

ANGELO R. PUPINO

NAPOLI TOPONIMO OSSIMORICO DI PIRANDELLO

Nella novella *Donna Mimma*, il professor Torresi ammonisce che «il nome è la cosa», annullando apparentemente ogni distanza tra significante e referente. Ma subito si corregge e frappone tra loro il «concetto» del secondo, che poi è il significato del primo: «Il nome è il concetto in noi d'ogni cosa posta fuori di noi» soggiunge. «Senza il nome non si ha il concetto, e la cosa resta in noi come cieca, indefinita». È dunque il «nome» o significante che veicola il «concetto» o significato, e suscita l'immagine altrimenti «indefinita» della «cosa» o referente. Ma il personaggio non distingue tra nomi, sicché essi comprenderanno anche i nomi propri, toponimi o antroponimi che siano, non meno che i nomi comuni. Neppure il nome proprio, allora, lungi dal designare soltanto, sarà privo di significato. Sicché nella novella *La maestrina Boccarmè* si legge:

si distraeva guardando con gli altri oziosi le navi ormeggiate: tre alberi e brigantini, tartane e golette, ciascuna col suo nome a poppa [...], e il nome del porto d'iscrizione: Napoli, Castellammare di Stabia, Genova, Livorno, Amalfi: nomi, per lei che non conosceva nessuna di queste città marinare; ma che, a vederli scritti lì sulla poppa di quelle navi, diventavano ai suoi occhi cose vicine, presenti, d'un lontano ignoto che la faceva sospirare.

Le «città», peraltro tutte sconosciute, non sono che «nomi», puri «nomi», meri toponimi. Toponimi però che come in Proust avrebbero valore di «reminiscenza». Si rammenta un pensiero di Marcel, il narratore della *Recherche*? Confessava che un nome di persona, Gilberte, nome con cui una «ragazzina» si rivolgeva a un'altra, evocava «l'esistenza di colei che designava»; e consegnava con la sua sostanza sonora le «nozioni» tesaurizzate dall'«amica che lo proferiva, tutto ciò che nel pronunciarlo ella rivedeva o almeno possedeva nella propria memoria» sopra la «persona a cui era diretto». Orbene, proprio come «Gilberte», ossia come i nomi propri di persona, i toponimi su cui cade lo sguardo intento di Mirina Boccarmè, oltre a designare, evocano, ricordano. In definitiva significano. Alla sola percezione visiva della loro forma grafica

(«...a vederli scritti lì...»), essi, i «nomi», i significanti, suscitano nell'immaginario della maestra come del lettore un concetto o significato, un «lontano ignoto» che fa «sospirare», e all'unisono designano referenti, «città marinare» mai visitate, l'«ignoto», fino a commutarsi addirittura in «cose vicine» e «presenti».

Se però si ferma lo sguardo sul toponimo appena menzionato, «Napoli», si osserverà che nell'opera di Pirandello ad esso non corrispondono di massima descrizioni di «cose vicine» e «presenti», e le poche che si sorprendono sono tutte molto succinte, approssimative. A parte qualche eccezione, Napoli è toponimo senza vedute: né di cielo, di mare, di campagne; né di monumenti, di palazzi, di piazze, di strade, di vicoli; e nemmeno di spazi chiusi.

«Scendiamo a Napoli, don Nuccio, vedrete che bella città» esorta imperativamente sopra un «mare» immaginario don Bartolo Scimpri, il prete di *Dono della Vergine Maria*. La «città», che poi non si vedrà affatto, è al di là del «mare» che la divide dalla Sicilia, ove parla il soggetto della enunciazione. È assente. Ma nell'articolare il toponimo quel soggetto non esita a estrarne l'idea di Bellezza che vi si nasconde: «bella città». Non sorprende allora se in *Paura d'esser felice*, a «Napoli», sempre assente, sempre un altrove, un altrove mentale, è associata la «gioja». E se bellezza e gioia prefigurano già un *locus amoenus*, si capisce poi l'entusiasmo di un altro personaggio, un personaggio che se si colloca anch'esso al di qua del «mare» cui accenna don Bartolo, in Sicilia, a motivazione del proprio fervore confida di provenire dalla riva opposta:

Ah, Milano! *Milan...* Figuriamoci! *El nost Milan...* E io sono di Napoli; di Napoli che – senza fare offesa a Milano – dico, – e salvando i meriti di Venezia – come natura, dico... un paradiso! Chiaja! Posillipo! Mi viene... mi viene da piangere, se ci penso... Cose! Cose!... Quel Vesuvio, Capri...

