

Giacomo Cucugliato

All'uscita, trame teosofiche

Una ricerca su possibili interferenze di natura esoterica per l'atto unico pirandelliano *All'uscita*, pubblicato per la prima volta alla fine del 1916 su «Nuova Antologia», poi riedito in volume da Treves nel 1917, non rappresenta una novità in termini assoluti,¹ tuttavia, la lettura di alcune opere determinanti per lo sviluppo del pensiero teosofico, composte a quattro mani da Annie Besant e W. Leadbeater a partire dal 1890² (e precedenti tutte il 1916) sembra ancora poter offrire spunti nuovi di riflessione sul testo, quando sia affiancata da altri strumenti ermeneutici proposti dalla critica pirandelliana più recente; in particolare quando si ipotizzi che anche in questo dramma agisca - a suo modo - quel «principio globale di ripetizione», quella ormai notissima dinamica del «doppio» elaborati primariamente da Jean Michel Gardair³ e si inquadri quindi il testo, come recentemente Antonio Sichera, negli schemi del rito di passaggio e più precisamente del rito di iniziazione.⁴ La commedia ambientata *all'uscita* posteriore di un cimitero descrive l'immediato stato *post mortem* di quattro personaggi presentati dall'autore come «apparenze»: si tratta delle apparenze dell'Uomo grasso, del Filosofo, della Donna Uccisa e del Bambino dalla melagrana. Comprendere che cosa Pirandello intendesse esprimere con la scelta del termine «apparenze» significa anche tentare di inquadrare consapevolmente lo statuto del loro essere sulla scena e di conseguenza i loro atti, le loro parole e il senso complessivo dell'opera. Già l'ambientazione, connotando la commedia come vicenda di esseri defunti all'uscita di un cimitero, induce il lettore a

¹ Cfr. almeno UMBERTO ARTIOLI, *Pirandello allegorico, i fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Bari, 2001, pp. 140-145; ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Città di Castello, Vallecchi, 1982, pp. 89-94; ANGELO R. PUPINO, *Pirandello, maschere e fantasmi*, Roma, Salerno ed., 2000, pp. 77-84. Per un inquadramento generale delle tematiche inerenti al problema qui proposto, cfr. anche GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori ed., 1981; UMBERTO ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza ed., 1989. Particolarmente utile ai fini della formulazione di questa proposta interpretativa si è rilevato l'intervento di ANTONIO SICHERA, *All'uscita, ovvero: il corpo in vita e in morte. Per una lettura "eucaristica" del «mistero profano» di Pirandello*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Primo novecento*/ Elena Candela (a cura di), Napoli, Liguori editore, 2009, pp. 293-308.

² Questi testi (sette in tutto), essendo pensati come opere divulgative, trattano dei postulati base della teosofia blavatskijana in maniera agevole per il lettore comune: BESANT ANNIE, *The seven principles of man*, London, The Theosophical Publishing Society, 1890; EAD., *Reincarnation*, London, Theosophical Publishing Society, 1892; EAD., *The death and after?*, London, Theosophical Publishing Society, 1893; EAD., *Karma*, London, Theosophical Publishing Society, 1895; CHARLES W. LEADEABETER, *The Astral Plane*, London, Theosophical Publishing Society, 1895; ID., *The Devachanic Plane*, London, Theosophical Publishing Society, 1896; ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, London, Theosophical Publishing Society, 1896. Per un inquadramento generale delle dottrine esoteriche qui trattate si rimanda anche alla lettura di HELENA PETROVNA BLAVATSKY, *Isis Unveiled, vol. I, Science*, New York, J. W. Bouton, 1877; EAD., *Isis Unveiled, vol. II, Theology*, New York, J. W. Bouton, 1877; EAD., *The Key to Theosophy*, London, The Theosophical Publishing Company, 1882.

³ JEAN-MICHEL GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, trad. italiana a cura di G. FERRONI, Roma, Edizioni Abete, 1977.

⁴ ANTONIO SICHERA, *All'uscita*, cit., pp. 293-308; per un inquadramento generale delle questioni inerenti il rito di passaggio si veda il notissimo studio di ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, trad. italiana a cura di MARIA LUISA REMOTTI, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2017.

pensare che il retroterra su cui si impianta il testo sia in qualche modo esoterico e che da questo retroterra vada tratta la corretta chiave interpretativa. L'impressione di dover attingere a quel panorama di riferimenti viene confermata, come ben nota Antonio Sichera,⁵ dal titolo stesso di un'opera che si autopropone come *mistero*, confortando fin da subito la plausibilità di adottare una «specifica ermeneutica» che nella lettura si avvalga degli strumenti di decifrazione offerti dal concetto di simbolo, e in particolare di simbolo esoterico.

I. L'AMBIENTAZIONE

Il primo, potente stimolo ermeneutico è l'antinomia del titolo, *All'uscita*, e del sottotitolo, *mistero profano*, se si riferisce quest'ultimo alla sua etimologia. Titolo e sottotitolo collaborano a dare una collocazione prima di tutto spaziale agli avvenimenti, quindi simbolica,⁶ quando si pensi che *pro fanus* indica etimologicamente l'entrata anteriore del tempio⁷ e che, se lo si intende in questa accezione, si contrappone al titolo principale *All'uscita*, dal corpo o dal cimitero che sia.⁸ Per esteso il titolo potrebbe essere riletto come “*All'uscita dal corpo-cimitero, mistero alle porte d'ingresso del tempio*”. In questo senso il luogo dei fatti sarebbe proposto fin dall'inizio come un luogo di mezzo tra due poli che le prime parole della prima didascalia rendono forse non impossibile identificare con esattezza: essa colloca la vicenda precisamente tra un «cimitero» e una «campagna»,⁹ due luoghi entrambi ben connotati all'interno della produzione letteraria pirandelliana.¹⁰ Sulla scorta del discorso dell'apparenza del Filosofo all'Uomo grasso, il cimitero assume lo statuto simbolico di luogo delle «forme vane» *tout court*, al punto da essere collocato sullo stesso piano ontologico di qualsiasi altra forma esteriore edificata ai sentimenti dalla «vana illusione» umana di poterli perpetuare, esteriorizzandoli, «diffidando che dentro non sarebbero durati a lungo» [245]. La dottrina esposta dal Filosofo induce il lettore, quindi, a riconoscergli l'idea - neppure tanto velatamente esposta - di una equiparazione valoriale di tutte le forme materiali, equiparazione che

⁵ ANTONIO SICHERA, *All'uscita*, cit., p. 296.

⁶ È bene ricordare che sarebbe fuorviante rispetto all'inquadramento ermeneutico proposto distinguere marcatamente lo spazio oggettivo da quello simbolico: dal punto di vista teosofico, gli stati di coscienza *post mortem* - a partire dal primo che si attua nell'individuo nel corso della sua permanenza astrale - sono stati dove l'unica dimensione spazio-temporale possibile è quella soggettiva e dove dunque non può sussistere alcun parametro oggettivo dell'essere; lo si deriva dalla convinzione teosofica che l'oggettività sia riferibile solo all'essere «materializzato» quindi esclusivamente all'esser-ci dell'uomo precedente alla morte del corpo. Cfr. ALFRED P. SINNETT, *Esoteric Buddhism*, London, Trübner and Co., Ludgate Hill, 1883, *passim* pp. 185-216.

