandello conia una vera e propria poetica della visione, la stessa che, arricchita della sfumatura umoristica, gli consentirà di inserirsi con originalità nel dibattito intellettuale coeve sul ruolo della fantasia nella composizione dell'opera d'arte (p. 11).

1. La testualità dell'immagine

La prima parte, scritta da Lisa Sarti e intitolata *La testualità dell'immagine*, segue lo sviluppo del processo creativo di Pirandello, e lo fa attraverso l'esame di una serie di simboli e di metafore ricorrenti sia nei saggi che nelle opere creative. Entrambe le forme di scrittura pirandelliana, infatti, costituiscono una sorta di riflessione, cioè di rappresentazione di sé tramite immagini: il testo che ne risulta «non è più il risultato di una convenzione rappresentativa, bensì un nuovo sistema concettuale ed espressivo, regolato dalla fantasia» (p. 19). Mentre la corrente narrativa naturalistica e quella psicologica imponevano parametri narrativi rigidi, per Pirandello è possibile abbandonare le

preoccupazioni per la forma stilistica e fondere i due generi nel «romanzo perfetto» (*ibidem*): l'umorismo come tale porta con sé una forza irrispettosa nei confronti della retorica.

Sarti sottolinea come non solo la creazione artistica, in quanto espressione di libertà, trovi nell'immagine la sua espressione concreta, ma anche la riflessione teorica, ad esempio la polemica anticrociana, sia portata avanti da Pirandello per metafore (una per tutte quella del *guardaroba dell'eloquenza*, figura di formule stilistiche stereotipate). Nella narrazione pirandelliana che descrive sé stessa l'autrice rileva come ritornino spesso le metafore del germe e della fioritura, ad esempio in *La tragedia di un personaggio*.

I germi, dunque, operano contro l'immortalità conferita dall'arte, pur continuando ironicamente a desiderare la fissità di quella forma per perdurare; un'assurdità apparente, per cui Pirandello cerca il conforto dell'illusione, nonostante questa implichi l'inautenticità esteriore delle forme (p. 33).

Facendo riferimento a dichiarazione rese dallo stesso Pirandello, Sarti sottolinea che il ruolo dell'immagine per lui è quello di conciliare vita e arte, rendendo una sola cosa realtà e finzione. «È come se Pirandello ripensasse le convenzioni stilistiche del racconto, riducendo la trama a favore di un intreccio drammaticizzato visivamente» (p. 35). La fantasia crea opere alle quali lascia la vita che già possedevano in embrione, perciò il rapporto tra artista e opera non può attenersi a canoni esteriori, ma nasce dal «prodigo dell'armonia tra l'artista e le sue creature, alla maniera di un atto connaturato e non studiato» (p. 37). Nell'umorismo accade così il superamento della distinzione tra tragedia e commedia, portato a compimento nel trattare il tragico in modo satirico e leggero, secondo l'idea pirandelliana dell'arte come libertà dall'imitazione pedissequa, simboleggiata spesso dagli occhiali (p. 43). Come esempio si fa riferimento gli abiti delle due levatrici in *Donna Mimma*: essi sono figure dell'imitazione e della spontaneità nella creazione, mentre nel viaggio in ferrovia dell'anziana protagonista l'autore ne dipingerebbe «il disorientamento emotivo» (p. 45); non a caso, rileva Sarti, da questa novella si voleva trarre un film di ispirazione futurista (p. 46).

L'autrice rimarca come in diversi luoghi, anche in appunti pubblicati postumi, Pirandello parli della propria poetica «celebrando l'immaginazione come forma di ispirazione dell'arte e

dell'artista.» (p. 50). La spontanea rappresentazione dello stupore e della meraviglia è ciò che fa un artista, prima che la celebrità lo corrompa: *Quando si è Qualcuno*, ad esempio, si può in questa ottica interpretare come la trasposizione in immagini della paura dello scrittore di «smarrire la sorpresa» (p. 51). La sorpresa, la meraviglia, la sospensione fantastica sono fissati dall'arte nella realtà creata, fatta di figurazioni, oggetti e visioni.

Di fatto, l'emancipazione dalla *forma* apre l'abisso in cui Pirandello vede l'individuo perdersi ineluttabilmente, afflitto proprio dalla sua paradossale caparbietà, a cercare il valore assoluto con cui domare la vita. È questo momento di estrema vulnerabilità emotiva che Pirandello tramuta in occasione narrativa, tratteggiando il personaggio mentre cerca riparo nell'ordinario, per proteggersi dall'imprevedibilità, con cui l'ignoto lo assale (p. 59).