Chi ora parla, «oriunda di Napoli», è la Generala di *Questa sera si recita a soggetto*. Il toponimo che ripete, «Napoli», evoca come gli altri siti partenopei pur menzionati nientemeno che il «paradiso». Ma anche proferendo «Napoli» in persona propria, Pirandello dice del resto che è un «paradiso». Precisamente scrivendo a Marta Abba il 21 marzo 1930. Un «paradiso»? Una città come un «paradiso»? Sia pure, come coonestava don Bartolo, una «bella città»? È una circostanza singolare, poiché in verità la dimensione paradisiaca Pirandello la attribuisce in genere alla campagna, cui oppone la «città maledetta», luogo di alienazione, carcere, inferno. E in proposito basti pensare alle parole di Vitangelo

Moscarda in *Uno, nessuno e centomila* o di Diego Spina in *Lazzaro*.

Perché allora Napoli, una «città», invece di essere anch'essa «maledetta», è del pari che la campagna garante di «gioja»? Perché detiene il predicato della bellezza? Perché il suo nome evoca un *locus amoenus*? Perché suscita insomma la figura del «paradiso»? A ben guardare la Generala non esalta tanto la «città» quanto la «natura» nella quale è immersa la «città»: «come natura», specifica infatti dopo aver detto che Napoli è un «paradiso». E subito, pronunziandone il «nome», convoca innanzi all'immaginario, sineddochi di Napoli, ossia del «paradiso», Chiaia e Posillipo, e sulla linea dell'orizzonte il Vesuvio e Capri: anche il mare e il cielo, ovviamente, l'azzurro e il sole. Questa l'essenza di «Napoli» risvegliata nell'«oriunda»: «natura» appunto, natura intesa nella sua dimensione paesaggistica. Ma se della «natura» si ha perciò una raffigurazione che implica lo sguardo, se pur conciso, lo sguardo è retrospettivo, e fissa ricordi di un tempo remoto. Certo, alla natura fa cenno anche Pirandello in persona propria, quando nella menzionata lettera scrive a Marta Abba: «Napoli sarà un paradiso, di primavera». Ma è discutibile se il Mittente si ragguagli a scorci paesaggistici, suscettibili di sguardo. Si ragguaglia invece di certo all'aspetto climatico della «natura». Ma si badi: il toponimo evoca questo «paradiso» in virtù di un resistentissimo mito. Lo compendia un viaggiatore d'eccezione come il Goethe, che nel suo *Italienische Reise* parla di uno «straordinario spettacolo», di un'«altra terra», di un «paradiso». E si potrebbe proseguire a lungo, tanto è ampia la letteratura che istituisce l'equazione di «Napoli» e «paradiso» e la converte in *topos*.

Il «nome» di «Napoli» non si limita però a veicolare l'idea topica del paradiso terrestre. «Bella è Napoli e fangosa» dichiara infatti il soggetto di *Mal giocondo*. In *Acqua amara*, inoltre, Napoli evoca il colera, la malattia, il Male, e nell'*Eresia catara* addirittura il contrario del «paradiso»: l'«inferno». Tant'è: al professor Bernardino Lamis, il maturo celibe della vicenda, «piomba addosso da Napoli la famiglia d'un suo fratello, morto colà improvvisamente: la cognata, furia d'inferno, con sette figliuoli», veri diavoli scatenati che gli distruggono il «giardinetto», il suo *hortus deliciarum*, e gli infliggono un «supplizio» magari «d'inferno» come quella «furia» della loro madre. E il sintagma spazieggiato non è meramente idiomatico. Che alluda a identità patria, è attestato così dall'attributo di «napoletana» associato alla «furia d'inferno» («grassa cognata napoletana»), come dallo stato («quell'inferno») nel quale precipita l'abitazione del professore una volta invasa dalla truppa diabolica; uno stato esplicitamente opposto a quello cui il

malcapitato ascende quando fugge: «Dopo un anno di quell'inferno, si sentiva in paradiso».

