
ANGELA SCOZZAFAVA E CATERINA VALCHERA

IDENTITÀ, RUOLO, INFRAZIONE DI RUOLO NELLA ‘SCENA’ DELLA VITA

Riflessioni su Pirandello e Goffman

Abstract

The paper aims to clarify and deepen the most recognized aspects in literature of a comparison between Pirandello and Goffman, starting from the indications given by the sociologist. We focused on Goffman's main ideas with particular attention to *The Presentation of Self in Everyday Life* and *Frame Analysis: an Essay on the organization of experience*. The excerpts chosen among the wide Pirandello's production are the most suitable ones for this type of comparison, and also the ones which best highlight ideological and cultural differences. The essence of our argument is indeed focused on the will of drawing out the 'uniqueness' of the sociologist's beliefs compared to those of the Italian 'philosopher-writer', considering their peculiar visions of the world, man and society.

Keywords: Actor; Identity; Mask; Role; Scene

Nel panorama della critica letteraria, all'interno del capitolo sulla 'fortuna' di Pirandello o nelle monografie sulla sua opera, non appaiono riferimenti espliciti all'influenza che lo scrittore avrebbe esercitato sul pensiero di Erving Goffman. Al contrario, numerosi sono i richiami al drammaturgo siciliano reperibili negli studi sul sociologo canadese, naturalizzato statunitense. Fu quest'ultimo, in realtà, a innescare tale confronto, in particolare in *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, ove individua alcune convergenze con l'opera pirandelliana, cui fa riferimenti precisi soprattutto nel capitolo XI.

Parlando dell' 'esperienza negativa', cioè del momento in cui un individuo esce dalla 'cornice' sociale e perde la sua forma, Goffman, per esemplificare la rottura della rappresentazione e l'effetto straniante sul pubblico, riporta come modello il dialogo iniziale tra il Dottor Hinkfuss e un signore della platea in *Questa sera si recita a soggetto*. Con quel sorprendente attacco l'autore siciliano rompeva definitivamente l'illusione scenica, spingendo «il teatro fuori della sua pelle convenzionale»¹, e suggeriva, anche in termini tecnici, un modulo di interruzione del flusso della relazione tra individuo e società.

Facendo 'straripare' i ruoli sacri del dramma, Pirandello offriva al suo estimatore Goffman indicazioni sullo 'straripamento' dell'individuo verso l'esterno dell'organizzazione sociale, che può preludere a un'altra riorganizzazione, come accadeva nel dramma non a caso ricordato da Goffman². Più avanti, nel corso dello stesso capitolo, il nome di Pirandello compare di frequente sempre in riferimento a vari stratagemmi teatrali, come la funzione di disturbo esercitata dagli attori di spalla posti in mezzo al pubblico, o la rot-

1 R. BARILLI, *Pirandello, una rivoluzione culturale*, Mursia, Milano 1986, p. 209.

2 E. GOFFMAN, *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, Armando Editore, Roma 2001, p. 414.

tura del ruolo-personaggio, o ancora la ‘ribellione’ degli attori al Dottor Hinkfuss: tutti meccanismi di «attacco all’organizzazione del regno drammatizzato con l’intenzione di produrre una esperienza negativa»³.

Il sabotaggio teatrale operato da Pirandello viene usato dal sociologo come lente per leggere e analizzare le forme e le modalità del sabotaggio sociale. Risulta pertanto strano che Goffman, quando parla della risata come una delle modalità di rottura del *frame*, cioè della cornice situazionale/sociale⁴, non richiami il ruolo di infrazione che questa ha nell’opera dello scrittore siciliano.

Risalente alla Poetica di Aristotele, l’idea del ‘ridicolo’ come percezione di stranezza e di deformità del reale, travasata nella cultura dei Lumi come ‘pratica sociale’, ritorna con diversi intenti nella narrativa antiborghese del primo Novecento; ma è in Pirandello che la risata diventa l’esplosione segnaletica di una ‘sconciatura’ delle forme sociali, una sorta di grumo critico non verbale, che possiede una carica superiore al potere delle parole. Ride il soggetto in quanto portatore dell’inquietudine, del senso di alienazione dalle regole/strutture sociali⁵.

Ridere per Pirandello è un atto insieme di provocazione e di libertà, che è stato giustamente accostato alla risata nell’arte espressionistica⁶. Anche Goffman considera la risata una ‘stonatura’, un elemento che mostra la vulnerabilità della nostra comprensione della realtà⁷; essa può essere altresì un’infrazione del ruolo, qualcosa che rompe gli equilibri della scena sociale e provoca imbarazzo, fastidio, senso di colpa, cui però seguono necessariamente il riadattamento e il ristabilimento dell’ordine da parte dell’individuo e del gruppo.

Nonostante questa e altre diversità interpretative più o meno marcate, nello stato dell’arte goffmaniana il parallelo tra i due pensatori è un dato ormai acquisito. Ci sembra perciò opportuno fare alcune riflessioni volte a precisare contenuti, affinità e divergenze presenti nella loro concezione della vita umana, in ordine al peso che la società esercita su di essa e all’idea dell’individuo come *persona dramatis*⁸.