⁷ Più precisamente il termine *fanus* indica il recinto sacro all'interno del quale si erge la struttura - o in generale il luogo - consacrata alla divinità.

⁸ L'equivalenza tra i termini corpo e cimitero viene posta anche da A. SICHERA, *All'uscita*, cit., p. 297.

⁹ LUIGI PIRANDELLO, *All'uscita*, in ID., *Maschere nude*, volume I, Meridiani Mondadori, Milano, 1986, p. 243.

Anche tutte le citazioni successive saranno tratte da questa edizione, indicando il numero di pagina nel corpo del testo tra parentesi quadre.

¹⁰ Per un inquadramento dello statuto semantico del cimitero nell'opera pirandelliana, cfr. FRANCA ANGELINI, *Cimiteri in Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Atti del Convegno di Roma 19-21 dicembre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 47-55; per quello della campagna cfr. almeno ANGELO R. PUPINO, *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello in Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, cit., pp. 161-193.

coinvolge tanto le chiese (dove pure alberga la venerazione dell'infinito, «il più rispettabile dei sentimenti umani») quanto i cimiteri (definiti «casette» dei «sentimenti dei vivi») e il corpo, sul quale, infine, si conclude questa corrosiva invettiva *de vanitate umana*:

« .. questa è la sorte di tutti i sentimenti che si vogliono costruire una casa: si rimpiccioliscono, per forza, e diventano anche un poco puerili per la loro vanità. È la sorte stessa di quell'infinito che è in noi, quando per alcun tempo si finisce in questa apparenza che si chiama uomo, labile forma su questo volubile granello di terra perduto nei cieli.» [246]

Ora, questo *contemptus* pone sullo stesso piano ogni manifestazione esteriore della vita umana - corpo, come si diceva, compreso - non perché appiattisce su un generale pessimismo la vita in quanto tale, ma perché pessimisticamente intende la vita nell'atto del suo manifestarsi: in quell'atto essa - sia di volta in volta rappresentata dai nostri «sentimenti» o dall'«infinito che è in noi» - deve inevitabilmente *rimpicciolirsi*, entrare nel mondo delle «forme labili» ed essere sottoposta alle leggi che la natura impone al «flusso» quando lo rende matericamente transitorio.¹¹ In questo senso il *locus mortuum* si connota come un generale *symbolon mortis*, tale perché continuamente - e se si vuole teleologicamente - ossidato dalla finitezza della forma che ontologicamente gli appartiene. Il primo polo si caratterizza, dunque, come il simbolo scenico della più vasta concezione pessimistica pirandelliana rivolta contro la limitazione che ogni «forma» necessariamente impone alla «vita», una volta che questa si sia cristallizzata nell'invariabile (come ben nota nel suo studio Davide Savio affermando che «se si contrappone alla vita, è chiaro che la forma rientra nel campo simbolico della morte»)¹² Se questo carica di una negatività opprimente l'atmosfera già funebre della commedia, la didascalia iniziale, specularmente al cimitero, spalanca aperta la visione della campagna, spazialmente contrapponendo al luogo finito l'emblema per eccellenza, nella narrativa pirandelliana, del luogo infinito, del *locus amoenus* dove si realizza - o mira a realizzarsi - il riposo edenico.¹³

Giunti a questo punto ci si può chiedere se sotto tale assialità orizzontale si allegorizzi una più significativa assialità verticale in cui le vicende dei personaggi - una volta che il corpo «inutile» sia stato propedeuticamente abbandonato nella fossa - siano passibili di essere reinterpretate come vicende iniziatiche di passaggio da uno stato transitorio dell'essere ad uno stato edenico, da uno stato, quindi, limitato ad uno ontologicamente privo della «vanità» della «forma» e del limite che ne consegue. In caso affermativo anche l'antinomia del titolo e del sottotitolo troverebbe una sua giustificazione perché si configurerebbe come la sintesi dell'*uscita* che i personaggi compiono dal mondo illusorio con l'*ingresso* in un paradiso edenico. In questa

¹¹ Per inciso è bene notare - pur senza pretendere di indicare un preciso e comunque mai esclusivo rapporto intertestuale - che la concezione esposta dall'apparenza del Filosofo quando egli chiama in causa il corpo finito in contrapposizione alla infinitezza che alberga nel corpo, è assimilabile alla teorizzazione teosofica del corpo e in generale della natura umana manifestata. Cfr. almeno ANNIE BESANT, *Reincarnation*, cit., pp. 13-28.

¹² DAVIDE SAVIO, *Il carnevale dei morti, sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Novara, Interlinea edizioni, 2013, p. 52.

¹³ Cfr. ANGELO R. PUPINO, *Lo sguardo sulla natura*, cit., pp. 161-193; interessante a questo proposito anche l'analisi sul romanzo *L'esclusa* svolta da ANTONIO SICHERA, *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2005, pp. 65-118.

prospettiva, le vicende dei personaggi sembrano poter essere inquadrare nell'immediato stato *post mortem* dell'essere umano teorizzato dalla teosofia (almeno nel suo decorso ordinario)¹⁴ e definito stato di gestazione pre-devachanica: è una condizione questa precedente quella del riposo in *Devachan* o «dimora degli dei», che è in tal senso, invece, a pieno titolo qualificabile come «tempio» e luogo sacro e corrispondente simbolico di ciò che per la cultura ebraico-cristiana rappresenta l'Eden. In questo paradiso lo spirito ormai completamente disincarnato trascorre un periodo di riposo metafisico tra una incarnazione e la successiva,¹⁵ ma può accedervi solo una volta che si sia spogliato, durante il periodo pre-devachanico, di tutte le qualità basse della natura fisica. Se si adotta la chiave ermeneutica teosofica, l'opera pirandelliana metterebbe in scena il momento misterico e iniziatico in cui le anime, uscite dalla loro sede fisica, si trovano in procinto di entrare nel loro periodo devachanico, ma sono ancora nel limbo dello stato pre-devachanico.

La caratura iniziatica di questo passaggio teosofico si concreta nella necessità di una propedeutica e graduale purificazione da tutte le qualità basse della natura kamica¹⁶ e consiste nel progressivo liberarsi di tutti e quattro i veicoli inferiori della natura umana: se il primo corpo, il corpo fisico,¹⁷ viene infatti abbandonato improvvisamente con la morte, degli altri tre l'uomo si spoglia lentamente fino a ritornare pura coscienza e spirito assolutamente immateriale. Il termine *mistero*, contenuto nel sottotitolo, starebbe a indicare le modalità iniziatiche tramite le quali la spoliazione si verifica.

L'allegoria della «porta», vicino alla quale stanziavano le apparenze, come luogo di mezzo tra il mondo vano delle «forme» e quello del riposo edenico si arricchisce allora anch'essa della semantica simbolica del luogo in cui avviene quel rito di passaggio che sposta i personaggi dal consistere spiritualmente nell'ontologia del cimitero (mondo) al consistere in quella della campagna (Eden).¹⁸ Anche la prima didascalia rimarca la natura di luogo di passaggio dell'ambientazione servendosi di altri due dettagli scenici estremamente rilevanti da un punto di vista simbolico. La scena si svolge, infatti, in «una trasparenza scolorata d'umido barlume crepuscolare», arricchita dalla presenza di «alti cipressi notturni». Simbolicamente

¹⁴ Esistono decorsi non ordinari dello stato *post mortem*, la cui analisi risulta poco utile ai fini dell'indagine qui proposta; il lettore potrà trovarne ampio rendiconto in varie opere teosofiche: tra queste, esaustiva sull'argomento ANNIE BESANT, *The death and after?*, cit.