Stiamo attenti però: se in Pirandello il «nome» di «Napoli» sembra dunque avere significati opposti, se sembra compendiare in sé l'antitesi pirandelliana di città e campagna, la prima «inferno» e la seconda giardino di delizie, *locus amœnus*, «paradiso», un altro mito si sorprende in tutto ciò immanente. Alludo al mito che, concresciuto sull'ancipitudine ambientale del referente, ne presenta una immagine edenica e una infernale: *locus amœnus*, sì, ma circondato dagli inquietanti fenomeni flegrai, dalle acque scure e immobili dell'Averno ecc. All'orizzonte, sublime e angoscioso, il Vulcano, lo «Sterminator Vesevo» del Leopardi, lo stesso «Sterminator Vesevo» che intitolò una raccolta della Serao [1906], la minaccia perpetua di morte e distruzione, concreta figura del Male prodotta dalla natura stessa. Si capisce pertanto un altro *topos*, del quale parla ampiamente Benedetto Croce, il *topos* del «Paradiso abitato da diavoli», che è *topos* ossimorico. Non a caso, posto che il «nome» di Napoli risveglia poi la nozione di sensualità, e ne prendremo subito atto, nell'immaginario dell'Autore tale nozione implica a sua volta tensioni interne.

In una novella e nella commedia che ne fu tratta, rispettivamente *Richiamo all'obbligo* e *L'uomo, la bestia e la virtù*, il toponimo è riferito a «un altro paese» (ancora un altrove) ove accadono «cose turche»: il capitano Petella (Perella nella *pièce*), un «animale, un majalone», ha lì «un'altra casa» e «tre o quattro figli» con «una femminaccia da trivio». È dunque lì, a Napoli, che l'uomo libera la propria sensualità e si trasforma in «bestia». E questa sensualità è colpa non meno che innocenza, condizione primigenia pari a quella del giardino – un giardino dei sensi si intende. Una similitudine, quest'ultima, che se si propone è perché, a parte precedenti famosi (Wagner e d'Annunzio, ad esempio), appare autorizzata da *Visita*, novella ove un narratore autodiegetico esprime il desiderio di una «cosa essenziale che è sulla terra, con tutto il nudo candore delle sue carni, in mezzo al verde d'un paradiso terrestre, il corpo d'una donna».

Ma si badi: se in *Richiamo all'obbligo* e nella *pièce* la sensualità può apparire anche colpevole, i giudizi negativi su di essa appartengono tutti al personaggio di Paolino Lovico. Certo, è pur vero che anche per l'Autore essa si identifica con la dimensione ferina dell'uomo, visto che convertendo la novella in commedia, ingiunge nelle didascalie che il capitano abbia «l'aspetto d'un enorme sbuffante cinghiale setoloso». Sennonché è altrettanto vero che questa ferinità, questa sensualità pri-

mordiale, si sottrae alla condanna, dal momento che in definitiva appare scatto vitale, emancipazione della «natura» dai vincoli che la reprimono. Non per nulla la novella era uscita il 10 giugno 1906, quando da soli due mesi, privilegiando i diritti della «bestia», che poi sono quelli della «natura», in *Lucciole e lanterne* si osservava che inutilmente la società tenta di porre «un freno alla natura»: «un bel dì, la bestia-uomo, bestia ribelle, [...] ne fa qualcuna delle sue» e sulla «some di leggi, di doveri, di parole» prevale allora «la natura, che non sa o non può o non vuole tollerarli». Si capisce dunque se novella e *pièce* satireggiavano più sull'impegno ad attribuire al capitano la gravidanza adulterina di sua moglie, più sulla falsa virtù e sui pretesi valori morali che Paolino Lovico si arrogava di tutelare, che non sul carattere ferino della sensualità fomentata da Napoli ed evocata dal suo «nome». La tensione è allora tra il punto di vista che la concepisce come degradazione e colpa, e l'altro che la concepisce invece come «natura», e di conseguenza innocente e insuscettibile di biasimo.