3 *Ibid.*, p.426.

4 *Ibid.*, p.440.

5 Vedi, in particolare, le novelle *Tu ridi e C’è qualcuno che ride* in L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di G. Macchia, Mondadori, Milano 1985.

6 Un interessante studio sulle analogie tra la narrativa pirandelliana e la pittura espressionistica è quello di G. CORSINOVI, *Pirandello e l’espressionismo*, Tilgher, Genova 1979.

7 «Quando un individuo si accorge che ha sbagliato il frame degli eventi e che le sue cognizioni e azioni sono basati su presupposizioni false, è probabile che strariperà, rompendo quell’insostenibile frame che aveva sostenuto». (GOFFMAN, *Frame Analysis. L’organizzazione dell’esperienza*, cit., p.537) Quando altri uomini manifestano incertezza anche il nostro esperire la realtà ne risulta modificato: «noi diamo peso ai segni di colpa di un individuo o a segni che rivelano che è appena in grado di sopprimere la risata o ai segni di imbarazzo e segretezza; e questo lo facciamo non solo per la possibile sconvenienza di queste stesse espressioni, ma poiché questi segni sono testimonianze che qualcuno nel nostro mondo si trova lì in modo insicuro, forse poiché è in un altro mondo o teme che in un altro mondo ci siamo noi». *Ibid.*, p. 501.

8 «Poiché il linguaggio del teatro è profondamente legato alla sociologia, dalla quale questo studio deriva, ha senso provare sin dall’inizio a rivolgerci alla materia del palcoscenico. Ha senso anche perché vi si ritrovano tutti i generi di difficoltà. Tutto il mondo è come un palcoscenico, noi ci sosteniamo e ci

Come avvio a questa analisi comparata si farà qualche cenno ad alcune tesi fondamentali di Goffman, con particolare riguardo per due opere: *La vita quotidiana come rappresentazione* e la già citata *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, in cui è presentata l'interpretazione della «struttura dell'esperienza che gli individui hanno in qualsiasi momento della loro vita sociale»⁹. Tra le due opere c'è una sostanziale continuità, nonostante la terminologia sia differente e si operi una 'rotazione' dell'angolo di osservazione. *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, è un'opera articolata e complessa, in cui sono più espliciti i riferimenti teorici ad autori quali Husserl, Schutz, Austin, Bateson, ma soprattutto a William James; la continuità tra questa e le altre sue opere precedenti è ribadita dallo stesso Autore che dichiara cartesianamente di star cercando qui di riordinare i propri pensieri.

In *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza* egli imposta così la sua ricerca: «Presumo che quando gli individui si trovano in qualsiasi situazione, affrontano la domanda "che cosa sta succedendo qui?"»¹⁰: è rispondendo ad essa che diamo una descrizione significativa della situazione e capiamo se ci coinvolge o no, quale ruolo possiamo giocare e con quali modalità dobbiamo agire. Rispondere a questa domanda è importante, non solo per ognuno di noi, ma anche per la società: l'insieme delle risposte dei singoli, condivise con gli altri, alle innumerevoli situazioni vissute contribuisce a definire l'organizzazione sociale; la sedimentazione di tali risposte dà poi vita a un repertorio ampio ma non infinito di *frame*/facciate al quale il singolo attinge.

Ma cos'è un *frame*? Goffman ritiene che noi esperiamo la realtà utilizzando dei *frame* (il cui significato è intelaiatura, struttura, ma anche cornice), che sono ricorrenti e di numero finito; essi sono contemporaneamente 'contesti di comprensione', condivisi socialmente, attraverso i quali diamo un senso a eventi che altrimenti, nella loro nudità, non ne avrebbero, ma sono anche 'principi organizzativi' che ci consentono di interagire in quella specifica situazione. La descrizione dell'esperienza che Goffman costruisce è, però, più complessa: la prima struttura che incontriamo è quella primaria, che potremmo considerare l'unità minima di rappresentazione della realtà:

Quando l'individuo della nostra società occidentale riconosce un particolare evento, tende [...] a implicare in questa risposta una o più strutture o schemi d'interpretazione di un certo tipo che può essere definito primario [...] non dipendente da o riferibile ad alcuna interpretazione precedente o "originale"; infatti una struttura primaria è considerata capace di tradurre ciò che altrimenti rappresenterebbe un aspetto senza significato della situazione, in qualcosa di significativo¹¹.

Ogni attività può essere anche trasportata in un'altra chiave (*key*), come uno spartito musicale di cui si modifichi la tonalità¹², mantenendo una somiglianza con la struttura

sospendiamo ogni momento in esso, e questo per tutto il tempo che abbiamo». *Ibid.*, p.163.

9 *Ibid.*, p. 56.

10 *Ibid.*, p. 52.

11 *Ibid.*, p. 65.

