

JEAN–PAUL MANGANARO

LE MACCHINE DELLA VERITÀ

Tradotto da Valentina Politino

This essay analyzes Il berretto a sonagli to discover its central topics, in connection with other Pirandello's works. The focus is on the dialectic between the two concepts of "Subject" and "Truth", to show in what way this relation affects the characters. Following the critical path suggested by the author, the result leads to verify the existence of a social "machine", in which Ciampa plays its role.

Scritto alcuni mesi prima di *Liolà*, nel 1916, *Il berretto a sonagli* – la storia di Ciampa, il personaggio principale – è la prima opera teatrale importante di Pirandello. È il periodo in cui l'autore compone commedie solo in dialetto siciliano, essenzialmente per un attore, Angelo Musco, e per un regista, Nino Martoglio, anch'egli molto apprezzato nell'ambito del teatro dialettale. È importante insistere su questo aspetto propriamente siciliano dell'opera, in ragione del nucleo tematico che ne determina la necessità, cioè l'onore minacciato di un uomo sposato – ma si potrebbe subito aggiungere: di una donna sposata.

È un tema cruciale nella letteratura siciliana – basti pensare alla *Cavalleria rusticana* di Verga, uno dei prototipi della contemporaneità pirandelliana – profondamente ancorato nei costumi, e costituisce la sola occasione in cui un crimine gode di uno statuto particolare nella procedura legale¹. Ciò spiega, in parte, l'apparente facilità con la quale, sia nella realtà che nel racconto, i personaggi pronunciano le parole del crimine e spesso lo commettono, senza differirlo. Non si tratta della semplice modalità di una vendetta messa in atto, cioè di un concatenamento che risponde alla legge del taglione, ma di qualcosa di strano e complesso – che ha a che vedere con una forma di lotta di classe – che genera una presa di parola profondamente circostanziata e analizzata, una parola che diventa

¹ Fino al 1976, i tribunali siciliani e dell'Italia meridionale emettono sentenze sui cosiddetti "crimini d'onore", quando cioè l'accusato – marito, padre o fratello di una donna "disonorata" – è colui che uccide la donna o l'amante, o entrambi, per lavare l'onta del disonore. Si comprende meglio, in questo contesto, la battuta di Ciampa rivolta a Beatrice nel secondo atto: "Lei, signora, poteva prendersi questo piacere, se credeva che suo marito si fosse messo con qualche ragazza, senza però – badiamo – né padre, né fratelli. [...] Ma qua c'era un uomo di mezzo, signora!" (Cfr. L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, in ID., *Maschere Nude*, vol. I, Mondadori, Milano, 1986, pp. 678-679). La stessa osservazione è fatta da Tararà, il protagonista del racconto *La verità*, di cui si avrà occasione di riparlare. Un crimine d'onore, impassibile e violento, quello della "draffinera", è raccontato anche in *L'Olivo e l'olivastro* di V. CONSOLO (Mondadori, Milano, 1994, p. 129 e segg.).

dibattito continuo e accanito, come si vede nel seguito dei discorsi di Ciampa. Nasce qualcosa che, pur appartenendo al registro di un'etica particolarmente dura, anzi feroce, si inserisce in un procedimento retorico: un'abile arte del ragionamento permette, all'interno di un sistema cavilloso, di opporsi al giudizio della legge e di fronteggiarla, fino ad accettare la pena che questa decreterà, non come una condanna, ma come una purificazione.

A partire da questo nucleo si raccordano altre tematiche esplicative centrali, che appartengono alle questioni e agli interessi più specifici e personali di Pirandello. In primo luogo la ricerca e l'assegnazione, talvolta vane, di un "soggetto" capace di formulare e definire le categorie del reale – a costo poi di resistervi –, impigliato, per la maggior parte del tempo, nella serie multipla delle implicazioni con l'affetto individuale e con il pensiero sociale che determineranno l'azione. In secondo luogo, la definizione, e non più la ricerca, della verità o di una verità, in senso assoluto e nel significato che questa nozione ricopre in un determinato soggetto o all'interno di uno strato sociale o di un gruppo, ristretto o meno, che la rappresenterebbe. Infine, il modo in cui i primi due temi – soggetto e verità – sono assunti problematicamente dagli individui di fronte ai diversi strati sociali che essi attraversano o che li attraversano, in momenti tesi e cruciali.