Nelle novelle il momento dello stupore si arricchisce di un diverso esito rispetto al teatro: diventa un ponte verso lo spazio dell'immaginario, verso la vita fantastica e porta con sé una trasformazione stilistica: «Il risultato infatti è la scomposizione del corpo del testo letterario in una successione di figurazioni narrate, emblema di una prassi intratestuale ravvisabile nella sequenza visiva di emozioni discordanti, che generano un racconto nel racconto» (70). *Scialle nero*, ad esempio, si riduce ad una serie di quadri, generati dallo stupore per l'evento destabilizzante della gravidanza della protagonista; *Formalità* si regge tutta sull'improvvisa consapevolezza del protagonista in seguito alla rivelazione del proprio stato di malato grave, che si incarna nella buffa figura dell'assicuratore.

Infine, sulla prima sezione del libro è da rilevare che Lisa Sarti inserisce in questo contesto anche una riflessione sull'uso del paesaggio che Pirandello fa per mostrare visivamente il sentimento umano, un aspetto spesso considerato marginale negli studi sull'autore agrigentino (pp. 76 segg.).

2. La filosofia dell'immagine

La seconda sezione del volume, scritta da Michael Subialka, porta il titolo *La filosofia dell'immagine* e pone l'accento sulla natura intrinsecamente dialettica dell'umorismo, che rende questa forma «soggetta alla sua stessa metamorfosi da principio teorico a rappresentazione artistica in grado di creare un collegamento

visivo tra narrativa e pensiero critico» (p. 85). L'autore colloca Pirandello all'interno del modernismo europeo, postulando quindi la possibilità di un «modernismo anche filosofico, che critica i limiti della ragione da una prospettiva letteraria e artistica» (p. 86): non si tratta tanto di rifiutare la filosofia, quanto di trasformarla in azione, vita, superando l'astrattezza concettuale con l'idea — riportata perciò all'originaria valenza visiva.

Vista, dunque, la natura della fama di Pirandello, legata al suo modernismo meta-teatrale, si potrebbe giustamente constatare quanto il suo stesso pensiero operi in termini meta-critici, rappresentando il momento della riflessione con i caratteri del linguaggio visivo, ad agevolare il lettore nel suo compito di tradurre l'operatività astratta della ragione nell'esperienza concreta e vitale del suo movimento (p. 87).

L'estetica di Pirandello è formulata attraverso una serie di metafore visive: nella prospettiva adottata da Subialka la sua originalità si sviluppa non solo in opposizione a Croce, ma soprattutto a partire dal suo essere radicata nel Romanticismo tedesco. Sulla base della distinzione nell'opera tra produzione e critica, quindi tra intuizione e concetto, la teoria è essa stessa costruita su immagini e metafore, che non esemplificano, ma mostrano quello che non si spiega discorsivamente: «rimandano, piuttosto, alla teoria visiva in sé» (p. 90).

Dal confronto con Croce — da lui accusato di non distinguere l'arte dal meccanismo, relegandola nella sfera della conoscenza senza sentimento — Pirandello arriva a concepire una riflessione che include la soggettività della critica e parallelamente il sentimento del contrario nel processo creativo, il quale risulta quindi dal rapporto tra la spiritualità della parola e la materialità dell'immagine.

Certo, l'immagine decentra la logica verbale della parola, ma non riesce a dissolverla totalmente; la poetica pirandelliana, infatti, non ricerca la distruzione né la negazione di questo rapporto, quanto la sua affermazione come un processo creativo dell'umorismo, il quale opera nelle immagini per riformare le parole che restano pur sempre essenziali, poiché rendono materiali le immagini *spirituali* del processo estetico (92).

La stessa risposta a Croce, fa notare Subialka, è costruita su metafore, in particolare sulla figura del germe del sentimento e del «vischio maligno» della riflessione, che gli si attacca grazie al terreno della disposizione all'umorismo su cui cresce rigoglioso e

fa poi diventare la pianta «d'un verde estraneo e pur con essa connaturato» (p. 93). Questa metafora fissa l'aspetto della spontaneità nella creazione dell'opera e mette in connessione la poetica pirandelliana con il vitalismo filosofico.