¹⁵ Cfr. ANNIE BESANT, *The death and after?*, cit., pp. 46 - 65 e ALFRED P. SINNET, *Esoteric Buddhism*, cit., pp. 66-89.

¹⁶ Cfr. ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 40. Per natura *kamica* si intende la natura dei quattro corpi inferiori costituenti l'essere umano, in particolare quella del corpo astrale: in esso hanno sede gli istinti brutali dell'uomo caratterizzanti la sua composizione fisica animale, i quali, piegando il principio di *egoità* presente nella essenza individualizzante della mente, agiscono a fini meramente *egoici*. Cfr. almeno ANNIE BESANT, *ivi*, pp. 21-24.

¹⁷ Per la dottrina teosofica, il corpo fisico si compone di corpo denso e corpo eterico, perché trae origine da tutti e cinque gli elementi costitutivi della materia; in particolare i primi quattro elementi (acqua, aria, terra e fuoco) si addensano per formare il corpo visibile, mentre l'ultimo, l'etere, costituisce il corpo eterico, invisibile ai cinque sensi ordinari. Dopo la morte, una volta che siano stati privati di ogni tipo di coscienza - non animale - e di ogni flusso vitale, entrambi i corpi subiscono una progressiva e quasi contemporanea decomposizione: se la coscienza, infatti, si diparte da essi verso altre regioni, il *prāṇa* (o soffio vitale) si disperde, rendendoli *instabili* «involucri» vuoti. Cfr. A. BESANT, *The death and after?*, cit., pp. 15-41.

¹⁸ Per un inquadramento generale del rito di iniziazione e delle modalità in cui tendenzialmente si realizza cfr. ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, cit., pp. 57-99.

crepuscolo e cipressi ribadiscono il binomio uscita/entrata già individuato nel titolo: il crepuscolo viene considerato

un simbolo strettamente legato all'idea dell'Occidente, la direzione nella quale il sole declina, si spegne e muore ed esprime la fine di un ciclo e, di conseguenza, la preparazione di un rinnovamento [...] esso è una immagine spazio-temporale: l'istante sospeso; lo spazio e il tempo si capovolgeranno nell'altro mondo e nell'altra notte, ma questa morte dell'uno è annunciatrice dell'altro: un nuovo spazio e un nuovo tempo succederanno ai precedenti;¹⁹

il cipresso, in Europa simbolo di lutto e già presso Greci e Romani elemento caratterizzante le regioni infernali, fu, presso molti popoli antichi, allegoria materializzata dell'*albero della vita* e dell'immortalità.²⁰

In ultimo - e per completezza - è opportuno precisare che il periodo pre-devachanico ha luogo sul piano astrale,²¹ su cui consequenzialmente anche l'atto unico troverebbe la sua collocazione teosofica naturale. Per piano astrale si intenda il piano immediatamente successivo al piano eterico, costituito di materia onirica ed emozionale, nonché - cosa qui più rilevante - il primo dove sia possibile una evoluzione spirituale indipendente dalle costrizioni della materia fisica.²²

II. I PERSONAGGI E LA LORO SORTE

Se l'idea di luogo di passaggio individuata nel titolo e nella prima didascalia è valida, risulta incongruo che l'apparenza del Filosofo (che tra l'altro sembra riprendere nelle sue battute principi assimilabili ai postulati base della teosofia) debba permanere per

¹⁹ JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Padova, Bur Rizzoli, 2016, p. 337.

²⁰ JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *ivi*, pp. 281 - 282.

²¹ Altrimenti plausibile sarebbe considerare come sede metafisica del dramma il piano eterico, dove effettivamente transitano le anime rivestite del loro corpo eterico nei giorni (o nei momenti) appena successivi all'abbandono del corpo denso. Per due ragioni, tuttavia, qui si esclude che possa effettivamente essere quest'ultimo il *locus* degli avvenimenti narrati. La prima di esse è temporale: ognuno dei quattro personaggi permane per un tempo differente nella sede in cui è ambientato il dramma, dai pochi istanti di comparsa del *Bambino dalla melagrana* alla probabile indefinita eternità del Filosofo. Dal punto di vista teosofico è impossibile che un'anima resti vincolata al piano eterico per un tempo lungo quanto quello cui sembrano costretti il Filosofo e la Donna uccisa: questa possibilità si dà soltanto in casi estremi in cui la Triade Superiore si sia allontanata (perlopiù per opera di magia nera) dalla sua controparte inferiore, densa, eterica, astrale e *manasica* inferiore; ammettere questo per i due personaggi in questione significherebbe essere costretti a chiamare in causa delucidazioni aggiuntive che, come si diceva, ne farebbero casi limite rispetto al *decursus* normale che si prevede teoricamente per le anime dei defunti. La seconda questione inerisce, invece, all'essenza stessa del piano eterico: l'allontanamento animico dai desideri alimentati in vita non può verificarsi su un piano composto ancora di materia densa, sia pur esso l'etere; esso può realizzarsi solo su un piano più spirituale e il primo che la scala teosofica mette a disposizione dell'uomo dopo la morte è appunto il piano astrale. Cfr. ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 89.

²² La dottrina teosofica distingue sette piani d'esistenza, i primi quattro dei quali costituiti di materia inferiore, gli ultimi tre da materia superiore. Il piano astrale è il secondo partendo dal basso, dunque quello immediatamente successivo al piano eterico. In esso si addensano tutte le forme del pensiero e del sentimento umano, direttamente visibili da chiunque possieda capacità di percezione extra-sensoriale: spiritismo e teosofia definiscono *medium* questo genere particolare di esseri umani. Cfr. per un inquadramento generale della questione, ALLAN KARDEC, *Le livre des esprits*, Paris, E. Dentu, Libraire, 1857; ALLAN KARDEC, *Les livre des médiums*, Paris, Didier et cie, Libraires éditeurs, 1861; CHARLES W. LEADBEATER e ANNIE BESANT, *Thought-Forms: A Record of Clairvoyant Investigation*, London, Theosophical Publishing Society, 1901. Per quanto concerne una più approfondita disamina della differenza sostanziale che intercorre nella dottrina teosofica tra piano fisico ed eterico, cfr. invece ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., pp. 10 - 15.

un tempo indefinito in questo stato transitorio tra due mondi e senza speranza esplicita di poterne uscire, a differenza delle altre tre apparenze, molto più grossolane di lui nel modo di sentire e di pensare, cui spetterebbe, invece, un soggiorno predevachanico più lungo di quello che dovrebbe spettare invece all'apparenza del Filosofo.²³

Proprio una simile incongruenza suggerisce e giustifica l'ipotesi ermeneutica qui proposta, che interpreta le quattro apparenze messe in scena non come quattro distinti personaggi, ma come proiezione teatralizzata delle quattro parti componenti in vita la natura meno spirituale dell'essere umano.²⁴ Dal punto di vista teosofico si ritiene infatti che l'uomo sia composto di sette corpi, di cui quattro inferiori e tre superiori:²⁵ i primi quattro corpi di natura materica (per quanto sempre più sottile e spiritualizzata via via che ci si approssima alla sfera dell'essenza divina), gli ultimi tre, invece, di natura esclusivamente spirituale. Di questi sette corpi soltanto il ternario superiore sopravvive alla morte, mentre i suoi quattro rivestimenti (o «veicoli») inferiori sono per natura condannati a decomporsi e a essere sostituiti da quattro nuovi corpi corrispondenti nella prossima incarnazione della triade spirituale.