12 Cfr. M. BARISONE, *Comunicazione e società*, Il Mulino, Bologna 2009, p.16.

originaria, ma interpretandola secondo la logica di un altro *frame* (pensiamo ad esempio ai bambini che giocano a fare la guerra trasformando appunto in gioco comportamenti minacciosi); ma se il *keying* è una trasformazione condivisa dai partecipanti, la ‘fabbricazione’ – che può avere intenti benevoli o no, essere intenzionale o no – produce una falsa percezione della quale i partecipanti all’interazione non sono consapevoli. E non basta: possono esserci controversie di *frame* (dubbi sulla definizione della situazione dovuti all’ambiguità o vere e proprie dispute interpretative) e ancora errori di *framing* (veri fraintendimenti interpretativi della situazione) o rotture del *frame*; le trasformazioni o *keying* possono anche sovrapporsi come lamine (per questo Goffman parla di ‘laminazioni’) una sull’altra, quasi all’infinito: l’ultimo strato ci dice qual è il *frame* vigente in questa situazione, ma tale definizione della situazione risente della sedimentazione di tutti gli strati precedenti. Ne risulta un’immagine molto complessa dell’esperienza: i *frame* non sono originari o innati (anche se lo sembrano), in quanto impariamo a usarli facendone esperienza e assimilandoli inconsapevolmente. Con la nostra azione possiamo impercettibilmente modificarli, ma essi condizionano in ogni caso le nostre azioni quotidiane.

Le strutture primarie, o schemi, attraverso le quali noi diamo forma alla realtà, non sono fisse o rigidamente stabilite ma sono dinamiche, laminate o stratificate in più livelli: la composizione dinamica di questi schemi dipende dalle nostre storie personali e dalla nostra comprensione e valutazione del contesto. Attraverso l’operazione della laminazione o stratificazione ci si allontana sempre più da una realtà letterale [...]. Il concetto di realtà non è solo più ampio (contiene di più), ma acquista anche spessore, profondità, complessità¹³.

Dopo questa breve premessa ci si può ora occupare della comparazione tra i due autori che, secondo Vaccarini, è un «confronto obbligato»¹⁴, visto l’uso che entrambi fanno del linguaggio e della metafora teatrale, mentre nel lavoro di Patrizia Magnante sul concetto di senso comune in sociologia, tra le voci selezionate, si trova addirittura un intero capitolo dedicato a Pirandello¹⁵.

Va ricordato, come precondizione del discorso, che il Novecento in generale è attraversato in vari ambiti artistici e disciplinari dall’accostamento vita-teatro, soprattutto nelle espressioni dell’avanguardia. Accade, per esempio, nell’*Ulisse* di Joyce (il romanzo che rappresenta l’atto estremo di ribellione al romanzo stesso) che in un intero capitolo, quello intitolato “*Circe*” il bordello, la struttura narrativa – già di per sé così deflagrata rispetto alla tradizione – abbandoni l’andamento monologante per assumere le forme teatrali, con scambio di ruoli affidati al dialogo e intervallati da didascalie. Ma, anche tenendo conto di questo fenomeno, il confronto tra Goffman e Pirandello risulta

13 I. MATTEUCCI, *Introduzione: Il problema della realtà*, in GOFFMAN, *Frame Analysis. L’organizzazione dell’esperienza*, cit., p. 28.

14 I. VACCARINI, *E. Goffman la maschera*, in L. BOVONE, G. ROVATI (a cura di), *L’ordine dell’interazione. La sociologia di Erving Goffman*, Vita e pensiero, Milano 1992, p. 151.

15 P. MAGNANTE, *Il mondo dell’ovvio. Il concetto di senso comune da Simmel a Pirandello*, Atheneum, Firenze 2001.

peculiare: esso proviene dal fatto che il primo adotta in tutti gli approcci un modello drammaturgico, lo sostiene con un lessico di base di chiara provenienza teatrale e ricorre massicciamente alla ‘scena’ come luogo di interazione sociale¹⁶, precisando di voler usare questo spazio speciale come metafora nell’elaborazione del suo pensiero sociologico, come un grimaldello euristico che, gettando una luce inattesa sull’oggetto di studio, permette di scoprire ciò che è nascosto.

Secondo Goffman, chiunque entri in un rapporto di interazione con altri, gioca una parte, è un attore che sostiene un ruolo definito dalla società in cui è collocato e che egli stesso contribuisce a rafforzare. L’io-attore recita il personaggio, a uso di un pubblico da persuadere della validità della finzione recitativa e che potrà essere convinto e applaudire oppure no. Laddove¹⁷ parla di ‘scelta’ della ‘facciata’ da assumere (la ‘maschera’ nel gergo squisitamente teatrale, la ‘pupazzata’ nel linguaggio pirandelliano che identifica però il palcoscenico come luogo della finzione, della fantocciata), Goffman sembra accogliere l’ipotesi di un *range* di possibilità che si offrono all’individuo nel suo agire sociale quotidiano; ma poi scopriamo che questo ventaglio è limitato poiché, senza un preventivo ‘accordo operativo’, il gioco delle parti non avrebbe senso «non solo perché la costituzione del *self* è affidata a tali regole, ma perché è ad esse piuttosto che al carattere incrollabile del mondo esterno che dobbiamo il nostro sentimento incrollabile della realtà»¹⁸. Tale gioco si consolida anche attraverso la devianza dalle prescrizioni condivise e socialmente negoziate, poiché il deviante e il censore appartengono allo stesso contesto e si riferiscono allo stesso sistema di valori; anzi, la stessa deviazione è quasi ‘funzionale’ alla norma implicita nella relazione.