La notevole continuità nel disegno di questo problema è inscritta in una sequenza di composizioni: così, la storia del *Berretto a sonagli* riprende i motivi essenziali di due novelle precedenti, *Certi obblighi* e *La verità*, entrambe del 1912, che presentano lo stesso motivo: "come essere cornuto credendo o facendo finta di non saperlo", in modo da salvaguardare l'onore da un punto di vista puramente sociale². L'intento delle due novelle non oppone punti di vista diversi rispetto al modo di considerare i dati questionanti di fondo, ma le soluzioni cambiano in relazione alle pulsioni dei personaggi presi uno a uno nella diversità delle situazioni.

In *Certi obblighi*, il lavoro di Quacquèo è di accendere i lampioni a gas: un po' sognatore davanti alle stelle che contempla e con cui parla, come un Pierrot poeticamente sospeso ai suoi lampioni, ogni sera senza luna egli lascia a casa sua moglie che, quelle sere, appunto, lo tradisce con il cavalier Bissi. Tutti nel villaggio sono al corrente della relazione e i paesani prendono continuamente in giro il marito cornuto. Una sera, i nervi a pezzi, dopo aver fatto il giro delle sue disgrazie in compagnia delle stelle, Quacquèo decide di farla finita e di uccidere sua moglie se mai la trovasse tra le braccia dell'amante e, seguito da una piccola folla, rientra a casa

² Ritroviamo la stessa problematica di fondo in un certo numero di opere teatrali di Pirandello: è, per esempio, il nucleo costitutivo di *La morsa*.

prima di aver terminato il suo giro. Domanda alla moglie spaventata dove sia l'amante, e finisce col trovarlo su un balcone, sull'orlo di un precipizio; rimprovera alla moglie di aver saputo trovare solo un nascondiglio così pericoloso e gliene indica altri, più comodi, dove egli si sarebbe ben guardato dall'andare a cercare l'amante. Sistema lui stesso il cavalier Bissi in uno di questi nascondigli; poi spalanca la porta di casa ai paesani perché constatino loro stessi che non c'è nessuno. La novella si conclude così con l'inadempimento del crimine promesso, poiché "l'obbligo" di vivere è, malgrado tutto, forte quanto quello dell'onore salvato grazie allo stratagemma del balcone che dà sul vuoto, non visibile cioè alla gente del villaggio.

In *La verità*, il non-riconoscimento del tradimento non può essere garantito: il contadino Tararà si è trovato al contrario nell'"obbligo" di uccidere sua moglie che lo tradiva con il cavalier Fiorica. Se il tradimento non fosse stato reso pubblico dalla moglie del cavaliere, che non aveva riflettuto abbastanza sulle conseguenze della sua decisione, Tararà non si sarebbe sentito di passare all'azione. È su questa semplice "verità" dei fatti – che non è una tesi, come tenta di pretendere il giudice, ma la sola verità possibile, che ostacola perfino i piani della difesa, la sola capace "tecnicamente, [...] (di saper) svolgere quel gioco tra le apparenze e la realtà di cui il mondo *borgese*-mafioso vive"³ – e sulla sua enunciazione tautologica che termina il racconto; Tararà verrà condannato a scontare solo tredici anni di prigione.

Dalla seconda novella, *Il berretto a sonagli* riprende il motivo del tradimento coniugale svelato da comportamenti irriflessi e conserva anche il nome di due personaggi, la signora Fiorica e il commissario Spanò, "colpevoli" di aver provocato fatti indesiderabili e troppo rivelatori per la salvaguardia dell'onore e la buona armonia della comunità. È il protagonista che subisce le trasformazioni maggiori. Tararà non è che un piccolo *borgese*, incapace di trasformare l'atto voluto dal codice morale e costretto, perciò, ad aderirvi ciecamente, dimentico perfino del doloroso affetto per sua moglie. Ciampa, invece, *borgese*, "scrivano", sfrutta la sua capacità di giocare con le parole per relativizzare e spostare la durezza significativa dello stesso codice. Grazie ai suoi sofismi, l'affetto individuale sembra diventare più importante del rigore astratto del codice.