L'idea di poter far corrispondere simbolicamente ogni personaggio ad ognuno dei quattro corpi è suggerita dalle corrispondenze che si possono rilevare tra le caratteristiche dei primi e quelle che la dottrina teosofica concettualizza per i secondi. Secondo l'ordine di presentazione proposto dall'autore, la prima apparenza messa in scena è quella dell'Uomo grasso, il quale dimostra di avere una sviluppata capacità ragionativa non metafisica e una notevole profondità di sentimento:

Una miseria di pensiero mi teneva assorto e chiuso. Di tanta vita che, intanto, entrava in me per i sensi aperti non facevo conto. E poi mi lagnavo. Di che? di quella miseria di pensiero, d'un desiderio insoddisfatto, d'un caso contrario già passato. E intanto tutto il bene della vita mi sfuggiva. Ma no: ora me n'accorgo: non è vero: non mi sfuggiva. Sfuggiva alla mia coscienza; ma non a questo mio corpo che assaporava il gusto della vita, senza dirselo; per cui sto ancora qua come un mendico davanti a una porta, dove non gli è più concesso d'entrare: il gusto della vita che mi faceva accettare tutte le contrarietà, tutte le condizioni che il pensiero intanto scioccamente stimava misere e intollerabili. [248]

²³ La ragione di questo risiede nel fatto che una vita dedicata all'intellettualità coadiuva la mente nello svolgersi dei processi che la rendono autonoma rispetto al corpo: operando in parte il compito di separazione dell'entità mentale da quella fisica, una esistenza vissuta intellettualmente prepara, e in parte completa, la separazione definitiva che si verifica solo con il compiersi della morte corporale. Cfr. ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, cit., p. 74.

²⁴ Intendere in questo modo lo statuto dei personaggi significa appropriarsi delle stesse dinamiche del doppio che, ormai più che distesamente, la critica riconosce come, pur polivalente, sottostruttura della produzione pirandelliana. Qui si è voluto estendere l'azione ermeneutica offerta dal concetto di doppio ai fini di una interpretazione organica dell'opera, che permetta di inquadrare non alcuni, ma tutti i personaggi, come doppio, appunto, di una entità umana che non esiste se non nella sua disgregazione in doppi. La ragione di questa scelta e la sua plausibilità si crede risiedano nel fatto che il dramma in questione presenta al lettore un personaggio su cui la morte fisica ha esasperato i processi di scomposizione, permettendogli di abbandonare ogni «maschera» nell'andito del cimitero e di palesare la sua vera disorganica composizione. Si tratta dello stesso processo che si realizza nel personaggio quando l'evento funebre sopraggiunge in seno al suo ambiente domestico, con la differenza che qui la morte, amplificando le sue potenzialità destrutturanti, agisce esclusivamente su un personaggio socialmente decontestualizzato; cfr. DAVIDE SAVIO, *Il carnevale dei morti*, cit. pp. 87 - 121.

²⁵ Il lettore ricorderà che sette sono anche i piani in cui si distingue la manifestazione: ognuno dei sette principi umani corrisponde ad uno dei sette piani della manifestazione e con esso condivide la materia che lo compone. In questo senso si ritiene che l'essere umano sia una creatura multidimensionale, perché la sua «Coscienza» divina - totalmente immateriale - si riveste contemporaneamente di sette diversi corpi, tramite i quali di volta in volta esprime una parte più o meno spirituale della sua essenza assecondando le potenzialità di manifestazione della materia.

Si legga in parallelo la descrizione delle qualità del corpo mentale offerta da Annie Besant:²⁶

it is especially the vehicle of consciousness [...] it works upon and through the astral and physical bodies in all the manifestations that we call those of the mind in our ordinary waking consciousness. In the undeveloped man, indeed, it cannot function separately on its own plane as an independent vehicle of consciousness during the earthly life, and when such a man exercises his mental faculties, they must clothe themselves in astral and physical matter ere he can become conscious of their activity.²⁷

Se l'associazione è corretta, il corpo mentale figurato da Pirandello nel personaggio dell'Uomo grasso sarebbe un corpo mentale ancora fortemente invilupato nelle trame della materia fisica e della materia astrale e, intricato nelle brame di queste due altre coscienze, non in grado di sentire la sua propria coscienza indipendentemente da esse: «sfuggiva alla mia coscienza; ma non a questo mio corpo che assaporava il gusto della vita, senza dirselo» [248]²⁸ afferma il personaggio interrogato sul senso della sua vita. Il corpo mentale, nella situazione descritta, si trova insomma impossibilitato a svolgere il suo compito di «veicolo di una coscienza superiore». Sembrerebbe comprovare la corrispondenza qui suggerita la posizione periodicamente assunta dall'Uomo grasso durante il dramma: presentato con il mento poggiato sulla mano in atto di contemplazione, egli richiama un'immagine topica tradizionalmente connessa al tipo del pensatore, termine con cui Annie Besant definisce il corpo mentale. Egli è, inoltre, scenicamente relato al simbolismo assiale: Pirandello lo presenta, infatti, seduto sotto un albero e poggiante il mento sul bastone, il che induce a ipotizzarlo personaggio simbolo di una natura superiore a cui vada attribuita la potenzialità naturale di ascendere e discendere spiritualmente lungo una assialità verticale e orizzontale. Inquadrare l'Uomo grasso nelle dinamiche del simbolismo assiale, significa ricondurlo all'essenza stessa del valore di corpo mentale che si vuole qui attribuirgli: il corpo mentale è in sé stesso veicolo di una natura superiore ascensionale e, al contempo, di una natura inferiore discensionale, in base all'orientamento della sua volontà rispettivamente verso il *manas* superiore o il corpo dei desideri.

Della sorte del corpo mentale nel momento cruciale descritto dal dramma, Annie Besant parla in questi termini:

Soon after the death of the physical body Kâma-Manas is set free, and dwells for awhile on the astral plane clothed with a body of astral matter. From this all of the Manasic Ray that is pure and unsoiled gradually disentangles itself, and returns to its source, carrying with it such of its life experiences as are of a nature fit

²⁶ Corpo mentale, il sanscrito *kâma-manas*, anche *manas* inferiore sono espressioni corrispondenti nei testi teosofici.

²⁷ ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, cit., p. 64.