Il deviante costringe l’altro, che lo stigmatizza, a ridefinire se stesso e il proprio ruolo nella ‘rappresentazione’ turbata dall’atto deviante e questo sforzo di riadattamento interazionistico approda a nuovi equilibri: la correzione e riabilitazione del deviante genera razionalizzazione e consapevolezza nell’interazione; è solo così che il *Self* dell’individuo-attore, cioè la sua identità sociale, si costituisce. Il *Self* partecipa al rito dell’interazione, perché solo così acquisisce le categorie per interpretare il mondo¹⁹.

Il gioco dura finché tutti ne osservano le regole, senza metterle in discussione, pena

16 Attore, definizione della sua situazione di partenza, attesa di una valutazione da parte del pubblico, interazione dell’individuo-attore in presenza di altri, parte da vivere/recitare (la *routine*), ruolo/ruoli, co-attori, scena, ribalta, quinta, personaggio, retroscena, maschera.

17 GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 1969, p. 39.

18 P.P. GIGLIOLI, *Introduzione* a GOFFMAN, *La Vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. XXI.

19 Il *Self* nell’analisi drammaturgica di Goffman, non è un’entità originaria o naturale o un *quid* che rappresenti l’essenza genuina, peculiare e libera del singolo quanto piuttosto l’insieme di «segni positivi o piastrine di riconoscimento e la combinazione unica degli elementi della sua vita che viene ad essere attribuita all’individuo con l’aiuto di questi segni della sua identità. L’identità personale dunque è legata alla supposizione che l’individuo possa differenziarsi da tutti gli altri e che intorno a questo mondo di differenziazione si possa collegare una storia continua di fatti sociali che costituiscono la sostanza appiccicosa a cui si attaccano tutti gli altri fatti biologici» (GOFFMAN, *Stigma. L’identità negata*, Ombre Corte, Verona 2003, p. 74). In sintesi il *Self* è un codice che siamo costretti a esibire solo perché la società ci obbliga a comportarci come se l’avessimo. L’impressione che dietro le immagini di sé che l’individuo ha di sé sia qualcosa di stabile è appunto solo un’impressione o, meglio, un «pregiudizio deplorevole» (come non pensare qui anche all’analisi umana dell’io come «fascio di impressioni?»).

la rottura di un sistema sociale di per sé fragile e che può fronteggiare le manipolazioni strategiche dei singoli solo grazie a questo «accordo morale-cognitivo implicito». La ricerca di nuovi equilibri interazionali e la rimodulazione dei rapporti ‘faccia-a-faccia’ non sono invece considerate possibili da Pirandello, che anzi esaspera la situazione fino all’incomunicabilità fra gli attori sociali. Nel ‘deviante’ Gengé, protagonista del romanzo *Uno, nessuno e centomila*, la ‘scelta’ di rinunciare ai beni, la volontà di mendicizia assoluta – stigmatizzata come pazzia dal gruppo sociale borghese, solidale nell’escluderlo – sono determinate da una condizione dolorosa, da una sofferta ricerca di autenticità vitale e dalla sostanziale incapacità di giocare il proprio ruolo, di recitare la propria parte. Gengé non sa e non vuole più contribuire al mantenimento dell’ecosistema sociale, fino a desiderare il dissolvimento, l’amnesia totale, un nichilistico ex-sistere, cioè una vita «non più in me, ma in ogni cosa fuori».

Dunque, anche se Pirandello – così come Goffman – ritiene che l’identità sia una costruzione sociale, lascia tuttavia all’individuo la possibilità di porsi fuori, cioè di assumere una posizione critica e riflessiva nei confronti di tale costruzione. Vitangelo, da individuo prevedibile nei gesti e negli atti qual era, diviene uno ‘sconosciuto’ che comunica in modo nuovo, un modo di cui gli altri non comprendono il senso e che etichettano come pazzia. L’ordine cognitivo viene così minacciato, l’identità sociale messa in crisi, frantumata la già debole corrispondenza tra la realtà delle cose e la sua rappresentazione collettiva. Vedersi vivere, conoscersi è morire: Gengé può vivere solo impedendo «che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni»²⁰.