In questi racconti, tuttavia, la legge implicita del "crimine d'onore" sembra incapace di superare la pressione dell'imposizione sociale o, comunque, di definirsi diversamente: nei due casi, come anche nel *Berretto a sonagli*, è la donna che sarà (o

³ L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 1968, p. 52. Sciascia insiste particolarmente sulle sottili differenze dei comportamenti etici determinati dall'appartenenza o meno a un gruppo sociale: così lo stato di *borgese*, che Sciascia collega ad uno sviluppo mafioso, non è ancora quello del "borghese", anche se tende con tutte le sue forze a diventarlo. Questa particolare posizione del *borgese*, presa in tale divenire, implica una potenza tragica – nel nostro caso il crimine d'onore –, che sarà ridotta al silenzio – o tutt'al più risolta nell'atteggiamento comico – in un mondo sociale soffocato dal discorso "educato" della borghesia.

sarebbe) uccisa mentre la condizione sociale dell'amante – sempre un “cavaliere” – è tale da venir lasciato tranquillo, anche quando Ciampa minaccia di uccidere il signor Fiorica. La condizione sociale dell'offeso, molto più umile, gli impedisce di erigersi contro la classe al potere, da cui lui stesso ha ereditato l'impostura imposta dal codice d'onore che qui si confonde con la virtù, un altro tema pirandelliano⁴. Emerge allora, sotterraneamente, ma in modo perentorio, e parallelamente al passaggio dalla feudalità all'età della borghesia, la storia del complesso rapporto uomo-donna, corpo che scava e corpo scavato, che da sempre continua a svolgere funzioni etico-sociali tortuose, e Pirandello sa sfruttarne le infinite complicazioni. In questo senso, il punto di partenza è il desiderio di Beatrice di vendicarsi di una situazione – il tradimento – in cui, dice lei, “Vergogna è dirle certe cose. Farle, non è niente!”⁵. Ciampa capisce molto bene anche lui che la situazione di *borgese* e quella di donna tradita – più con le parole che con i fatti – hanno qualcosa in comune e che tutti e due sono sullo stesso fronte di lotta. E lo dice chiaramente: “Perché la signora – povera pupa – s'è creduta anche lei calpestata... La posizione nostra – la mia e la sua – in fondo, sono uguali: io qua, lei di là. Che vuole che le dica?”⁶. Le (ri)soluzioni sono però differenti: mentre la signora Fiorica pensa solo a una vendetta personale che non si può inserire né in una realtà né in una problematica più universale, Ciampa, contrariamente a Quacquèo e a Tararà, è capace di spingere la situazione in uno sviluppo significativo nel momento stesso in cui progetta di uccidere sia la moglie che il suo presunto amante. Ma allo stesso tempo, prendendo in considerazione solo questa soluzione, egli s'inserisce nella dialettica di una critica della borghesia tramite la volontà di appartenere – in un modo o nell'altro, in altri termini, ad ogni modo –, ai codici della classe contro cui si erge.

Delle due novelle bisogna infatti ricordare anche il clima e le motivazioni sociali, le relazioni d'interdipendenza di classe preesistenti e le modificazioni che subiscono, così come i ragionamenti dimostrativi, perché il loro sapore, prima ancora di essere pirandelliano, è profondamente siciliano. E la prova, pratica e poeticamente tragica, è che ognuna di queste situazioni può concludersi trionfalmente solo davanti a un pubblico: schiera di gente dietro Quacquèo in *Certi obblighi*, pubblico di curiosi nel processo di Tararà ne *La verità*, folla dapprima muta dei vicini che poi commentano gli avvenimenti nel *Berretto a sonagli*; il trionfo di questa verità, rivelata, deve essere palese, conosciuta e accettata dall'intera comunità sociale.

⁴ Per dirla in breve, la confusione tra onore e virtù, propria dell'aristocrazia siciliana, era a sua volta un retaggio dei costumi dell'aristocrazia spagnola.

⁵ L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, cit., p. 668.

⁶ Ivi, p. 674.

Il ceto sociale del *Berretto a sonagli* è detto borghese e provinciale: questi caratteri non vanno attribuiti tanto alla maniera di caratterizzare la scena quanto, più ostensibilmente, alla natura stessa della conversazione dei personaggi – tre donne e due di loro dalle movenze aristofanesche. La prima, la padrona, è definita isterica, ossessionata dal suo problema personale; l'altra è una sorta di ruffiana che vive d'intrallazzi e piccoli imbrogli; la terza gioca un ruolo moderatore di saggezza ancestrale e regressiva, ma si rivela impotente a causa del ruolo domestico che la lega alla padrona: eppure quest'ultima è la sola che evochi il problema di fondo del dramma. Le prime due cercano di sconvolgere l'ordine delle leggi morali che reggono segretamente lo statuto coniugale di un'epoca in cui la donna deve, qualunque cosa le costi, sottomettersi all'uomo traditore e riconquistarlo con la sua dolcezza e modestia. L'insubordinazione a queste leggi, e soprattutto la fretta impulsiva con la quale la donna "tradita" mette in moto l'insieme delle decisioni e delle misure per confondere il marito – senza che lei arrivi a rendersi conto che con i suoi capricci si appropria anche di qualcosa di essenziale della vita degli altri e della sua – costituisce il filo psicologico del lavoro.