²⁸ «Senza dirselo»: l'assenza di parola - strumento primo della facoltà intellettuale e mezzo indispensabile per ascendere dal piano fisico a quello mentale - è qui estremamente significativa se la si intende quale accenno a una concreta mancanza esistenziale (e, forse, ontologica). L'Uomo grasso si trova, infatti, privo di quel *pons* verbale che può condurlo alla comprensione delle regioni superiori dell'essere: la sua percezione delle cose è meramente fisica, al più emotiva, ma scarsamente intellettuale. Per questo motivo, si vedrà, sarà il Filosofo, emblema di quella capacità intellettuale che a lui manca, a doversi porre come officiante del rito di passaggio in grado di indurre l'Uomo grasso a ragionare.

for assimilation with the Higher Ego. [...] These are carried into the Manasic consciousness by the Lower Ray with-drawn into its source.²⁹

Con queste parole si introduce una nuova *entità*, qui chiamata *ego superiore*, *idest* la controparte alta del *manas* inferiore.³⁰ Durante la vita terrena questi due aspetti della stessa natura umana non costituiscono due corpi separati, per quanto il corpo manasico inferiore, quando vincolato alla materia fisica ed astrale, non sia in grado di avvertire pienamente il richiamo della sua natura più alta. Annie Besant descrive per questo motivo il *manas* nella sua totalità come un *campo di battaglia* tra le essenze divine e quelle diaboliche della materia, le quali, durante tutto il corso della vita, cercano di contrastarsi vicendevolmente, senza che nessuna delle due riesca a prevalere sull'altra. Nel momento del *post mortem*, tuttavia, dopo essersi liberato delle sue tendenze più basse durante lo stato di purgatorio *pre-devachanico*, il *manas* inferiore acquista la capacità di percepire la «voce» della sua controparte animica più elevata.

A questo punto sembra d'obbligo portare all'attenzione un fatto perlomeno curioso: la didascalia indugia sull'osservare che l'Uomo grasso «uscito da parecchi giorni, non sa risolversi a muoversi» [243] dall'uscita del cimitero e attende stando a guardare quello che per il lettore è il dissolversi dal campo visivo delle altre apparenze. Queste ultime, che vengono descritte come «incerte, afflitte, disgustate e sgomentate» [243], si differenziano per atteggiamento da tutti e quattro i personaggi messi in scena che pur dovrebbero trovarsi nella loro stessa condizione. Questa lugubre processione iniziale potrebbe allora non essere da intendersi semplicemente come tale: sulla scena è presente un personaggio, sedutovi da un tempo indefinito e che ha subito, nel periodo ante scenico, una evoluzione, se è vero che all'inizio del dramma può dire «sarete meravigliato voi. A me già m'è passata» [243], rispondendo al Filosofo che lo sollecita. Se la scena rappresenta un luogo purgatorio e quindi un'evoluzione è la ragione stessa della permanenza dei personaggi - una evoluzione che, lo si ricorda, deve essere una disaffezione dalle passioni - è plausibile che l'Uomo grasso, dopo essere stato lì «da parecchi giorni» [243], possa assistere «allo stupore, al terrore, alla disillusione, alla nausea» [243] delle altre apparenze, ma «senza mostrare di compiacersene» [243]. In questa prospettiva le apparenze (senza voce) di cui si sta parlando potrebbero essere tanto diverse per atteggiamento da quelle protagoniste della commedia perché differenti da esse per natura: in esse si allegorizzerebbe scenicamente il percorso di auto-osservazione pre-devachanica compiuto dal corpo mentale, il quale, lucido ormai per assenza di gravami materici, è in grado di farsi consapevole di tutte le condizioni attraverso cui è passato, senza avvedersene in coscienza, durante la sua vita terrena. Gli elementi di questo percorso di osservazione vengono definiti, nei testi teosofici citati, *skandha* inferiori o *skandha*

²⁹ ANNIE BESANT, *The seven principles of the man*, cit., pp. 40-41.

³⁰ Occorre specificare che, durante ogni incarnazione, il quaternario inferiore si lega al ternario superiore nel tramite del *manas*, un corpo intermedio, che conserva entrambe le nature di cui si costituisce l'uomo nella sua totalità, quella divina e quella terrestre. Per quanto per comodità speculativa si distingua il *manas* in superiore ed inferiore, esso non è scisso in due differenti entità: la divisione di comodo nasce dal fatto che, effettivamente, secondo la dottrina teosofica, una parte della essenza manasica è fisiologicamente congiunta in vita alla materia kamica del corpo astrale.

della personalità, e consistono in «germi» degli «effetti karmici» maturati in vita; sviluppati dall'essere umano durante il periodo dell'incarnazione, dopo la morte del genitore,

they remain as *karmic effects*, as germs, hanging in the atmosphere of the terrestrial plane, ready to come to life, as so many avenging fiends, to attach themselves to the new personality of the Ego when it reincarnates.³¹

Questi elementi così personificati, a causa della loro infima natura, non sono legittimati a entrare nelle regioni devachaniche, dove il riposo è completo e le leggi karmiche non possono agire; restano pertanto in sospensione - gradualmente allontanandosi dal *manas* assieme alla materia astrale di cui sono composti - fino alla prossima reincarnazione quando, rilegittimati dalla legge karmica, si ri-assemblano al nuovo corpo astrale e fanno scontare all'essere umano reincarnato le pene che si è guadagnato durante l'incarnazione precedente.

Se questo punto di vista interpretativo è corretto, risulta consequenziale che il Filosofo compaia alla presenza dell'Uomo grasso solo dopo il trascorrere di questo periodo purgatorio e, presumibilmente, alla fine di esso: solo ora il corpo mentale, libero dalla gran parte dei suoi gravami terreni, ha occhi da rivolgere al suo *manas* superiore. Tuttavia, dato che i personaggi si trovano ancora nel *pre-devachan* e dato che ancora consistono sulla scena come «apparenze» delle «forme vane» che si dettero in vita - come dire che il percorso di disillusione non è ancora stato completato - anche il dialogo tra il Filosofo e l'Uomo grasso deve avere una finalità in ordine all'elevazione del corpo mentale.

Sulla scorta delle parole di Annie Besant, il *manas* inferiore dovrebbe a questo punto liberarsi completamente dalla «materia astrale» e «ritornare alla sua sorgente, portando con sé quelle esperienze di vita aventi una natura adatta all'assimilazione con l'ego superiore» e solo allora il percorso di purificazione potrebbe dirsi completo. Se si guarda in questa prospettiva allo scambio di battute tra l'Uomo grasso e il Filosofo, si nota che alla fine della commedia il lettore non sa nulla del Filosofo, mentre conosce tutti i punti salienti della vita dell'Uomo grasso. Non sembra pertanto assurdo dare al dialogo fra i due personaggi l'appellativo di confessione,³² nella quale il Filosofo si pone come guida che ascolta e riceve «quelle esperienze di vita aventi una natura adatta» a essere da lui assimilate e consiglia la sua controparte bassa sul prossimo da farsi.³³

³¹ HELENA P. BLAVATSKY, *The Key to Theosophy*, cit., p. 154; Per un inquadramento della tematica degli *skandha*, cfr. anche ANNIE BESANT, *karma*, cit., pp. 16-30 e ALFRED P. SINNET, *Esoteric Buddhism*, cit., p. 69.

³² In seno alla interpretazione qui proposta, la «liturgia della parola» - come definita da Sichera - condotta dall'apparenza del Filosofo si attualizza in «liturgia della parola» confessante, atta a suscitare l'impulso nel *manas inferiore* a razionalizzare (*idest* verbalizzare) i sentimenti che egli ha lasciato scorrere inosservati alla sua «Coscienza» durante la vita terrena, a farli diventare quindi e appunto parola confessata. Questo processo verbale (e verbalizzante) permette esotericamente al *manas superiore* la conservazione di una memoria parlata, ossia sublimata per allontanamento dall'impulso emozionale che l'ha generata: si tratta di un processo di purificazione operato dal Filosofo sulla memoria tramite l'eliminazione da essa di ogni controparte di attaccamento terreno. Cfr. A. SICHERA, *All'uscita*, cit., pp. 293 - 308.