È l’approdo estremo del grande motivo della ‘forma’ in cui si congela la ‘vita’, il nodo tragico dell’esistenza che, nella prospettiva pirandelliana, si focalizza sull’istanza individuale: scisso, moltiplicato, dotato di tante anime, simulatore e dissimulatore, sradicato o sospeso nella propria esistenza, morto vivente, o uomo fabbricato, è l’individuo il *focus* del discorso, e mostra di avere in sé tutte le energie per affermare la propria sacralità, dissacrando il contesto sociale con i suoi riti²¹.

Nel rapporto gruppo-individuo, il secondo inizialmente ne accetta le norme e le idee, poi ‘in corso d’opera’ esaspera, fino al paradosso, la logica su cui si reggono, fino a farne esplodere l’intrinseca contraddizione. Il prezzo della conoscenza a qualunque costo, la

20 PIRANDELLO, *Uno, nessuno e centomila*, Loffredo, Napoli 1994, p. 204.

21 Anche in Goffman la società celebra i suoi riti. Riprendendo e sviluppando in ambito microsociologico la tesi di Durkheim relative al ‘culto dell’Individuo’ come modalità di esperire la religiosità nel mondo moderno (Pier Paolo Giglioli, *Introduzione a La vita quotidiana come rappresentazione*, cit.), Goffman fa paradossalmente corrispondere allo ‘svuotamento ontologico’ del *Self* la sacralizzazione dell’individuo. Nelle nostre culture viene costruito, proprio per questo scopo, un apparato cerimoniale complesso, rinforzato in ogni momento, anche nelle situazioni più marginali. La società, attraverso la sacralizzazione dell’individuo, al quale deve essere «prestata la dovuta attenzione rituale» ribadisce l’importanza delle regole sociali, costruite nel corso della storia e quindi contingenti e non oggettive, ma costituenti una convenzione che si autoalimenta, e che è l’unica base possibile per la comunicazione e per un agire consensuale. «Ci siamo sbarazzati di molti dei, ma l’individuo rimane ostinatamente una divinità di notevole importanza» (GOFFMAN, *Modelli d’interazione*, in GIGLIOLI, *Introduzione a La Vita*, cit., p. XV).

liberazione dal gioco dei ruoli, in cui gli altri si collocano come maschere, non può che concludersi con la morte del sé. «Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi è morire»²².

L'io deprivato di tutte le sue maschere sociali, dei ruoli assegnatigli dagli altri, dopo aver scortecciato tutte le acquisizioni cognitive, tocca la propria nudità ma può solo diventare un fluire, confluire nell'essere vitale, nella natura, perché «la vita non conclude». Oltre che nella narrativa, questo 'stiramento' dei ruoli che approda alla critica e alla rottura degli stessi, è la chiave di volta dei drammi imbastiti da Pirandello, ne è il meccanismo teatrale per eccellenza. Ne *Il piacere dell'onestà* Angelo Baldovino sposa 'per finta' Agata Renni per avallare 'onestamente' la cambiale del di lei amante, il marchese Fabio Colli; nel corso del primo atto non fa che discettare sul fatto che, assumendo la forma del marito, la vivrà totalmente, vivrà l'astrazione del ruolo in piena, totale onestà e con conseguenze per tutti.

Ecco, veda signor marchese: inevitabilmente noi ci costruiamo. Mi spiego. Io entro qui, e divento subito, di fronte a lei, quello che devo essere, quello che posso essere - mi costruisco - cioè, me le presento in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre con lei. E lo stesso fa di sé anche lei che mi riceve. Ma, in fondo, dentro queste costruzioni nostre messe così di fronte, dietro le gelosie e le imposte, restano ben nascosti i pensieri nostri più segreti, i nostri più intimi sentimenti, tutto ciò che noi siamo per noi stessi, fuori delle relazioni che vogliamo stabilire²³.

Fabio dovrà accettare la finzione come premessa all'accordo «finanziario», ma anche coprire la colpa di Agata, rimasta incinta di lui. Baldovino asserisce di vivere «deliziosamente» nell'assoluto della sua forma pura, recitando fino in fondo, in modo meticolosamente vendicativo, la parte del marito e del padre del figlio non suo, cui imporrà, per estremo sberleffo, il nome avito di Sigismondo. Indubbiamente in questa 'riflessione sociologica' di Pirandello si notano forti convergenze con il concetto di ruolo in Goffman e con il carattere interattivo della maschera (io ho un'immagine di me che deve essere contrattata con gli altri perché ci sia comprensione e possibilità di agire). Ma lo scrittore siciliano arriverà allo smantellamento di tutte le costruzioni sociali, nella spasmodica ricerca del nocciolo duro della vita, mentre al sociologo non sembra interessare cosa c'è sotto il 'vestito', cosa nasconda la maschera²⁴.

