

*Cezary Bronowski*¹

Nicolaus Copernicus University in Toruń

VITALIANO BRANCATI AL CINEMA: LA FIGURA ‘MITICA’ DI DON JUAN

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSP-W.2019.011>

Date of receipt: 10.05.2019

Date of acceptance: 23.09.2019

Vitalano Brancati at the cinema: the “mythical” figure of Don Juan. The filmic analysis will focus on the variations of the journey-escapes of the new “Don Juans” towards the absolute freedom and the search for one’s own identity and for a happy life. *Il bell’Antonio* (Handsome Antonio, 1960) and *Don Giovanni in Sicilia* (Don Juan in Sicily, 1967) are therefore film adaptations freely inspired by Brancati’s novel. In cinematic stories everything is concentrated in the representation of “machismo”, of the so-called obsession of women, jealousy and eros. Brancati’s comism transforms into bitter humor, giving a glimpse of an existential and psychological perspective of the protagonists.

Keywords: Brancati, film, the figure of Don Juan.

Vitaliano Brancati w kinie: „mityczna” postać Don Juana. Przedstawiona w artykule analiza filmowa skupia się na wariantach ucieczki i podróży nowego „Don Juana” w kierunku absolutnej wolności, poszukiwania własnej tożsamości oraz szczęśliwego życia. „Przystojny Antonio (1960) i „Don Juan na Sycylii” (1967) są więc adaptacjami filmowymi swobodnie inspirowanymi powieścią Brancatiego. Obie adaptacje filmowe koncentrują się przede wszystkim na ukazaniu wzorca tzw. „macho”, owładniętego obses-

¹ Prof. dr hab. Cezary Bronowski – Department of Italian and Hispanophone Literature, Faculty of Humanities, Nicolaus Copernicus University in Toruń, e-mail: kaiser@umk.pl, ORCID: 0000-0002-9882-6286.

sją wobec kobiet, kierującego się zazdrością i popędem. Komizm Brancati przekształca się w gorzki humor, ukazując egzystencjalną i psychologiczną perspektywę bohaterów.

Słowa kluczowe: Brancati, film, Don Juan.

Nella narrativa meridionalistica italiana del primo Novecento si riflette la situazione molto drammatica e complessa della gente del Sud negli anni Trenta.

Si nota anche un altro fenomeno di carattere socio-culturale che concerne la scissione degli autori italiani di origine meridionale, divisi in due gruppi: quelli di estrazione contadina e quelli di origine piccolo-borghese. Tutto è legato alla condizione dell'artista/intellettuale ambientato nell'ampio contesto del capitalismo agrario neonato ed inserito nei diversi meccanismi sociali della 'metropolis' moderna.

Così dai romanzi di Corrado Alvaro (1895–1956), di origine calabrese, Ignazio Silone (1900–1979), di origine abruzzese, e di Vitaliano Brancati (1907–1954), di origine siciliana, scaturisce la tematica del 'Meridione' con i suoi problemi.

La prima tematica dei romanzi di Alvaro e Silone è di carattere lirico-sociale, mentre la seconda riguarda il moralismo e l'ironia presentata nei romanzi di Brancati.

Sembra giusto, in questo caso, citare Leonardo Sciascia che suggerisce nelle sue riflessioni il carattere delle opere narrative di Brancati: "Brancati è lo scrittore italiano che meglio ha rappresentato le due commedie italiane, del fascismo e dell'erotismo in rapporto tra loro e come a specchio di un paese in cui il rispetto della vita privata e delle idee di ciascuno e di tutti"².

Egli rappresenta, a partire dal primo romanzo *Gli anni perduti* (1941), la vita pigra e sonnolenta della provincia siciliana, concentrandosi per la prima volta sulla nuova nozione del tema del 'gallismo' ossia dell'ossessione dell'eros e della donna in genere nei romanzi seguenti: *Don Giovanni in Sicilia* (1941) e *Il bell'Antonio* (1949)³.

Egli punta, nei suoi romanzi originali, sulla comicità che si trasforma nell'amaro umorismo 'pirandelliano', addirittura nell'ironia, nel paradosso del destino umano e nel linguaggio quotidiano adoperato dai protagonisti per dare importanza al ridicolo o grottesco.

² L. Sciascia, *Del dormire con un solo occhio*, [in] V. Brancati, *Opere 1932–1946*, L. Sciascia (a cura di), Cronologia di D. Perrone, Classici Bompiani, Milano 1987, pp. IX – XV.

³ V. Brancati, *Il bell'Antonio*, Oscar Mondadori, Milano 2001.

In questi casi, si nota una vera lezione 'pirandelliana' (L. Pirandello 1993: 150–160), così lo scrittore siculo riesce a cogliere la scissione della personalità nella maschera, nella divaricazione tra finzione e realtà, fatta di angosce e dubbi, e la necessità di adeguarsi alle convenzioni della società piccolo-borghese.