Ecco ancora *Lumie di Sicilia*, una novella ove Micuccio Bonavino piomba inatteso da Messina a Napoli in una festa della sua antica fidanzata, Sina Marnis, e scopre che fa la *sciantosa*. Già a Messina ella, con le «carezze di fuoco» che faceva al fidanzato, manifestava una sensualità nativa esuberante. Ed ora, a Napoli, una Napoli presente eppure invisibile, questa sensualità si è potenziata. Ma anche svilita in commercio del corpo. Se una tensione si sorprende dunque all'interno della sensualità di Sina Marnis, è tra quella evocata ora dal «nome» della «grande città sconosciuta», Napoli, crogiolo di corruzione, e quella che a suo tempo si manifestò nel «paese lontano». Solo in quel paradiso perduto per sempre la sensualità di Sina Marnis era sensualità primigenia, estranea al peccato, innocente, talché la differenza che ora è in essa è tra il suo stato attuale e quello preterito, dei quali solo il primo è evocato dal toponimo. Eppure, quando la *sciantosa* raggiunge la «cameretta» ov'era rimasto relegato il promesso, frattanto partito, e vi trova le lumie che le aveva portate, le prende e dopo una scrollata di spalle torna a immergersi nella festa gridando ai suoi ospiti: «Lumie di Sicilia! Lumie di Sicilia!»: un grido che non ha mancato di apparire «gioioso». È uno scatto vitale che ripristina i diritti della «natura» e riconverte il ricettacolo del Male, Napoli, in luogo ove la sensualità mercenaria, pur restando riprovevole per Micuccio Bonavino, in Sina Marnis è invece fuori da ogni peccato, fuori da ogni senso di colpa.

In un'altra novella, *L'abito nuovo*, rispetto al teatro della vicenda, Napoli è di nuovo un altrove: la città ove è deceduta Rosa Clairon.

Molti anni prima ella aveva abbandonato il marito, modesto scrivano in uno studio legale, sempre lo stesso abito addosso, e vi si era trasferita. Ed ecco che «Napoli» risveglia ancora sensualità, poiché proprio a Napoli la sensualità si era liberata dal corpo della sé-dicente Rosa Clairon. Che però l'ha usata anche lei come merce, e dunque l'ha degradata anche lei. E il traviamiento deve contagiare perfino *post mortem*, se coloro che toccano gli effetti personali della defunta ne restano «insozzati». Meglio perciò che il vedovo, custode intransigente della propria integrità morale, si disfaccia di quegli effetti. Ma quando si recherà a Napoli a tal fine, ne tornerà preceduto da numerosi colli, indossando un abito finalmente nuovo, e con un nuovo riso e una nuova voce; e perfino dopo aver cenato nientemeno che al «*Wagon-restaurant*» – un lusso inaudito. L'eredità della *sciantosa* di Napoli lo ha infettato; o magari lo ha infettato Napoli. Posto che il toponimo era figura di sensualità, i sensi sono però sensi venali, è vero, e in quanto tali corrotti e insieme veicolo di corruzione. Senz'altro vituperevoli. Ma pur sempre fonte di delizia, per i loro usufruttuari.

È appunto questa l'interpretazione che sembra coonestare la commedia che Eduardo trasse da Pirandello. In essa, ambientata tutta a Napoli, quando il vedovo va a Posillipo, che per la Generala era sineddoche del «paradiso», si rammenti, ed entra nella villa dell'estinta (non a caso «un incanto»), è sintomatico che la didascalica ne descriva l'interno come luogo di delizie ove la maliarda esercitava le sue arti: «Salone fantastico di luci e sete che dia l'impressione di un tempio d'amore». Ed ecco che il vedovo è attratto dal manichino della moglie che vi tro-neggia, «una statua modellata sul suo corpo e somigliantissima a lei». La Regina delle delizie – o meglio il suo simulacro – gli incute tuttora un «desiderio carnale». E se pure era regina traviata, un tempo, il tempo dell'innocenza, era stata «pura». Ma si badi: dopo tutto i due stati, quello dell'innocenza e quello del traviamiento, si confondono, essendo associati dall'ammissione che la Regina era «accussi», come ora, anche allora. La commedia è di Eduardo, certo. Solo che, stando proprio a lui, essa fu frutto di una stretta collaborazione con Pirandello, che proponeva le battute in lingua, oralmente o/e per iscritto; e che cosparsa il copione di note e correzioni autografe. Per questo si può congetturare che l'interpretazione eduardiana della novella fosse una interpretazione autentica o comunque autorizzata. Anzi, se è vero che la vicenda si svolge a Napoli, le tensioni della sensualità che il «nome» suscita sono ora tutte interne ad esso.