22 PIRANDELLO, *Uno, nessuno, centomila*, cit., p. 191.

23 ID., *Maschere nude*, vol. I, Mondadori, Milano 1986, p. 570.

24 Goffman non si impegna relativamente allo statuto ontologico della realtà, «la ricerca di cosa sia veramente la realtà è compito di altri studiosi» (GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 78), e nemmeno rispetto a quello della struttura primaria; Massimo Cerulo, rifacendosi a Luciano Gallino, lo definisce un costruttivista temperato: «egli crede che esista effettivamente una realtà oggettivamente data che, come dicono gli anglosassoni, "sta là fuori", ma questa può essere colta attraverso il lavoro di inquadramento svolto dal *frame*» (M. CERULO, *Il problema della realtà nella sociologia di Erving Goffman*, in «Passato e Presente. Quaderni di Storia e Scienze sociali on-line», Daedalus, Arcavacata di Rende 2006, pp. 27-28), cioè mai in maniera puramente neutra: insomma la realtà rimane sempre un'idea noumenica.

D'altronde la sociologia non ha il compito – che invece caratterizza l'arte 'umoristica' – di smascherare la rappresentazione e la sua inautenticità: non possiamo, nella prospettiva sociologica, interagire con gli altri in una condizione di nudità, di dissociazione dell'Io, di molteplicità di anime. Il Vitangelo di *Uno, nessuno e centomila* invece gioca la sua interazione e comunicazione su un duplice livello: quello del senso comune e quello della 'riflessione' consapevole. Goffman non nega che possa accadere che un individuo rappresenti una parte non contemplata dal sistema:

Quando un individuo viene a trovarsi in presenza di altri, egli proietta consapevolmente e inconsapevolmente una definizione della situazione nella quale la concezione che egli ha di se stesso gioca una parte importante. Quando capita un episodio che è incompatibile sul piano espressivo con questa impressione voluta, si verificano contemporaneamente conseguenze significative a tre livelli della realtà sociale.[...] Anzitutto, l'interazione sociale [...] può subire un arresto con conseguente imbarazzo e confusione; la situazione può non essere più definita, le posizioni precedenti diventano insostenibili e i partecipanti possono trovarsi sprovvisti di una chiara linea di azione. Essi in genere avvertono una nota falsa nella situazione e cominciano a sentirsi a disagio, confusi e, letteralmente, fuori di sé²⁵.

Egli presenta però il fatto come un'interruzione del circuito comunicativo che scredita sia il *Self* che la società/gruppo di appartenenza. Indubbiamente la nota falsa richiama il pirandelliano «fuori di chiave», ma per il letterato-filosofo di Girgenti, la dissonanza tra istanze individuali e convenzioni, tra il soggetto-attore e la sua maschera, rende tragicamente 'invivibile' la vita: l'uomo attore è 'prigioniero' del ruolo, le regole sono tiranniche e vuote, prive di significato (non c'è la legittimazione goffmaniana del patto sociale).

In uno dei *Testi extravaganti* di Pirandello, intitolato *Dialoghi tra il Gran Me e il Piccolo Me*, il dissidio tra le due parti del *Self* pirandelliano si concreta in una struttura diatribica dalla quale emerge il conflitto esistenziale e sociale tra istanze repressive della libertà e 'convenienze' (in particolare il matrimonio e le norme comportamentali). Il Piccolo me, stanco «d'attaccar bottoni alla nostra camicia» reclama per sé una «amorosa compagnia», una moglie e dei figli, una comoda casetta: insomma fa l'elenco delle buone cose borghesi, per contrapporle con forza alla prospettiva del Gran Me che si studia di fargli vedere solo miserie e brutture, di stimolare in lui lo «schifo di vivere». Il Gran Me – quello che fantastica, si perde nei pensieri e nelle riflessioni – replica che l'altro è «schiavo dei comuni bisogni, [...] si lascia portare dalla corrente dei casi giornalieri, accettando, senza pensare, la vita com'essa man mano nei suoi effetti gli si rivela.

L'istanza anarchica deve siglare un accordo con quella del branco, prevedendo per le due parti del sé quell'infelicità che la stessa vita coniugale non potrà non comportare. Presentato *In società* (titolo dell'ultimo paragrafo del dialogo), cioè nel salotto aristocratico della marchesa X, una scrittrice e per di più una bella donna, il Gran Me non potrà che chiudere la serata con uno sbadiglio di noia, dopo aver dovuto sopportare tutti i convenevoli di una società dove «si sfrottola, si salta di palo in frasca», senza idee profonde

25 GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 277.

né passione. I ruoli sono così dissacrati nelle loro fondamenta attraverso il *looking glass* tipico di Pirandello, il doppio inconciliabile tra «vivere e guardarsi vivere». Non esiste la possibilità di armonizzare queste forze in conflitto, ristabilire l'equilibrio e l'integrazione in una sorta di 'pace sociale' pattuita e condivisa, perché il conflitto è agito all'interno dell'io, oltre che tra io e *alter*. L'individuo è oppresso da convenzioni che hanno la forza di rendere reale e reificare ciò che non esiste, perché «la vita è altrove». Parimenti Goffman, nella parte conclusiva de *La vita quotidiana come rappresentazione*, ammette che l'individuo è stato implicitamente diviso in due parti fondamentali: «l'attore, un affaticato fabbricante d'impressioni, e il personaggio», con attributi di ordine diverso.