Anche grazie a Pirandello, Brancati prova a far conoscere ai lettori le caratteristiche primordiali dell'arte umoristica, cioè la mescolanza dei contrari che va dal pianto al riso, la problematica dell'identità personale o della doppia identità legata alla distruzione totale dell'io, la critica della modernità, anzi della civiltà industriale.

Per approfondire questa linea, da due romanzi brancatiani *Don Giovanni in Sicilia* e *Il bell'Antonio*, ne deriva un'oscillazione tra i cosiddetti esiti caricaturali ed esiti riflessivi o esistenziali. Esso si osserva nei due romanzi *Don Giovanni in Sicilia* e *Il bell'Antonio*.

Nel *Bell'Antonio* Magnano il protagonista principale è sessualmente un impotente che vuole uniformare il suo comportamento esteriore al proprio aspetto fisico affascinante e alla sua forma di sedurre. Invece nel secondo romanzo *Don Giovanni*, si presenta la storia di un altro seduttore che vive e passa le giornate con i suoi amici a Catania, e va alla ricerca continua ed ossessiva di donne.

Questo articolo intenderà illustrare una rilettura cinematografica di romanzi scelti brancatiani, proponendo un'amara riflessione sull'esistenza umana e sullo stesso destino umano.

Però l'analisi filmica si concentrerà sulle varianti dei viaggi-fughe dei nuovi 'Don Juan' verso la libertà assoluta e sulla ricerca della propria identità e di una vita felice.

Il bell'Antonio (1960) e *Don Giovanni in Sicilia* (1967) sono dunque gli adattamenti cinematografici liberamente ispirati ai romanzi brancatiani.

L'obiettivo di questo saggio si concentra su due temi: il primo riguarda la demitizzazione dei famosi 'galli-siciliani' nei racconti cinematografici di *Il bell'Antonio*⁴ e *Don Giovanni*⁵ e dei loro viaggi realizzati attraverso l'Italia mitico-simbolica degli anni Cinquanta e Sessanta (Sicilia, Piemonte-Lombardia). Mentre il secondo presenta l'aspetto allegorico e sociale della provincia siciliana ricca di componenti antropologiche e simboliche di allora.

Si tratta dunque a prima vista di un quadro ironico e molto divertente della provincia italiana-siciliana, da dove scaturiscono effetti bizzarri, quali velleità maschiliste, vagheggiamenti erotici e tutte le forme di megalomania che si iden-

⁴ *Bell'Antonio*, regia di Mauro Bolognini con Marcello Mastroianni e Claudia Cardinale

⁵ *Don Giovanni in Sicilia*, regia di Alberto Lattuada con Lando Buzzanca, Katia Moguy e Rossana Martini, durata di 104 minuti, Italia 1967.

tificano sotto l'insegna del nome 'gallismo'. Tutto ruota all'interno delle storie individuali dei personaggi principali: Giovanni Percolla e Antonio Magnano.

Risulta d'obbligo rilevare che uno dei motivi chiave dei racconti cinematografici tratti liberamente dall'opera omonima di Brancati, diventa un viaggio con la ricerca di una identità, con vari significati e aspetti del viaggio di natura morale, filosofica, anzi mitico-simbolica ed esistenziale.

Così i registi cinematografici Alberto Lattuada e Mauro Bolognini permettono al lettore di instaurare le modalità dell'originale linguaggio cinematografico per riscoprire il vero valore e significato del gesto e della parola⁶ dei protagonisti principali, anzi di presentare l'incarnazione nuova dell'antica ed eterna figura mitica di Don 'Juan' – Don Giovanni.

Senza dubbio, il mito costituisce uno dei temi più ampi e complessi nell'ambito della letteratura europea e, malgrado diverse proposte teoriche, il mito come strumento delle ricerche critiche rimane sempre un termine impreciso o polivalente⁷.

Tuttavia, nel caso di Brancati, il riutilizzo del mito di Don Juan fu largamente diffuso ed esplorato nel teatro e nella poesia nei secoli precedenti da diversi drammaturghi: Molière, De Zamorra, Goldoni, Da Ponte, Zorilla, Poncela ecc, e ci serve per il cosiddetto processo della demitizzazione del personaggio di Don Giovanni.

Secondo il dizionario *Il Nuovo Zingarelli*⁸, il mito [in greco *mythos*, parola, discorso] è un'immagine schematica o semplificata, spesso illusoria, di un evento, di un fenomeno sociale.

Invece, *Il Grande dizionario della lingua italiana*⁹ annota che il mito è la narrazione simbolica di carattere sacrale che, nei tempi e nelle diverse culture, ha come personaggi divinità, eroi, antenati, morti o anomali. Insieme al rito costituisce un momento fondamentale dell'esperienza religiosa e tende a soddisfare il bisogno di fornire una spiegazione a fenomeni naturali o a problemi religiosi. Possiamo dunque considerare il mito come:

- creazione letteraria o fantastica che presenta caratteri allusivi o simbolici avvicinandoli al racconto mitico.
- idealizzazione di un evento, di una figura storica, di una persona, di una

⁶ V. Melchiorre, *La rappresentazione del corpo nella filosofia e nelle arti*, Vite e Pensieri, Milano 1983.