Non si tralasci però che nell'*Abito nuovo* la sensualità non è disgiun-

ta dalla morte. Non è che una traccia pur tenue di un'altra antitesi che concreosce sulla sensualità evocata da «Napoli». E si è ben capito che alludo all'antitesi di amore e morte. Antitesi anch'essa topica, anzi topicissima, dal momento che ne ripullulano letterature e culture di tutti i tempi, e quanto alla letteratura napoletana basti pensare, per gli stessi anni di Pirandello, alla copiosissima Matilde Serao, su cui non a caso apparve un libro intitolato proprio *Napoli amore e morte*.

Orbene, si ricorda una bella novella come *Il viaggio*? Racconta di Adriana Braggi, vedova in un borgo rustico e ottuso all'interno della Sicilia. Ammalatasi gravemente, il cognato, Cesare Braggi, la persuade ad ulteriori consulti a Palermo e quindi a Napoli, da dove inizia, attraverso varie città, un percorso di morte che avrà termine a Venezia. Ed ecco che se la «cittaduzza montana» di Adriana era luogo tutt'altro che ameno, se era teatro di un'esistenza opaca e triste, Palermo si presenta invece, a premessa della rivelazione imminente, radiosa «nell'abbagliamento del sole del tramonto, sotto un cielo tutto di fiamma che dalla parte della marina lanciava come un immenso nembo sfolgorante sul Corso lunghissimo».

Ed ecco anche, ormai alla fine del viaggio, «la visione di sogno, superba e malinconica, della città emergente dalle acque», Venezia, e dei suoi «canali silenziosi». Perfino durante la breve traversata da Palermo a Napoli appare un suggestivo notturno marino nel quale si specchia il tumulto di Adriana. Niente è però visibile di Napoli. Niente è visibile, è vero, nemmeno delle tappe intermedie del «viaggio» verso Venezia e la morte: Roma, Firenze, Milano. Ma *pour cause*, dal momento che Cesare e Adriana – e il narratore percepisce con gli occhi di lei – vi passano «quasi senza veder nulla». Ma Napoli? Eppure è a Napoli che avviene la rivelazione, è a Napoli che si accende la fiamma del desiderio. A Napoli Adriana e Cesare sono sorpresi in esterno, è vero, ma l'istantanea che li fissa è senza sfondo. Tutto si consuma nell'angusto interno di una «vettura»: «Là, al bujo, nella vettura che li riconduceva all'albergo, allacciati, con la bocca sulla bocca insaziabilmente, si dissero tutto [...]. Fu un delirio, una frenesia».

Perché al contrario di Palermo, di Venezia, del notturno marino, perché Napoli si cela ancora allo sguardo? Perché la città è tuttora assente? Se è vero che a Napoli divampa l'«incendio» dei sensi, il loro «delirio», la loro «frenesia»; se è vero che a Napoli esplodono il «soffocato ardore», la «nascosta febbre», il desiderio rimosso; se è vero tutto ciò, ebbene tutto ciò è ancora «natura», ma «natura» che infrange i vincoli della «società» come «viscere infocate» che erompano improv-

visse dal «vulcano» e ne sciogliono la «neve». È la stessa similitudine veicolata da *Lucciole e lanterne*: similitudine insistente, “ossessiva”, cristallizzata già, con varianti, nella redazione dell'*Esclusa* pubblicata nel 1901. Ancora variata, riapparirà nel 1904 in *Formalità*. Rimossa dall'*Esclusa* nel 1908, la figura ritorna però nella storia di Adriana Braggi, sebbene immanente, imprigionata nella memoria, dico, e non più esibita. E ora è associata a Napoli, questa similitudine, sicché se il nome di Napoli suscita l'idea della «natura», la «natura» è però «natura umana», è anzi la sensualità.