³³ A comprovare il fatto che l'Uomo grasso e il Filosofo rappresentino rispettivamente il *manas* inferiore e il *manas* superiore di una stessa personalità, si nota che il Filosofo si definisce insieme all'Uomo grasso «vana forma della stessa ragione» e si augura che l'Uomo grasso da ciò «si senta consolare». Il *manas* consiste in intelletto puro, pura ragione, e

La confessione di per sé stessa rafforza i legami tra le due figure che, sempre simbolicamente, alla fine del dramma saranno identificate scenicamente: quando l'apparenza dell'Uomo grasso scompare, il suo posto viene fisicamente occupato dall'apparenza del Filosofo, che invece «*resta alta, dritta, nell'ombra, aderente tutta al tronco del vecchio albero*», [254]³⁴ sotto il quale fin dall'inizio del dramma era seduta l'apparenza dell'Uomo grasso. Questo dettaglio scenico induce a pensare che il *manas* superiore sia riuscito ad assimilare completamente la sua controparte inferiore. Non a caso - lo si nota per inciso - ritornerebbe, ancora una volta, e sotto l'aspetto del Filosofo «*alto, dritto*» e sotto la consueta immagine dell'albero a cui egli «*tutto*» aderisce, il simbolismo assiale di ascensione-discensione di cui si parlava precedentemente, ma che è ora completamente orientato verso l'alto.³⁵ A questo punto e in questo contesto di lettura neppure la «*sorte aliena*»³⁶ dell'apparenza della Donna uccisa è, presumibilmente, tanto *aliena* quanto sembra essere a prima vista: basterà richiamare alla mente le *apparenze* della prima didascalìa, per rendersi conto che, rispetto alla generalità delle figure evocate, le uniche a subire una sorte veramente *aliena*, sono quelle dell'Uomo grasso e del Bambino dalla melagrana: sono, difatti, gli unici due, tra personaggi e comparse, del cui dissolvimento il lettore possa essere certo. L'apparenza della Donna uccisa sarebbe allegoria del corpo astrale da cui Filosofo e Uomo grasso (quindi il *manas* nella sua completezza) stanno cercando di allontanarsi. Che l'apparenza della Donna uccisa sia da identificarsi con il corpo astrale di questa ipotetica personalità lo suggeriscono tanto la natura dei suoi comportamenti in vita e dopo la morte quanto il rapporto che durante l'esistenza terrena la legava all'Uomo grasso. Annie Besant descrive come segue il rapporto che intercorre durante il periodo di incarnazione fra il *manas* inferiore e il corpo astrale:

Kâma-Manas is the *Personal Self* of man; [...] the Quaternary, as a whole, is the personality, "the shadow," [sic] and the Lower Manas gives the individualising touch that makes the personality recognize itself as "I." [sic] It becomes intellectual, it recognize itself as separate from all other selves; deluded by the separateness it *feels*, it does not realize a unity beyond all that it is able to sense. And the Lower Manas, attracted by the vividness of the material life-impressions, swayed by the rush of the Kâmic emotions, passions and desires, attracted to all material things, blinded and deafened by the storm-voices among which it is plunged - the

conoscere la sua natura è plausibilmente motivo di consolazione per l'uomo: esso rappresenta, infatti, la parte più autentica e contemporaneamente l'unica che non può subire, perché eterna, il processo di morte. Egualmente il concetto di «*maraviglia*» è condiviso da entrambi i personaggi in questione come caratteristica peculiare dei loro discorsi: da una parte il Filosofo, infatti, apre le sue battute proprio chiamando in causa questa particolare sensazione (e l'approccio alla vita che consequenzialmente ne deriva), dall'altra la sofferenza dell'Uomo grasso nasce dal non poter più godere delle «*maraviglie*» della natura. Se si ricorda che, sin da Socrate e per tutto il medioevo, la meraviglia fu considerata fonte di ogni filosofia, quindi di ogni lavoro intellettuale, non sarà motivo di sorpresa ritrovarla qui citata da due personaggi che potrebbero rappresentare i corpi dell'intelletto.

³⁴ Cfr. anche ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 93.

³⁵ Non bisogna dimenticare che se l'albero è simbolo di elevazione verso la luce, raggiunta tramite lo svilupparsi verticale del tronco e delle chiome, esso è anche simbolo di ciò che, per raggiungere una crescita in altezza, deve scendere il più possibile verso il basso: per questo, ancora una volta, ritornerebbe anche qui l'antinomia presente nel titolo.

³⁶ ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 91. Antonio Illiano condivide la medesima prospettiva di questa analisi, secondo la quale la Donna uccisa «*dopo un momento di smarrito rammarico si sveglierà alla necessità di un destino di peregrinazioni astrali e impossibili aneliti di reincarnazione*»; Illiano considera la Donna uccisa, così come tutte le altre figure del dramma, come personalità autonome, piuttosto che come allegorie funzionali a rendere scenicamente rappresentabili parti differenti di una stessa personalità.

Lower Manas is apt to forget the pure and serene glory of its birthplace, and to throw itself into the turbulence which gives rapture in lieu of place. And be it remembered, it is this very Lower Manas that yields the last touch of delight to the senses and to the animal nature; for what is passion that can neither anticipate nor remember, where is ecstasy [sic] without the subtle force of imagination, the delicate colours of fancy and of dream?³⁷

Durante la vita terrena questi due corpi sono dunque strettamente legati tanto da auto-ritenersi quasi una unica coscienza e da indurre Annie Besant a chiamarli con un solo nome, *kâma-manas* appunto. Il loro è un sodalizio, si vorrebbe dire un matrimonio, infelice nella vita dell'uomo comune, il quale si trova perlopiù contrastato tra una tendenza ascensionale manasica e una discensione kamica. *In summa* e dopo quanto detto, il «rammarico» dell'Uomo grasso risiederebbe nel non aver dato sfogo alla sua libera «Volontà», per una incapacità di accorgersi in maniera definitiva delle qualità del suo volere e di imporle alla moglie e a sé stesso, oltre che per una inadempienza, consequenziale, agli stimoli della sua vera natura: se, infatti, il corpo mentale esiste per pensare e realizza solo pensando la sua essenza prima, l'Uomo grasso ammette quale origine della sua infelicità il «poco pensiero che *si dava* dei casi della vita e le scarse illusioni che *si faceva*» [249]. Questa ammissione di colpa è significativamente raffrontabile con quello che Annie Besant considera essere il *modus* che il corpo mentale dovrebbe tenere per riuscire nella realizzazione della sua intima natura durante il periodo di incarnazione: egli dovrebbe *affollare* la mente umana che si trova fisicamente a disposizione, di pensieri di razionalizzazione dei casi che nella vita gli occorrono e di illusioni, se con illusioni si dà da intendere utopie e sogni e progetti carichi d'amore e altruistica compassione.³⁸ Per dirla in termini allegorizzati, nel caso in cui il *manas* inferiore non realizzi tutto questo, permette al corpo kamico il tradimento e del ruolo gerarchico imposto da natura e della missione che teleologicamente dovrebbe orientare ogni incarnazione. È, sembra, la stessa situazione in cui viene a trovarsi l'ipotetica personalità di cui si sta parlando. Collabora a questa ipotesi l'assenza dell'apparenza dell'amante, che, per aver vissuto il medesimo coinvolgimento passionale sperimentato dalla donna, dovrebbe trovarsi, perlomeno alla fine del dramma e poco dopo la comparsa sulla scena del personaggio femminile, sulla scena in cui si trovano gli altri personaggi. Da un punto di vista simbolico, l'amante della moglie non può avere un corpo d'apparenza con il quale manifestarsi, perché, a differenza degli altri personaggi, egli non ha avuto una reale vita sulla terra, ma consiste in mera allegoria scenica di quel tradimento di cui poco

³⁷ ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 31.