Il sé-in-quanto-personaggio è in genere visto come qualcosa che alberga nel corpo di colui che lo possiede - soprattutto nelle parti superiori del corpo. [...] Una specie di immagine [...] che l'individuo, su un palcoscenico e nelle vesti di un personaggio, cerca con ogni mezzo di far passare come suo proprio. [...] [Il sé] non ha origine nella persona del soggetto, bensì nel complesso della scena della sua azione, in quanto scaturisce da quegli attributi degli eventi locali che la rende comprensibile ai testimoni. [...] il sé è il *prodotto* di una scena che viene rappresentata e non una sua *causa*. [...] è piuttosto un effetto drammaturgico che emerge da una scena che viene presentata. [...] il prodotto di un'azione collettiva²⁶.

Anche in quest'ambito Goffman non vuole impegnarsi con affermazioni sul valore ontologico del conflitto presente nel *Self*, approdando a una cristallizzazione nella recita delle due polarità: «In innumerevoli modi e senza sosta la vita sociale assorbe e fissa le interpretazioni che diamo di essa»²⁷. Il processo demistificatorio della realtà e dell'io è invece compito della narrativa e del teatro pirandelliani, in cui l'uomo si presenta come non determinato dai propri caratteri psicologici, dalle proprie inclinazioni e disposizioni intrapsichiche, ma 'costruito' da intenzioni e contesti normativi, giustificati solo dallo spazio delle relazioni sociali: la maschera è pura illusione e morte alla vita, una abitudine incrostata, un'idea 'raffermata', incomprendibile alla maschera stessa²⁸.

Allora il gesto incoerente può diventare anche l'atto liberatorio per eccellenza, 'lo strappo nel cielo di carta' del teatrino della vita, la via di fuga, la crepa che si apre nella forma, attraverso la quale fuoriesce il magma incandescente delle forze pulsionali. La forma si 'sconcia', la maschera assume connotati beffardi, grotteschi, disturbanti, non concilianti. Le regole del gioco si scompigliano e scoppia il dramma della straordinarietà nell'ordinario procedere delle cose. L'arte umoristica smaschera gli attori sociali che prendono coscienza della mascherata. È la protesta del personaggio coinvolto nell'epifania cognitiva, ed è anche la sua 'tragedia'.

26 *Ibid.*, p. 288-289.

27 GOFFMAN, *Frame Analysis. L'organizzazione dell'esperienza*, cit., p. 577.

28 «Voi pregiate sopra ogni cosa e non vi stancate mai di lodare la costanza dei sentimenti e la coerenza del carattere. E perché? Ma sempre per la stessa ragione! Perché siete vigliacchi, perché avete paura di voi stessi, cioè di perdere - mutando - la realtà che vi siete data, e di riconoscere, quindi, che essa non era altro che una vostra illusione, che dunque non esiste alcuna realtà, se non quella che ci diamo noi.[...] Noi siamo tutti esseri presi in trappola [...] Siamo tanti morti affaccendati, che c'illudiamo di fabbricarci la vita» (PIRANDELLO, *La trappola* in *Id.*, *Novelle per un anno*, vol. I, Mondadori, Milano 1985, p.777 e ss).

Avere il privilegio d'esser nato personaggio vivo, ordinato dunque, anche nella mia piccolezza, all'immortalità, e sissignore, esser caduto in quelle mani, esser condannato a perire iniquamente, a soffocare in quel mondo d'artificio, dove non posso né respirare né dare un passo, perché è tutto finto, falso, combinato, arzigogolato! [...] Un uomo, se si trova avviluppato in condizioni di vita a cui non possa o non sappia adattarsi, può scapparsene, fuggire; ma un povero personaggio, no: è lì fissato, inchiodato a un martirio senza fine²⁹.

Nessuna tragedia invece nel personaggio della 'teatralità' sociale studiata da Goffman, che finisce con l'ammettere di aver calcato anche troppo l'analogia di tipo teatrale, di aver insistito su quello che per lui è uno «stratagemma retorico»³⁰.

Rispetto alla radicalità di Pirandello, che spinge la sua analisi sulla condizione esistenziale umana fino al nichilismo dell'ultimo romanzo³¹, si evidenzia la moderazione dell'analisi del sociologo che, come abbiamo ricordato sopra, non vuole impegnarsi a ricercare cosa sia veramente la realtà (compito questo di altri studiosi, scrive) e non intende neanche affrontare problemi di natura macrosociologica o studiare le istituzioni sociali (con l'eccezione di *Asylums. Le istituzioni totali: i meccanismi dell'esclusione e della violenza* e in parte di *Stigma. L'identità negata*).