Nei *Sei personaggi in cerca di autore* la teoria della fissità delle parole richiama questa figura del germe presente nel saggio teorico sull'umorismo. «In effetti, la visione costituisce un pernio centrale nella produzione teorica e letteraria di Pirandello, al punto di spingere la critica a sottolinearne il ruolo fondamentale nella trasformazione epistemologica che opera» (p. 98). In questa prospettiva, l'autore ritiene mettere in parallelo la concezione pirandelliana della parola vuota come forma astratta della vita con lo scetticismo di Mauthner e la *Sprachkritik* austriaca dei primi anni del Novecento (p. 99).

Attraverso tale mediazione, Subialka procede ad avvicinare Pirandello a Wittgenstein. La sua stessa natura di scrittore umorista implica che egli non possa semplicemente definire in maniera precisa il suo soggetto (neppure se si tratta dell'umorismo stesso); deve semmai operare attraverso le immagini e le metafore per riuscire a dare forma alla sua concezione della scrittura: analogamente a quanto sostenuto da Wittgenstein a proposito della filosofia, la poetica di un autore non può esprimersi solo attraverso il linguaggio e perciò va in cerca di un'immagine. Sarà una figura da costruire tramite lo sdoppiamento e con la fantasia, che ha in sé sempre qualcosa di fumoso: immagine confusa, quindi, senza la chiarezza della logica. Sul versante epistemologico, questa teoria è declinata nella cosiddetta *lanterninosofia*, che di conseguenza si presenta come un prospettivismo più che come un relativismo: «...il testo letterario ritratta in modo figurativo il concetto della luce che non solo scandisce il ritmo della narrazione, ma delimita anche lo spazio dell'illusione» (p. 105).

Sulle orme di Tilgher, qui l'autore inserisce un riferimento al pensiero di Schopenhauer, in particolare al tema dell'illusione metafisica dell'individualità:

C'è una vita universale che (forse) esiste, ma che risulta incomprensibile a causa dei limiti della favilla prometea, vale a dire il «dono» che consente di indagare, individuare e analizzare ciò che è visibile nel mondo delle forme particolari, ma non di capire quello che si manifesta oltre» (p. 106).

La fonte privilegiata dell'estetica pirandelliana, come già accennato, è però individuata da Subialka nella teoria romantica dell'ironia. Prendendo anzitutto in considerazione due articoli dello scrittore siciliano su grottesco e ironia (apparsi entrambi nel 1920 nella rivista «Idea Nazionale») e il successivo confronto con Cantoni in *Arte e Scienza* per la definizione di *critico fantastico*, infatti, lo studioso rintraccia «un'idea dell'arte in cui la teoria estetica e la pratica poetica confluiscono, tanto da riflettere una tendenza o, meglio, una anti-tradizione nella storia della filosofia, riarticolando la congiunzione tra discorso filosofico e forma poetico-artistica sostenuta già dal romanticismo tedesco» (p. 110). A sostegno di questa tesi, c'è il riferimento presente nel saggio sull'ironia ad autori appartenenti alla corrente dell'idealismo trascendentale post-kantiano, nonché nell'*Umorismo* il richiamo alla teoria dell'educazione estetica di Schiller. Una tale ricchezza di riferimenti, tuttavia, «non vuole negare l'originalità del pensiero pirandelliano, per cui la bellezza diventa forma vivente per il suo trovarsi in uno stato di flusso continuo, dove la riflessione umoristica non permette alla forma di solidificarsi nel corpo senza che questo sia scomposto dall'ombra che la sfigura» (p. 114). In questa scomposizione sta anche la vicinanza di Pirandello al grottesco: se, simile all'ironia, l'umorismo è ridere di sé, esso richiama però il grottesco nel suo essere pensiero che si articola attraverso immagini sconnesse, non armoniche, contrastanti.

Una volta posti i possibili richiami culturali e filosofici, Subialka passa a definire la teoria dell'immaginazione nell'estetica pirandelliana. Pirandello non fa ricorso a questo specifico termine, ma sottolinea sempre il ruolo della fantasia come componente fondamentale per la valenza critica insita nell'arte umoristica.

La filosofia pirandelliana è, dunque, fondamentalmente poetica e in linea con la tradizione romantica di Schiller e Schlegel; una poesia filosofica, allora, che si compone in maniera profondamente visiva, ricorrendo alla tradizione grottesca per opporsi all'ordine artistico con una forma di invenzione fantastica, che scomponete le costruzioni della ragione (p. 119).