³⁸ Afferma Annie Besant: «Kâma supplies, as we have seen, the animal and passional elements; the Lower Manas rationalises these, and adds the intellectual faculties; and so we have the brain-mind, the brain-intelligence, Kâma-Manas functioning in the brain and nervous system, using the physical apparatus as its organ on the material plane», ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 28. Dunque nella vita di un essere umano ordinario, le due entità costituenti non possono prescindere dal collaborare per rendere fattiva la loro esistenza sul piano terreno: il presupposto di questa visione teosofica risiede nel fatto che la natura manasica è troppo sottile per potersi, da sola, palesare nelle forme della materia. In ciò risiede la ragione per cui la natura manasica preordina la struttura celebrale, disponendola a ricevere gli impulsi spirituali che essa le invia: questo processo comporta necessariamente un abbassamento del livello spirituale degli impulsi di partenza, perché essi sono costretti a manifestarsi su un piano dell'esistenza, quello materico appunto, inferiore rispetto a quello in cui vengono generati. La *lotta*, se così la si vuole chiamare seguendo ancora la Besant, del *manas* superiore durante il periodo di incarnazione, risiede proprio in questo: innalzare la natura fisica di cui si serve a piani spirituali superiori, senza permettere ad essa di *despiritualizzare* gli impulsi che riceve da questi piani.

prima si diceva. La stessa cosa - come si vedrà - avviene per il Bambino dalla melagrana, che - pur scenicamente presente - riveste unicamente un senso allegorico. Più facilmente comprensibile risulta essere, in questa prospettiva, la citata sorte della Donna uccisa. Se è vero che essa rappresenta il corpo dei desideri, kamico, astrale che dir si voglia, la sua sorte *post mortem* può essere una sola: vale a dire la permanenza nelle regioni kamiche come *guscio* della vecchia personalità. Il corpo astrale, non essendo infatti composto da materia tanto sottile e pura da poter entrare nelle regioni devachaniche, è costretto a subire una lenta e progressiva decomposizione nelle regioni inferiori dell'essere, privato ormai della sua coscienza intellettuale, dopo la dipartita del *manas* che gliela conferiva.³⁹

Se la Donna uccisa rappresenta il corpo astrale della personalità inscenata, l'ultimo legame di cui parla l'Uomo grasso, quello che lo tiene ancora legato a queste regioni per lui di passaggio, non sarebbe il *voler* vedere morta la sua donna, ma il *dover* vederla piangere, patire, altrimenti *non godere*:

Io sono ancora là, tra il respiro fresco delle nuove foglioline, come una vecchia foglia morta che non sappia ancora staccarsi. La vedo: c'è davvero là questa foglia morta; aspetto che un soffio la faccia crollare; e allora forse come voi dite, dileguerò. [247]

Il passaggio dal «*riso diabolico*»⁴⁰ della donna alla sua disperazione espressa con il pianto rappresenta quel «soffio» di cui l'Uomo grasso parla al Filosofo, e consiste nella manifestazione del capovolgimento della natura del suo corpo kamico nel momento in cui passa dal godere al patire. L'Uomo grasso, allora coerentemente, non scompare quando la donna viene uccisa e neppure quando ella raggiunge la scena del *post mortem*, ma, dopo avere sofferto del riso di quella («non ridere! Non ridere più così!» [251]), si dilegua non appena ascolta il suo pianto.⁴¹

Resta da affrontare la questione dell'ultimo personaggio, il *Bambino dalla melagrana*, questione che riconduce al punto da cui questa analisi è partita e che permette di tirare le somme di quanto è stato ipotizzato fino a questo punto. Il simbolismo della melagrana ritorna infatti sui concetti già incontrati di morte e di rinascita: non a caso è questo il frutto che spesso iconograficamente il Cristo bambino tiene in mano, non a caso nella antica Grecia è connesso al culto di Demetra e della

³⁹ Cfr. ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, cit., pp. 36-61.

⁴⁰ Il termine «*diabolico*» attribuito al riso della donna conferma l'ipotesi proposta quando si pensi che per A. Besant possono definirsi «demoni» soltanto gli istinti discensionali dell'uomo verso la materia, vale a dire gli istinti che il corpo *kamico* esercita, vincolandola, sull'attività ontologicamente libera del corpo mentale. Cfr. ANNIE BESANT, *Karma*, cit., pp. 16-21.

⁴¹ Il godimento e la generale ricerca del piacere sono, secondo la dottrina teosofica, gli unici interessi *personali* del corpo kamico assieme alla sopravvivenza, intesa solo come mezzo concreto per la soddisfazione del piacere. La Donna uccisa viene descritta come dedita in vita esclusivamente alla ricerca di un piacere sensuale, piacere continuamente perdurante e rimasto inappagato con l'avvento della morte; coerentemente ella si presenta sulla scena astrale priva di pudore e senza il minimo autocontrollo: mostrando nudo il seno grondante di sangue, manifesta una noncuranza assoluta per il dolore altrui, di cui, al contrario, ride. Se si tiene conto di queste affermazioni, si palesa plausibile la scelta critica di identificarla con un corpo astrale sciolto ormai dall'influenza direttrice del *manas*. La natura di pensatore del corpo - che giustamente Sichera attribuisce all'Uomo Grasso - trova qui, inoltre, una sua ulteriore ragione d'essere nel legame che vincola il corpo mentale al corpo astrale, il quale lo obbliga a indirizzare il suo potere riflessivo verso la sfera fisica piuttosto che verso sé stesso, ossia verso la mente. Cfr. A. SICHERA, *All'uscita*, cit., pp. 301 e 305.

figlia Persefone.⁴² Il bambino che mangia la melagrana sarebbe il simbolo della nuova incarnazione che accetta di consumare la colpa della vita passata e di scontarla, quasi cristicamente, in quella successiva. In questo senso, non sarebbe casuale neppure il fatto che sia proprio la Donna uccisa ad aiutare il bambino a mangiare la melagrana e che la stessa Donna uccisa voglia offrire all'Uomo grasso, compartecipe con lei della colpa karmica, un chicco di quel frutto. Comprensibile è consequenzialmente anche che il bambino si rifiuti di offrire all'uomo il frutto, se è vero che ormai il corpo mentale non ha più colpe da scontare.

La dicotomia entrata/uscita presente nel titolo ritorna alla fine del dramma, dopo la consumazione del frutto della reincarnazione, con la comparsa dei quattro (ancora una volta quattro) «aspetti della vita». Volendo, infatti, applicare per questi ultimi personaggi lo stesso procedimento interpretativo applicato per comprendere la tipologia simbolica dei primi, si notano delle corrispondenze accomunanti i due gruppi. Sono, *in primis*, corrispondenze dirette: il contadino raccatta il bastone che l'Uomo grasso, desaparendo, lascia cadere a terra e l'asino «*si ferma a fiutare le bucce sparse della melagrana*» [254] che poco prima il bambino ha consumato; la bambina, invece, si accorge della presenza della Donna uccisa e «*istintivamente si copre il volto con le manine*» [254], per paura degli «*occhi atroci*» di questa «*che la fissano*» [254].