I due personaggi maschili secondari, il fratello della signora Fiorica e il commissario, sono incapaci di ostacolare questo movimento del femminile contro il maschile: le parole e i consigli del primo sono troppo vuoti per influire su una qualunque decisione. Quanto al secondo, egli è debitore della sua situazione personale alla famiglia della signora e non può ragionevolmente contrariarla. In un certo modo, dunque, se ci sono borghesia e provincialismo, c'è anche il fatto che i rapporti intrattenuti dalla signora Fiorica con il suo ambiente sono dettati da comportamenti autoritari. I rapporti di coloro ai quali la signora si rivolge – meticolosamente inclini a favorire i suoi capricci affinché le conseguenze dell'affare non modifichino niente dello statuto sociale di ciascuno – sono troppo accomodanti e passivi, per nulla dettati da un'autentica onestà umana o morale. La signora Fiorica, dal canto suo, non cerca la restaurazione del suo onore di persona e di sposa, ma una sua propria soddisfazione attraverso ciò che assomiglia più a una vendetta che a una chiarificazione del suo statuto.

È in questo "ambiente" che arriva Ciampa: anche lui è coinvolto in rapporti di dipendenza rispetto alla signora Fiorica, poiché lavora per suo marito, ma nella storia in cui sta per entrare, rischia di perdere, contrariamente a lei, il suo unico bene, vale a dire il suo onore che si confonde con l'onore di sua moglie. La sua necessità personale gli domanderà quindi uno sforzo morale sovrumano, su di sé e sugli altri, per ciò che affermerà e per le decisioni che prenderà. Ciampa si presenta così, in questa forma: l'autore lo vuole, immediatamente, portatore di qualcosa di folle, che

deve subito stargli in faccia, capelli arruffati, sguardo duro e penetrante dietro agli occhiali; un aspetto, insomma, che non sembra manifestare, contrariamente agli altri personaggi, alcun compiacimento.

Ciampa sa subito, arrivando, che qualcosa di strano e di complesso, inevitabile come il destino, si compirà per lui nel corso della conversazione; sente che tutto è animato dalla gelosia della signora Fiorica, ed egli la spinge a parlare, a cacciar fuori la sua follia astiosa. Ciampa “si espone”, immediatamente; è anche con questa qualità che si presenta: “esposto ai comandi”, agli ordini, fedele per dovere – lo sottolinea ostentatamente dall’inizio del suo intervento e fino alla parola risolutiva, “stabilito”, che conclude il primo atto. Del discorso molto generale della signora Fiorica, ricorda solo l’allusione che fa a sua moglie. Questa allusione gli permette di stabilire il primo ragionamento col quale egli decreta, più che espone, dei comportamenti severi: per garantire il suo onore, il marito ha l’obbligo di chiudere a chiave la moglie, e se quest’ultima decide di mettersi alla finestra, egli non è più responsabile, poiché l’uno e l’altra sono mossi da necessità che capiscono reciprocamente. Ciampa cerca disperatamente di mettere a punto una “giustizia” – più che una giustizia – del confronto e del dibattito, cogliendo tutte le occasioni che lo riconducano alla sua idea, al suo discorso, mentre la signora Fiorica parla “di tutto”: lui non sa che farsene di quelle generalità, gli ci vuole qualcosa di preciso.

A questo punto Ciampa entra nel secondo ragionamento: ciascuno di noi è come uno strumento a tre molle o corde, la *seria*, la *civile*, la *folle*, ma, dice lui, la signora Fiorica, che sembra volersi servire della corda civile, giunge in effetti a parlare solo per dissonanze; ciascuno di noi, se non ricarica la molla *seria* in tempo, corre il rischio di obbligare gli altri a parlare con la corda della follia. I ragionamenti si concatenano e sfilano: così la storia di suo padre che, per proteggersi le mani, si spaccava la fronte quando cadeva, mentre lui, Ciampa, mette sempre le mani avanti – e cioè pone delle condizioni e dei limiti – perché vuole conservare la sua fronte libera e sana. E l’allusione va direttamente al punto: essere considerato come cornuto o no. Infine, Ciampa ragiona e dice che siamo tutti pupi, per la volontà dello spirito divino che ci costituisce, e pupi anche individualmente; un pupo che davvero è tale o crede di esserlo, un pupo che porta con sé il bisogno di essere rispettato in funzione del ruolo che deve rappresentare all’esterno e che deve anche esprimersi cercando il rispetto assoluto degli altri⁷.