L'umorismo si serve delle immagini fantastiche (esse danno origine al sentimento del contrario, infatti) per rompere l'armonia di idee e immagini che si verifica nell'opera d'arte e dar luogo a opere scomposte, interrotte. Tra sentimento e immagine c'è un'azione reciproca che genera distorsione e confusione: l'artista

crea seguendo un processo visivo, come avviene pure in diversi autori dell'area modernista europea, tra i quali qui si cita T.S. Eliot. Pirandello, infatti, secondo Subialka rielabora la propria tensione a pensare visivamente anche sotto l'influenza di studi psicologici e poi psicoanalitici, incentrati sul sogno e sull'inconscio, che sono parte integrante del tessuto culturale della sua epoca.

La creazione artistica, che sorge spontaneamente dal pessimismo dell'umorista e forma una serie di immagini che rispondono al movimento interno di questa sua disposizione d'animo, rappresenta una versione particolare del discorso generale dell'epoca: un discorso che combina la psicologia dell'arte all'estetica post-kantiana della creazione immaginaria per valorizzare la creazione imaginistica, che procede senza l'intervento consci e programmatico dell'artista (p. 130).

Nella parte finale del suo contributo, lo studioso conclude teorizzando che in Pirandello la creazione artistica venga a coincidere con una poetica della fantasia; nelle sue opere, infatti, la teoria dell'arte e la riflessione sulla pratica artistica sono spesso indistinguibili. Il momento in cui emerge con più chiarezza questo connubio è costituito da quei lavori meta-letterari, nei quali «la fantasia emerge in veste di personaggio e le figure di finzione raggiungono un livello di autocoscienza, che diverrà un tratto distintivo della produzione pirandelliana» (p. 131).

Il tema del personaggio è discusso nella sua relazione con il pensiero visivo. Sappiamo che, per spiegare come crea i suoi personaggi, Pirandello inventa che essi — già vivi per loro conto — vadano da lui per essere portati sulla scena, e che lui si trovi costretto a respingerli proprio perché preesistenti: non li sente suoi e non può svilupparli, dunque. In tal modo, però, egli crea in effetti dei personaggi incompiuti e finisce per aprire la strada ad un'opera sulla creazione dell'opera, come appunto è *Sei personaggi in cerca di autore*. Già tutti i personaggi incompiuti descritti nelle novelle, del resto, parlano della loro filosofia della visione, e riportano una teoria energetica della loro nascita, vicina alle concezioni teosofiche dell'autore, ma anche alla teoria della creazione inconscia di Eliot. L'immagine del personaggio, in qualche modo viva per conto suo, agisce sulla fantasia, che nella scrittura crea così una forma nuova: «non inventa, ma elabora e sviluppa i germi vivi già presenti nell'esperienza dell'autore» (p. 137).

In conclusione, nella creazione artistica Pirandello individua un elemento misterioso che peraltro, ribadisce qui Subialka, si può far risalire alla concezione romantica del genio creatore: l'esperienza dell'autore come fonte della materia di ispirazione mette davanti all'autore stesso degli embrioni di personaggi già vivi, la fantasia poi li forma, e così essi arrivano già abbozzati all'udienza dall'autore, proprio perché «la composizione dell'immaginazione rimane sempre un'operazione inconscia dell'estetica vitalistica pirandelliana» (p. 138). Il personaggio già vivente gli si para davanti come una visione, come un gesto che l'autore segue e copia; in questa ottica la commedia è la forma da privilegiare rispetto al romanzo, ovviamente.

Se l'estetica pirandelliana critica così il discorso filosofico, sarà allora naturale non solo che l'estetica tenti di esprimersi in un modo quanto più non-discorsivo possibile, adattandosi al pensiero visivo come alternativa, ma anche che la poetica diventi il luogo privilegiato per la realizzazione di tale pensiero (p. 140).

Non può esserci separazione tra filosofia e poesia, altrimenti il pensiero stesso «correrebbe il rischio di sembrare morto, ossificato, inutile; in altre parole — una menzogna» (p. 141).

Questa seconda parte si conclude con un parallelo tra la teoria della musica di Schopenhauer e la *cinemelografia* ipotizzata da Pirandello come possibile sviluppo della nuova forma di arte.