Il timore della bambina può essere spiegato con la convinzione teosofica che soprattutto i bambini siano dotati di capacità extra-sensorie tali da permettere loro di avvertire le presenze del mondo astrale. Se si segue questa ipotesi interpretativa, quello che la bambina sottilmente percepisce è il *guscio astrale* di quella vecchia personalità ormai svanita dopo la dissoluzione (avvenuta con il dileguarsi dell'apparenza dell'Uomo grasso) del *manas* inferiore (e della coscienza) ormai unificatosi sotto le sembianze del *manas* superiore.⁴³ La bambina non sembra infatti accorgersi dell'apparenza del Filosofo: da questo punto di vista, essendo il solo piano astrale suscettibile d'essere percepito da lei, il corpo del *manas* le resta assolutamente invisibile. Ella rappresenta allegoricamente il nuovo corpo astrale attribuito al *manas* con la nuova incarnazione, e per via di questa sostanzialità comune con la Donna uccisa, la Bambina prova paura: con l'avvento della morte fisica infatti la memoria astrale non scompare, ma resta vincolata all'atmosfera terrestre per essere poi riacquisita dal *manas* al momento della nuova incarnazione (si ricordi quanto si

⁴² JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, cit., p. 643.

⁴³ L'ipotesi appare quanto mai plausibile se la si riferisce alle parole di Annie Besant a proposito della sorte e della natura dei gusci kamici, dopo la scomparsa della personalità cui appartenevano: «During life, Kâma, as such, has no form or body. But after death it takes form as an astral body, a body composed of astral matter, and is then known as *Kâma Rûpa* [sic], Rûpa being the Sanscrit name for a body, for anything having form. [...] The Kâma Rûpa possesses consciousness of a very low order, has brute cunning, is without conscience - an altogether objectionable entity, often spoken of as a "spook." It strays about, attracted to all places in which animal desires are encouraged and satisfied, and is drawn into the currents of those whose animal passions are strong and unbridled», ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 20. La Donna uccisa, dopo la scomparsa dell'apparenza dell'Uomo grasso, si troverebbe in questa situazione paradossale, per cui agogna la vita senza poterla più possedere. Ella infatti, in quanto ancora intimamente legata all'impulso animalesco del vivere, insegue la bambina, ossia la vita astrale nel suo pieno vigore, condannata dalle dottrine teosofiche non solo a non poter più possedere un corpo fisico con cui soddisfare i propri piaceri, ma, come si diceva, anche alla decomposizione progressiva del corpo astrale di cui ormai esclusivamente si compone.

diceva a proposito degli *skandha*). Essa costituirà la ragione di tutte le colpe che il nuovo uomo dovrà scontare nella sua attuale vita sulla terra: non è pertanto improbabile che la bambina abbia paura della Donna uccisa - ossia del vecchio corpo astrale e della sua stessa memoria karmica.

Per comprendere invece il parallelismo che si suppone interpersi fra l'aspetto del contadino e l'apparenza dell'Uomo grasso, occorre riferirsi ancora alla simbologia del bastone. Quando esso non rappresenti soltanto l'asse di ascensione-discensione attorno a cui ruota l'evoluzione dell'uomo, esso si fa facilmente riportare all'archetipo dello scettro come strumento di potere e di comando. L'utilizzo che il contadino fa del bastone è direttamente riconducibile a questo significato: egli difatti con il bastone percuote il vecchio asino su cui siede la bambina per indurlo a muoversi senza indugiare oltre. Il contadino rappresenterebbe il nuovo *manas* inferiore che, se nella vecchia vita ha permesso al suo corpo astrale di guidarlo, gli impone, nella nuova incarnazione, di seguirlo e adempiere agli ordini imposti dalla sua volontà.

A questo punto altrettanto spiegabile è che la bambina, proprio in quanto allegoria del nuovo corpo astrale, sieda su asino, se è vero che

l'asino rappresenta l'elemento istintivo dell'uomo, una vita che si svolge tutta sul piano terrestre e sensuale. Lo spirito cavalca la materia che gli deve essere sottoposta, ma che talvolta si sottrae alla sua direzione.⁴⁴

La Contadina, invece, ultimo personaggio, al quale si deve una sola battuta - una devota preghiera - rappresenterebbe la nuova vita di coscienza del *manas*, alla cui volontà il corpo astrale deve sottostare, se si tiene conto della definizione teosofica di preghiera. H. P. Blavatsky definisce la vera preghiera come preghiera-volontà, intendendo con ciò «piuttosto un comando interiore che una petizione». E continua:

(la preghiera è) an occult process by which finite and conditioned thoughts and desires, unable to be assimilated by the absolute spirit which is unconditioned, are translated into spiritual wills and the will; such process being called "spiritual transmutation". [...] The only homogeneous essence, our "will-prayer" becomes the active or creative force, producing effects according to our desire.⁴⁵

Pertanto, la nuova coscienza del *manas* orienterebbe, rappresentativamente in questa sola battuta della Contadina, le volizioni inferiori del corpo astrale verso volizioni di tipo spirituale, che, reintegrando la memoria della vecchia esistenza, collochino i nuovi corpi in un assetto di ubbidienza al potere superiore della mente divina. Giunti alla fine dell'analisi la permanenza senza un apparente termine del Filosofo può risultare maggiormente illuminata. Con Illiano si dirà che egli rappresenta la «regia»,⁴⁶ ma, nella particolare prospettiva ermeneutica qui proposta, non una regia personale rivolta verso altre personalità, piuttosto la regia puramente intellettuale che,

⁴⁴ JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, cit., p. 106.

⁴⁵ Cfr. HELENA P. BLAVATSKY, *The Key to Theosophy*, cit., p. 68.

⁴⁶ Cfr. ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 93; Annie Besant, riprendendo un concetto generalmente diffuso tra gli autori teosofici, ritiene essere proprio il *manas* superiore a strutturare le forme della nuova incarnazione, agendo dunque come si crede agisca qui l'apparenza del Filosofo. Cfr. ANNIE BESANT, *The death and after?*, cit., pp. 65-67.

in quanto tale, guida come la vecchia, così la nuova incarnazione: egli è il *manas* superiore, che giostra e registra le azioni e le parole dei corpi che gli sono sottoposti, costretto alla permanenza nelle eterne regioni di passaggio, e a rimanere «nell'ombra» della personalità,⁴⁷ fino a che ogni parte dell'essere inferiore non si sia elevata alla sua coscienza, divina e oltremondana.

⁴⁷ L'azione del *manas* rispetto ai corpi inferiori è quella di un adombramento, spiega A. P. Sinnett, piuttosto che di una incarnazione in essi: è quindi coerente parlare dell'apparenza del Filosofo come di una figura nascosta «nell'ombra» durante il periodo di transito dell'essere umano sulla terra, quando si veda nel Filosofo la rappresentazione scenica del *manas* superiore e si ricordi che «ombra» viene definito, con lessico teosofico, il quaternario inferiore.