I ragionamenti di Ciampa funzionano come degli apologhi senza senso velato, formulati da chi, incapace di paradossi, sa giocare con i sofismi, da chi enuncia non la

⁷ Cfr. *ivi*, p. 649.

verità ma delle verità esemplari e le indirizza a coloro che avrebbero tendenza a dimenticare le regole e le condizioni generali imposte a ciascuno, dal più umile al più orgoglioso e superbo. I suoi ragionamenti si fanno carico dell'insieme degli affetti segreti, occultati, sottratti, che ossessionano i rapporti dei diversi soggetti; e lui li ammassa nel tentativo disperato di trattenere l'impeto di un destino, quello di cui s'impadroniscono, per puro capriccio, le mani impudiche degli altri. Ciampa, socialmente, ha ragione, lo sa, anche questo fa parte dell'onore da salvare: per lui, le richieste della signora Fiorica, dalle corde dissonanti, sono vuote, suonano false, sono altrettante trappole, malintesi equivoci; e solo la sua devozione di fedele servitore può convincerlo a partire nella notte alla ricerca di una risposta tanto inutile quanto crudele.

La geografia affettiva dei diversi personaggi è colta nello sprofondare della coscienza di ciascuno all'interno di obiettivi già raggiunti: è il caso della signora Fiorica, soddisfatta all'inizio del secondo atto poiché si sente "libera" in seguito agli avvenimenti della giornata; o di obiettivi che sembrano falliti, ed è il caso della famiglia, per cui contano solo la vergogna pubblica, la rovina, lo scandalo, la follia di un gesto impulsivo, tutto ciò che, insomma, si situa nel codice delle norme sociali e fuori da motivazioni segretamente reali, tanto più che i personaggi interessati in primo luogo – Ciampa, sua moglie e il cavalier Fiorica –, ne sono esclusi; e poi, c'è la coscienza a fior di pelle di quelli che non hanno ancora raggiunto i loro obiettivi, di quelli che teoricamente sono tenuti al di fuori: in realtà, proprio Ciampa e solo lui.

La valutazione psicologica dei fatti, così come sono percepiti e vissuti dai vari personaggi nello svolgimento di un'azione puramente verbale, lascia trasparire l'universo borghese che obbliga Ciampa a difendersi: più che alla forza dei legami e dei sentimenti, la signora Fiorica e la sua cerchia credono agli effetti della legge. Solo quest'ultima sembra essere in grado di risolvere i problemi – da un certo punto di vista, così giusti e violenti – che la signora Fiorica ha continuato a porsi fin dall'inizio; come dire meglio quel che è uno spirito piccolo-borghese: qualunque cosa costi, si dà un colpo di spugna, tutto è finito, tutto può ricominciare. Ciampa conosce le debolezze di questa determinazione apparente che sembra voler risolvere tutto, ma che non sa andare fino in fondo alle sue traiettorie fisse, e per questo non ha smesso di ripetere la stessa idea elevata a principio: "Ci ha pensato, signora?", "Se Vossignoria volesse ancora pensare, riflettere..."⁸, sono le interrogazioni sospese nella precisione e giustizia dei suoi apologhi. Per tutt'altre ragioni, il commissario pone, anch'egli, la stessa domanda alla signora Fiorica: "Le conseguenze, le ha

⁸ Ivi, p. 653.

misurate tutte ?”⁹. Tuttavia, ciò che in Ciampa è nodo vitale, necessità essenziale che determina al tempo stesso il suo spessore affettivo e la ferezza della sua posizione etico-sociale, per l’altro è soltanto astuzia tecnica e cavillosa, pura formalità esteriore.