Non sorprende allora che il toponimo non comporti vedute, naturali o urbane che siano; o più precisamente che ne comporti di rarissime, e con tutti i limiti di cui si è preso atto. Sulla città che si vede fa infatti aggio l'idea che essa, la città, costituisca un correlativo oggettivo della sensualità, una sensualità che, renitente alle regole sociali, prorompe come dalle «viscere» di un vulcano primigenia e ferina. Tanto più che – testimifica un Galasso – «l'immagine e, per così dire, l'idea del Vesuvio si sono strettamente associate a quella di Napoli, formando un binomio vulcano-città che [...] non ha altri riscontri». E posto che quel vulcano sia memoria e insieme annuncio di morte, si capisce poi se proprio a Napoli Adriana Braggi, nell'abbandonarsi all'«ardore» lungamente represso, avverte anche, all'unisono, un presentimento funebre. Il risveglio dei sensi porta con sé la «delizia» annunciata dal notturno lunare, sì, ma anche «morte», la morte che dall'orizzonte promette lo «Sterminator Vesevo».

Non per nulla all'ombra del Vesuvio si consuma un'altra storia d'amore e di morte, di un amor sensuale insistentemente esibito e di una morte agognata o minacciata. E questa volta il suo soggetto è il Mittenente delle lettere a Marta Abba. La Musa è a Napoli, ove lui le scrive da Parigi. È il 22 aprile 1931. Esplicito e appassionato insorge il «sogno» del corpo desiderato, sgargiante figura di sensualità, *Ewigweibliche*. E questo «sogno» è proprio «Napoli», inoppugnabilmente «Napoli», che lo suscita. Leggiamo:

Jeri, non sapendo più che pensare del Tuo silenzio (dopo aver sepolto sotto le mie maledizioni Napoli, con tutti i suoi abitanti, come fu sepolta sotto i lapilli del Vesuvio Pompei) Ti mandai per disperato un telegramma pregandoTi di darmi Tue notizie. Ricevo questa mattina la risposta. La notizia che mi dà in essa, non mi pare una ragione sufficiente perché Tu non m'abbia scritto per tanti giorni, pur sapendo con quanta ansia attendessi l'esito della Tua *matinée* al “San Carlo” di venerdì della scorsa settimana; e l'annuncio che mi dà del prolungamento di tutto un mese della Tua stagione in codesta maledettissima Napoli, invece di tranquil-

larmi, mi dà a temere il prolungamento fino a tutto maggio del tormento in cui mi tiene l'“avvertirti” così tanto alienata da me, precisamente come avvenne l'anno scorso, mentr'ero a Berlino. E poi dici che non sei “mediterranea”, che non sei “solare”, che non sei “meridionale” come io Ti sento, T'ammiro e Ti voglio! È certo per me che Tuo padre, che per tanti anni nel più bel tempo della sua gioventù, visse sul Mediterraneo, nel darti la vita mise tutto l'impegno e l'ardore di codesto mare e di codeste terre del Mezzogiorno in Te, nell'azzurro dei Tuoi occhi e nelle fiamme dei Tuoi capelli, in tutto l'oro delle Tue carni, senza saperlo, inconsciamente, e Ti creò mediterranea e solare. Appena Ti tuffi nel Mediterraneo, Tu T'esalti, fai quello che non faresti altrove; io lo so, lo sento, ne godrei, e ne godrei come dell'esaltazione stessa di tutto il mio sangue nativo e della mia anima, se – ripeto – non “avvertissi”, come avverto, che invece, ogni volta, Ti alieni da me, in luogo di sentirmi in quest'azzurro e questa fiamma più vicino. “Non farmi odiare Napoli” Ti scrissi; ed ecco che la sto odiando, mentre invece vorrei amarla, amarla, come l'ho sempre amata, per tutto il bene che codesta città Ti ha sempre voluto e Ti vuole, per tutte le feste che Ti fa, perché Ti sente “solare”, fatta del suo azzurro e della sua fiamma. Io sono felice di questo; Ti sento costà nel Mezzogiorno come a casa mia; ma vorrei... vorrei che anche Tu mi sentissi vicino a Te, a godere di codeste feste, e non così lontano, così lontano...