3. La psicologia dell'immagine

La terza parte del libro è opera di Carlo di Lieto; intitolata *La psicologia dell'immagine*, egli riprende dalla sezione precedente il filo conduttore della teoria del fantasma eidetico, in parte assimilabile al modernismo magico di Eliot, ritrovandolo nella attività pittorica di Pirandello. In continuità con la prima sezione, inoltre, evidenzia come tale attività influenzi lo stile narrativo, che risente infatti della vita interiore sommersa dell'autore: «l'irruzione dell'inconscio nella pittura pirandelliana disvela l'universo immaginario dell'autore e i sotterranei conflitti del suo io» (p. 147). L'analisi psicoanalitica qui condotta, perciò, mette in relazione le forme del visibile con la vita inconscia dello scrittore agrigentino, a partire dal suo *pensare per immagini*, di cui vengono ritrovate le tracce nello *Zibaldone* di Leopardi.

«La parola dipinta si compenetra nell'immagine e nei misteri reconditi del profondo» (p. 149), diventando proiezioni di

esperienze, memorie, immaginazioni. Il colore dei quadri dipinti da Pirandello assume così un significato psicologico, che riconduce all'universo onirico freudiano: ad esempio «L'azzurro è uno dei suoi colori prediletti, perché è ritenuto psicologicamente un colore spirituale ed indica una particolare disposizione d'animo, rivolta all'introversione e alla riflessione contemplativa» (p. 161) Gli autoritratti, a loro volta, rimandano alla dimensione freudiana del perturbante: «Irrompe, nella visione della realtà, il fantasma di un mondo diverso, inesplorato; è un'incursione inquietante da parte dell'inconscio, che, approfittando di una momentanea distrazione, porta alla luce la dimensione *altra* della personalità pirandelliana, eterodiretta da un regista occulto» (p. 166).

L'immagine nella pittura di Luigi Pirandello risulta connessa alla pulsione di morte; nel sistema cromatico delle sue opere figurative il nero, che rappresenta la morte, è il colore che si ritrova sempre, insieme al blu che richiama il pensiero, al giallo simbolo dell'intuizione e al verde immagine della sensazione (p. 174).

Egli, nota ancora Di Lieto, sulle tracce di Schiller coglie e usa nell'immagine la sua natura infinita, il suo poter rimandare *oltre*:

La rappresentazione della pittura pirandelliana dilata l'appartenenza del reale all'inappartenenza illusoria. È lo spazio dell'anima e della coscienza della *caducità*, che si rapprende nella coscienza autoreferenziale del *ritratto*, ora accigliato e tormentato, ora sereno e rappacificato (p. 175).

L'autore segue le tracce mnestiche nella vita e nella pittura di Pirandello: «L'evocazione delle forme pittoriche è nell'agnizione dell'*invisibile* e nella seduzione dell'*altrove* come sentimento dell'*infinito*» (p. 178). La possibilità che il *pensare per immagini* offre a tale apertura verso l'infinito consente l'espressione dell'Es, dell'aspetto pulsione ed emotivo della personalità, quindi.

Riferimento importante per l'autore di questa terza parte è l'ermeneutica della bi-logica di Ignacio Matte Blanco, all'interno della quale viene spiegato lo scenario inconscio pirandelliano.

Bart Van den Bossche, Bart Dreesen
Pirandello in un mondo globalizzato 2
Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell'opera
di Luigi Pirandello

I saggi raccolti in questo volume esplorano il ruolo della dimensione visiva nella poetica di Pirandello, sia attraverso l'esame della sua concezione della fantasia, sia prendendo in considerazione i suoi interessi per la pittura, per la fotografia e per il cinema, sia infine considerando come l'autore costruiva riflessivamente l'immagine di sé per il pubblico.

Gli articoli sono raggruppati in quattro parti: la prima, *Prospettive generali delle iconografie pirandelliane*, che contiene scritti di Domenique Budor e Margherita Pastore, Lia Fava Guazzetta e Sara Lorenzetti; la seconda parte, *Narratività e cultura visiva*, con lavori di Laura Cannavaciulo, Paola Casella, Carlo Serafini, Ulla Musarra Schröder, Irena Presenc, Simona Micali, Laura Melosi e Letizia Cristina Margiotta; la terza, *Teatro, cultura visiva, performatività*, nella quale trovano posto articoli di Valeria Merola, Balàzs Kerber, Rosalba Gasbarro, e Maria Maderna; la quarta e ultima sezione, *Immagini, illustrazioni, traduzioni intermediali*, con contributi di Ilona Fried, Paolo Rigo, Leonarda Trapassi, Inge Lanslots e Sarah Bonciarelli.