Per questo motivo, invece d’interrogarsi sulle persone implicate nell’affare, egli interroga i mezzi di controllo che offrono i luoghi dove i fatti devono avvenire: sorge allora una macchina complessa, costituita dalla casa dove vive Ciampa, dove il suo padrone viene a vederlo, dove rinchioda sua moglie. È complessa perché bisogna seguirne gli ingranaggi, fatti di ore, di chiavi, di catenacci, di va e vieni, vere costruzioni innalzate come unica possibilità di soddisfare, esteriormente, l’altra impalcatura che è la tortura mentale, subita e progettata dalla signora Fiorica¹⁰. Questa macchina rappresenta per Ciampa il territorio immediato dove constatare sia l’onestà che la veridicità della sua azione e dei suoi principi sociali: ma capisce anche, perfettamente, che essa, da sempre, è stata costruita contro di lui. Vuole così a ogni costo che sua moglie passi presso la signora Fiorica la notte in cui lui non ci sarà: in realtà, le offre anche le chiavi del funzionamento che serve a regolare la sua gelosia isterica, in un certo senso le chiavi della salvezza, per lei e per lui. La casa dalle numerose entrate e uscite che funzionano come una trappola, corrisponde qui al balcone che dà sul vuoto e al nascondiglio della novella di Quacquèo che permetteva di occultare l’apparenza della verità. Nel teatro di Pirandello la macchina risponde in modo significativo a una funzione coercitiva per le ragioni dell’umano, quali che siano; esse devono piegarsi come davanti a una prova attraverso cui i protagonisti sono obbligati a passare, come davanti all’artificio di una legge che gestisce, organizza e comanda l’affettività di ciascuno, giustificando così la composizione del “pupo” evocata da Ciampa. In breve, la macchina produce la *sua* verità e impone ai protagonisti di sottomettervisi¹¹.

Le prove della “verità” della macchina sono sempre confutabili: dove sono del resto? In ogni caso, sarebbero inutilizzabili: sfuggono anche alla legge quando essa tenta di imprigionare gli amanti supposti all’interno della macchina che ha preparato. Le prove sono infatti sviate a favore del più forte, cioè del cavaliere, ma non scagionano il più debole, cioè la moglie di Ciampa.

⁹ Ivi, p. 655.

¹⁰ Cfr. ivi, p. 656.

¹¹ La macchina funziona un po’ dovunque : per dare solo qualche esempio, in *La morsa*, potrebbe essere la scala, in *Sei personaggi in cerca d’autore* la scena nuda, in *Vestire gli ignudi*, l’appartamento opposto alla strada e al ricordo, in *Come tu mi vuoi*, il ritratto, ecc. Più in generale, il teatro stesso è la macchina e il luogo in cui il personaggio viene messo in dubbio e torturato. Ricordiamo qui il saggio di G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano, 1981.

Allora Ciampa interviene: se la sua prima apparizione evocava una possibilità di pazzia, la seconda sembra non lasciare più posto al dubbio, benché l'aspetto esteriore, più ancora che la pazzia, sottolinei la disperazione dell'uomo "che piange e che fa sangue... sangue davvero, perché [è] stato assassinato..."¹². Ciampa è cadaverico, il viso sporco di terra, la fronte ferita – malgrado la precauzione presa di mettere le mani avanti –, il colletto e la cravatta in disordine e, soprattutto, ha gli occhiali rotti. Definitivamente rotta è la possibilità di vederci chiaro, di vedere ancora con gli occhi della ragione, e il solo cammino praticabile può essere ormai percorso unicamente con il meccanismo della molla della pazzia, della corda folle, che non è l'accecamento di una vera follia. Ai ragionamenti e ai sofismi che fondavano un territorio della sola verità immanente possibile, agli apologhi che definiscono questo territorio, fa ora eco, come conclusione poetica della prima parte e come esergo a ciò che segue, la bellissima battuta sulle motivazioni segrete, le verità nascoste, che fanno sì che l'individuo ami, rubi, uccida¹³. I ragionamenti si trasformano allora in altrettanti territori della ri-conoscenza: Ciampa sa cosa possono essere la passione, la gelosia, e le capisce, ma non può ammettere che la signora Fiorica abbia potuto prendere le sue decisioni così sconsideratamente come ha fatto. La sola risposta possibile a tutto ciò che, messo in moto dagli altri, non può più essere recuperato, è di sottomettersi ai termini della legge che essi stessi hanno determinato, di cadere nella follia di un omicidio che lavi i dubbi e la vergogna che si attacca alla verità di ciascuno come un sudario.