È l'ultimo dei rari luoghi in cui il discorso su Napoli ne presupponga un'immagine visiva, seppure rapidissima. Ma si badi: se l'essenza che il toponimo racchiude è la «natura», l'aspetto paesaggistico della natura, poi, il solo suo aspetto che implichi lo sguardo, pur non del tutto assente, si annullerà ancora, insieme con quello climatico, nella «natura umana», ossia nella sua sensualità.

Napoli si conferma senz'altro *locus amœnus* cui arridono il sole, il cielo, il mare, i loro colori inebrianti. E secondo il Mittente «l'ardore di codesto mare e di codeste terre del Mediterraneo» si specchia nella destinataria, trapassa anzi in lei per via genetica, è in lei originario. L'amore, l'amor sensuale che eccita il «sangue nativo» così come modula la scrittura stessa, tutta «esaltazione» e «ardore», questo amore promuove un'equazione perfetta tra l'«azzurro», la «fiamma», il sole che il toponimo evoca, e il corpo della donna, l'«azzurro dei [suoi] occhi», le «fiamme dei [suoi] capelli», l'«oro delle [sue] carni». Tu sei «mediterranea», tu sei «solare», tu sei «meridionale», le scrive come in estasi il Mittente, che la desidera («Ti voglio»). E prefigura il liquido grembo del mare, il Mare di Napoli, come ambiente ove le inibizioni cadono e il desiderio, un desiderio «carnale», potrebbe infine appagarsi: «Appena Ti tuffi nel Mediterraneo,» confida, «Tu T'esalti, fai quello che non faresti altrove; io lo so, lo sento, ne godrei, e ne godrei come dell'esaltazione stessa di tutto il mio sangue nativo». E a ben guardare, se è vero che un significato del nome di «Napoli» è quello della sensualità,

non è men vero che in questo amor sensuale del Mittente si riflette proprio la duplicità del referente. Pulsione primigenia, energia della natura conforme alla «natura» stessa della «città» (il «paradiso» climatico del carteggio non meno che il «paradiso» paesaggistico della Generala), ecco che l'amor sensuale compendiato dal toponimo si converte del pari che nella menzionata *Visita* in stato edenico («Io sono felice»); è esso stesso *locus amœnus*, questo amor sensuale, *locus* mentale si capisce. Ecco però anche le «maledizioni»: «maledettissima Napoli», sebbene «paradiso», giardino dei sensi, figura di felicità sensuale. Poiché su quel giardino immaginario grava la memoria anteriore del Vesuvio che seppellisce sotto i «lapilli» Pompei, e che nella pienezza vitale dei sensi, *Eros*, insinua dunque il richiamo della morte, *Thànatos*. Non a caso il 24 marzo dell'anno prima Pirandello aveva scritto da Berlino alla Musa confidandole una tentazione suicida. La destinataria era di nuovo a Napoli. E che in consonanza con lei fosse proprio la città, a fomentare il *cupio dissolvi* del Mittente, lo confessa lui stesso l'anno dopo: «E il tuo silenzio, e ciò che questo silenzio mi fa immaginare, col ricordo di ciò che l'anno scorso mi toccò soffrire a Berlino durante l'altra tua stagione a Napoli (N a p o l i è p e r m e f u n e s t a!), mi tengono in un'angoscia mortale». Quest'altra lettera è datata 10 aprile 1931, pochi giorni prima dell'«esaltazione» mediterranea. E appare turbata anch'essa dal «ricordo» dei momenti drammatici di Berlino. È il «ricordo» del «tormento» inflitto dalla Musa, sì, ma da una Musa che con le «fiamme» dei suoi capelli e con l'«azzurro» dei suoi occhi si identificherà presto con l'«azzurro» e con la «fiamma» di Napoli, e che si svelerà presto «mediterranea», «solare», «meridionale» come Napoli. Sicché proprio Napoli del pari che la Musa suscita l'«angoscia mortale» del Mittente («Napoli è per me funesta!»). A Napoli del pari che alla Musa si ragguaglia dunque il di lui desiderio di amore e di morte.