Musarra-Schröder, nel suo lavoro *Con gli occhi aperti: l'avvento dello sguardo come evento nelle novelle di Pirandello* (pp. 121-139), esamina il tema dello sguardo nelle novelle come evento che cambia la prospettiva del protagonista, a volte apprendo a paesaggi e panorami, ad esempio quelli del Mediterraneo, il mare e la campagna visti dall'alto, oppure le colline. I fiori appaiono anch'essi talvolta all'improvviso a far vivere «esperienze epifaniche» (p. 125) e così il cielo e il paesaggio notturno portano lo sguardo verso ciò che è sconosciuto. «In alcune novelle lo sguardo è rivolto ad oggetti d'arte: fotografie, dipinti, sculture» (p. 127): l'immagine di Trondhiem, ad esempio, che ricorre in due novelle (*Lontano* e *Mondo di carta*). Lo sguardo incontra sovente il limite dovuto all'ambientazione, e «il limite ha anche una funzione intermediaria tra chiusura e apertura». (p. 131).

Ci sono i paesaggi visti dall'alto e da lontano (come nella novella omonima), con una descrizione che somiglia alla pittura, sia perché spesso incorniciati, ad esempio da una finestra, sia per

la ricchezza di particolari e le descrizioni dei colori e delle ombre. I personaggi pirandelliani «vivono momenti di visione e di stupore epifanico» (p. 136), anche se di breve durata, che costituiscono veri e propri eventi di rottura nel corso della loro vita, fino a quel momento svoltasi solo in preparazione di un tale «cambio di rotta» (p. 139).

Non stupisce che, coerentemente con il tema della raccolta, vi siamo poi due contributi che trattano del romanzo sul cinema: quello di Melosi, *Staticità e dinamica nei Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (pp. 175-184) e quello di Micali, *L'«ibrido giuoco» e la «realità divina»: differenti statuti delle immagini estetiche nei Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (pp. 159-174). Quest'ultimo, a partire da una netta distinzione tra simulacro e copia, esamina il percorso di Pirandello dalla riflessione critica sulla nuova forma d'arte al suo impegno come regista per fare dei film ricavati dalla sua produzione letteraria, tali che siano però opere originali rispetto ai modelli.

Una peculiare applicazione della prospettiva visuale alle opere di Pirandello è costituita dal saggio di Serafini *Il rapporto uomo/animale nell'iconografia letteraria di Pirandello* (pp. 104-120), dove si mette in evidenza che nell'ampio bestiario pirandelliano le descrizioni di animali hanno la duplice funzione di richiamare con la plasticità dell'immagine alcune caratteristiche della psiche umana (il capretto nero dell'omonima novella simboleggia ad esempio il contrasto all'interno dell'io) e contemporaneamente sottolineare la differenza rispetto all'uomo, come nel caso paradigmatico della non consapevolezza della morte da parte degli animali.

Lisa Sarti, Michael Subialka
Pirandello's Visual Philosophy
Imagination and Thought across Media

Il volume è diviso in quattro parti: *Teatro*, che contiene un contributo di Julie Dashwood su *Pensaci Giacomo* e *Così è se vi pare*, uno di Kilye Gilette su *Enrico IV* e uno di Pietro Frassica su *Questa sera si recita a soggetto*; *Pittura*, con un articolo di Carlo di Lieto su Pirandello e l'Impressionismo e uno di Daniela Bini che mette a confronto la pittura di Luigi Pirandello con quella del figlio Fausto; *Cinema*, dove Claudia Consolati prende in esame il film *As*

you desire me (1932) ricavato da *Come tu mi vuoi* con l'interpretazione di Greta Garbo e la regia di George Fitzmaurice e Andrea Malagudi rintraccia gli echi pirandelliani in *La signora senza camelie* (1953) di Michelangelo Antonioni; *Musica*, che contiene il contributo di Daniela Gangale sulla versione di La favola del figlio cambiato musica da Malipiero; *Filosofia*, con un articolo di John Mastrogianakos che si sofferma su *L'umorismo* e *Uno, nessuno e centomila*.