Contro lo spirito meschino di una borghesia presa nella piccolezza e la miseria delle proprie voglie, Ciampa sembra dare una lezione di nobiltà e di rigore nell'accettare tutte le eccezioni della legge, tentando così di salvare l'essenziale della sua vita di uomo onorevole ma povero, di fronte a una classe sociale che non smette di schernirlo – l'attributo di "pupo" assume qui tutto il suo significato –, lui e i suoi soli beni: l'onestà e l'onore, i valori della borghesia stessa. Ancora una volta Ciampa, facendosi pazzo – ma pazzo della propria verità contro la verità impropria degli altri, pazzo come si può essere pazzi di gioia, e tutto il gioco finale sottolinea una follia quasi dionisiaca –, mostra alla signora Fiorica l'esempio da seguire: essere pazzi, diventare pazzi, fosse anche per qualche mese, semplicemente per ristabilire un equilibrio della verità pubblica così impulsivamente messo in pericolo. Eppure, come non vedere che egli sta cancellando la possibilità di un divenire della moglie e sta costituendo, in quell'altra moglie che si ribella, il corpo di un capro espiatorio, per permettere, surrettiziamente, alla legge patriarcale e borghese di riprendere il sopravvento? Ciampa rimane – e lo vuole –, all'interno di una dialettica del padrone:

¹² L. PIRANDELLO, *Il berretto a sonagli*, cit., p. 674.

¹³ Ivi, pp. 677-678.

la sua astuzia feroce è mimare per la signora Fiorica l'esempio dell'abisso della follia, unica soluzione del debole, in modo che lei alla fine vi precipiti. E nella condizione dolorosa del femminile così come qui appare, risiede il primo nucleo di una problematica che sarà sviluppata ulteriormente da Pirandello, in tutte le opere teatrali in cui la donna sarà proposta come grande protagonista¹⁴.

Quanto alla verità, quella autentica, si è persa, dispersa, infranta, da un soggetto all'altro, da un individuo all'altro. Si è fatta verità di ciascuno, inconfessabile, inafferrabile: così frantumata, riflette tutte le schizofrenie dell'individuo e della società. Per la prima volta sulla scena, Pirandello affronta uno dei motivi drammaturgicamente più importanti, quello dell'angoscia dell'uomo che appare con la crisi della coscienza europea. Tutto quanto succede, non è più un problema di credibilità dell'avvenimento – al punto che sapere se Ciampa uccide o meno, se diventa pazzo o no, sono domande che non attendono risposta, poiché l'atto resta, qui, sospeso come un “non voler giudicare” dell'autore: ci sono solo fatti, apparenti e ambigui, ai quali si tratta di dare una forma, ora la più opportuna, ora la più indecente.

Qui c'è qualcosa di nuovo: “Abbiamo torto di credere ai fatti, ci sono solo segni. Abbiamo torto di credere alla verità, ci sono solo interpretazioni”¹⁵; è lo statuto stesso della verità – come è servita fin qui, fino alla fine di questa epoca di positivismo –, la verità messa in dubbio. Ciascuno dei personaggi s'intrattiene con la verità in una postura singolare, non per *farla* o per *dirla* in ciò che essa può avere di salvifico, ma per rivelarne l'impostura fondamentale, poiché la verità, ormai, è solo un corpo che si sottrae ai fatti e alla loro analisi. Anche Ciampa campa in questa posizione: non più degli altri, egli non dice *la* verità, impossibile a dirsi perché non esiste mai tutta, intera, una volta per tutte. Come gli altri, egli dice la *sua* verità, perfettamente organizzata e già detta dalla macchina sociale, salvo a dirne, forse, gli aspetti molteplici: è questo che lo *separa* un istante dagli altri, e sembra restituirlo a una pazzia momentanea, nell'attesa che qualcuno più debole di lui l'afferri. E, più che una risposta, la pazzia, con i suoi artifici, con la sua messa in scena nel *Berretto a sonagli*, è ancora una posizione umoristica che ingrandisce le apparenze della lettura della realtà che deriva da quella verità: suggerita e possibile nel primo atto, sussunta nel secondo come una maschera, si offre già, in Pirandello, come un divenire dell'uomo.

¹⁴ Vedere, a questo proposito, l'*Introduzione* di R. ALONGE a *Pirandello. Il meglio del teatro*, Mondadori, Milano, 1993.

¹⁵ G. DELEUZE, *Proust et les signes*, PUF, Paris, 1964, p. 112.