La sua ricerca, solo apparentemente limitata, prende le mosse da *La percezione della realtà* di William James e riguarda le condizioni sotto le quali pensiamo che le cose siano reali nonché l'interdipendenza tra ordine sociale e possibilità stessa dell'esperienza. Il suo sembra essere un lavoro paziente di decostruzione, un'opera pedagogica di disvelamento, con la quale ci insegna a districarci tra i *frame* e tra le diverse sfere di realtà e universi di significato in cui viviamo. Con essa vuole seminare dubbi e dissuaderci dal concedere fiducia cieca al senso comune³²: le scelte di *frame* che l'individuo opera non sono tanto testimonianza dell'esistenza di una piena libertà quanto piuttosto l'espressione della inevitabile parzialità dell'angolo di osservazione della realtà³³; queste cornici

29 *Ibid.*, p. 822.

30 GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 290.

31 L'idea che la morte sia solo un cambiamento di condizione, simile al cambiare veste, e che l'io personale, dopo aver lasciato deperire i primi involucri materiali, si liberi dell'esperienza sensoriale e affettiva residuali nella «zona astrale», deriva a Pirandello dalla forte suggestione esercitata su di lui dagli scritti teosofici di Leadbeater, citati ne *Il fu Mattia Pascal*.

32 «Colui che combatte la falsa coscienza e risveglia la gente ai suoi veri interessi, ha molto da fare, perché il sonno è molto profondo. E io non intendo qui fornire una ninna-nanna, ma semplicemente introdurmi furtivamente e osservare come russa la gente». GOFFMAN, *Frame Analysis*, cit., p. 56.

33 Per questo si può dire che abbia contribuito significativamente al rinnovamento della sociologia, alla nascita del paradigma della costruzione sociale della realtà. «Che la realtà sia una "costruzione sociale" corrisponde al titolo di un celeberrimo libro di Peter Berger e Thomas Luckmann degli anni Sessanta, ma l'idea appartiene a una schiera di autori ben più ampia. Non significa, ovviamente, che la realtà non ha alcunché di "oggettivo": significa che i modi con cui noi la interpretiamo dipendono dai risultati del nostro agire e del nostro pensare, necessariamente situati in contesti sociali, pratici e linguistici, determinati. Al di là della sociologia, si tratta di ciò che nel corso del Novecento hanno insegnato l'ermeneutica filosofica e la fenomenologia, la filosofia analitica e la psicologia sociale. È un paradigma che ci allontana definitivamente dagli assunti ingenui del positivismo, e che richiede ancora tuttavia, per dispiegarsi pienamente, di accurate indagini che mettano capo a quello che opportunamente dovrebbe chiamarsi un "realismo critico" o – per usare l'espressione di Luciano Gallino su

interpretative debbono essere continuamente adattate e socialmente ‘contrattate’ perché sia possibile vivere in società.

Anche nella produzione pirandelliana si afferma con forza la negoziabilità delle opinioni, cui si associa immediatamente la loro fluttuazione continua, la loro labilità incessante, spiegata spesso con «il nostro bisogno maledetto di parlare»³⁴. Ma questo pullulare di pensieri, di idee, questo pulviscolo di parole, di suoni, non veicolano affatto la comunicazione interpersonale, anzi finiscono col produrre una permanente incertezza, una labilità identitaria generatrice di ansia e di angoscia: sentimenti questi che certo non giovano alla riedificazione, sia pur provvisoria, della ‘cornice’ sociale. Il balletto di immagini che il *Self* pirandelliano ha di se stesso si traduce nell’ermeneusi assolutamente individuale dei fatti, annullando l’ipotesi di qualunque ‘ricostruzione’ funzionale alla collettività³⁵.

Si può dunque affermare che entrambi gli autori presuppongono quel cambiamento di paradigma che caratterizza il passaggio dall’Otto al Novecento, quando la domanda sull’oggettività ontologica della realtà si era posta con forza (in vari campi e in diversi modi) e il baricentro della riflessione si era spostato dallo scientismo positivista alla ‘coscienza della crisi’. Ma se compito della sociologia è secondo Goffman mantenere comunque viva la fiducia sociale, la *Weltanschauung*³⁶ di Pirandello, costruita con la riflessione e la fantasia, ha il merito di porre anticipatamente l’accento sulla dialettica della vita psichica e far emergere con inaudita evidenza il ‘disagio della civiltà’ contemporanea.

cui si chiude il libro di Cerulo – un “costruttivismo ben temperato”». CERULO, *Sociologia delle cornici*, Luigi Pellegrini, Cosenza 2005, p. 17.

34 Si veda ad esempio come prende le mosse il dramma *Ciascuno a suo modo* (già illuminante nel titolo) in PIRANDELLO, *Maschere nude*, cit., p. 329.

35 Si leggano, sempre nello stesso dramma, le parole del personaggio chiamato *La prima* : «E come sono? Non lo so più! Ti giuro che non lo so più! Tutto mobile, labile, senza peso [...] Che smania! Che angoscia! [...]». *Ivi*, p.332.

36 Di ‘rivoluzione culturale’ infatti parla Barilli in BARILLI, *Pirandello, una rivoluzione culturale*, cit., p. 23 e ss.