L'articolo di Dashwood *Pirandello: Silent Scenes, Spoken Pictures* (pp. 3-16) si segnala per la tesi di un graduale riconoscimento da parte del drammaturgo della preponderanza dell'elemento visuale nel teatro, come risulta appunto da un uso sempre maggiore di scene silenziose e di *verbal pictures* (p. 13), di immagini pregne di significato filosofico evocate con le parole. Le une e le altre diventano perciò il mezzo privilegiato per trattare temi come il rapporto tra realtà e illusione, la costruzione dell'Io e la stessa labilità della visione.

Altro contributo che si concentra sullo statuto ontologico delle immagini nella poetica pirandelliana è quello di Kyle Gillette, «*My Portrait Come to Life* — *Vision of Self in Pirandello's Henry IV* (pp. 17-32). Nell'*Enrico IV* utta l'ambientazione della commedia è tanto reale quanto fittizia: la sala del trono, ad esempio «is both true and not, both real and fictional, simultaneously a sacred regal space and a strange madhouse— and, at bottom, an empty theatrical spectacle» (p. 17). I personaggi stessi della commedia, recitando all'interno di una scenografia teatrale, si trovano ad affrontare la questione della propria soggettività: è la scena a conferire forma all'azione, a indirizzare la riflessione e le scelte dei caratteri, perciò Pirandello dà tanta importanza al proprio lavoro di regia.

Pirandello takes great care in his stage directions to establish the throne room as a visual analogue to his characters' absorption in the reality of images. While productions of the play have varied in scenic detail or stylistic abstraction, the written play's stage directions and dialogue invest the visible world with layers of contradictory truth claims. [...] We see characters interacting in and to a world whose visual reality not only contextualizes but also determines the boundaries and norms of action (Innes 13). Scenery shapes action by outlining spatial possibilities and forcing actors to contend with its materiality (p.19).

Particolare rilevanza hanno per Gilette i ritratti in costume di Enrico e Matilde, dal momento che essi assumono per il protagonista uno statuto ontologico: rispetto a loro il personaggio è uno spettatore, in un certo senso come noi che assistiamo alla commedia — e proprio come noi, infatti; davanti alle immagini egli assume un'attitudine scettica non solo rispetto alla realtà di quanto lo circonda, ma anche riguardo all'integrità della propria soggettività.

Theatre has in common with life the quality of disappearing before our eyes even as it offers images we may wish to cling to. In *Henry IV*, Pirandello uses the stuff of theatre – costumes, acting, scenery, props – to put spectators in a position to invest (and then divest) provisional beliefs in the authenticity of what we see (p.23).

L'unico contributo presente nella sezione riservata in senso stretto alla filosofia è quello di Mastrogianakos, *Reflecting on the Threshold: Toward a theory of «Cognitive Liminality» in luigi Pirandello's On Humor and One, No One and One Hundred Thousand* (pp. 161-184).

Si mette qui in connessione il concetto di umorismo con quello di liminalità di Victor Turner, che individua sulla soglia tra conoscenze possedute e conoscenze che si stanno acquisendo la nascita di nuove forme di comprensione del mondo, transizioni a volte ritualizzate nelle società. La letteratura stessa in questa ottica è un'esperienza di liminalità, nella quale emergono nuovi modelli cognitivi: «There is a cognitive analogy between the Reading experience and the liminal Life experiences such as rites of passage» (p. 163).

Mastrogianakos esamina in questa prospettiva *Uno, Nessuno e Centomila*, nel quale si riconosce una soglia tra il mondo che il protagonista Moscarda si è costruito nell'immaginario e il mondo fuori di lui, reale come gli altri lo hanno costruito. Il romanzo così interpretato veicola la medesima concezione della soglia come esperienza di apertura ad un diverso orizzonte cognitivo.

Allo stesso modo, il saggio sull'umorismo è qui inteso come esempio di poetica limino-cognitiva, «a liminal journey to knowledge and compassion» (p. 165).

Sarti L. - Subialka M. (eds), 2017: *Pirandello's Visual Philosophy: Imagination and Thought across Media*, Madison-Taneck, Fairleigh Dickinson University Press, pp. 205.

Van den Bossche B. - Dreesen B. (a cura di), 2020: *Pirandello in un mondo globalizzato 2. Iconografie pirandelliane. Immagini e cultura visiva nell'opera di Luigi Pirandello*, Oxford-New York, Peter Lang, pp. 385.

Sarti L. - Subialka M. - Di Lieto C., 2021: *Scrittura di immagini. Pirandello e la visualità tra arte, filosofia e psicoanalisi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, pp. 222.