⁷ E. Kuźma, *Kategoria mitu w badaniach literackich* [in:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, Kraków 1992.

⁸ *Il Nuovo Zingarelli 1996 – Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna 1978.

⁹ *Grande dizionario della lingua italiana v. X*, S. Battaglia (a cura di), Editrice Torinese, Torino 1978.

qualità, di un luogo, che assume caratteri di eccellenza leggendaria e di eccezionalità esercitando un notevole fascino e una viva forza d'attrazione, un termine di confronto o anche un ideale, un fine da raggiungere.

- un luogo, un personaggio, un oggetto di cui si parla con rispetto o con ammirazione, o che si vagheggia con nostalgia o con amore o che non ha che una sussistenza puramente formale.
- motivo o figura letteraria o artistica, atteggiamento della cultura o del gusto, nucleo fantastico che assume un particolare rilievo e ricorre spesso in un'opera, in un ambiente sociale o culturale, in un'età.

E quest'ultimo aspetto si riflette nei due racconti.

Invece in Brancati, il mito del perenne amante Don Juan si trasforma nel semplice sognatore-conquistatore-affarista Giovanni/Antonio, che "s'incaponisce a un gran numero di donne"¹⁰.

I protagonisti dei romanzi di Brancati, Giovanni Percolla ed Antonio Magnano, diventano però ambigui eroi del sesso e del lavoro, anzi dedicano tutto il tempo per conquistare una donna dopo l'altra.

In tal modo la voce narra del primo racconto cinematografico, che consta di due parti, e si basa sull'immagine della Sicilia quasi mitica, di Catania e di Milano, una 'metropolis' infernale.

Viene così presentata la storia di un avvocato quarantenne, Giovanni Percolla che vive oziosamente a Catania, essendo coccolato da tre premurosissime sorelle zitelle. La sua vita oscilla tra lavoro e riposo, tra avventure erotiche ed incontri con gli amici catanesi: Ciccio Muscarà, Saretto Scannapieco:

[...] La vita della città è piena di avvenimenti, amicizie, risse, amori, insulti, solo negli sguardi che corrono fra uomini e donne; nel resto, è povera e noiosa. [...] Le donne ricevono gli sguardi, per lunghe ore, sulle palpebre abbassate, illuminandosi a poco a poco dell'albore sottile che formano, attorno a un viso, centinaia di occhi che vi mangino le loro scintille¹¹.

Tutti vanno alla continua ed ossessiva ricerca di donne per un solo piacere carnale. Giovanni tratta la vita come fosse una continua avventura amorosa ossia un'ossessione erotica.

Però, un giorno, all'improvviso, all'aeroporto di Catania, Giovanni rivede una bella e giovane ragazza e le propone di fare un giro nei dintorni di Taormina.

¹⁰ G. Davico Bonino, *Introduzione* [in:] *Storie di Don Giovanni. Da Hoffmann a Brancati*, G. Davico Bonino (a cura di), Milano BUR 2004, pp. 4–7.

¹¹ *Ibidem*, pp. 37–38.

Lei invece lo riconosce subito e inizia a intessere un 'gioco delle parti' con lui, fingendo di essere una straniera.

La ragazza non è altro che Ninetta, Maria Antonietta dei marchesi dei Marconella, che Giovanni aveva conosciuto da bambino e della quale si era già innamorato. Lui finisce per sposarla subito e si trasferisce insieme a Ninetta a Milano, laddove si ripropone di cercare altre avventure amorose. Nella metropoli lombarda però tutto cambia e Giovanni comincia a lavorare duro.

Ci si inoltra nella storia individuale del nuovo ma cambiato Giovanni, imbevuta di vari elementi di carattere antropologico che qualificano le trasformazioni in persone o personaggi, si intuisce l'intenzione di denunciare le ingiustizie sociali con le norme stabilite dalla società consumistica europea degli anni Sessanta, e di svelare i meandri del labirinto della sua identità.

I due ruoli, tuttavia, quelli del marito e della moglie si affrontano a vicenda. Così il mito dell'eterno 'donnaiolo' Don Juan è completamente rovesciato.

Il nuovo Giovanni cambia vita, rifiutando completamente la tradizione libertina settecentesca, ed i suoi 'galanti' successi non sono più quelli di una volta. Lui rimane un marito fedele alla moglie. È proprio Ninetta che rappresenta per lui l'ideale della donna irraggiungibile, quella sognata dal libertino, e costituisce un'antropomorfizzazione di tutti i tratti femminili: "[...] Ora Giovanni Percolla, nonostante tutta una vita dedicata alla donna, e ai discorsi su di lei, e ai viaggi per lei, non era mai innamorato [...]"¹².

La moglie, però, si allontana da lui, diventando un altro Don Juan al femminile. Alla prima festa milanese Ninetta non solo si traveste da uomo, ma addirittura gli propone di cambiare vita, di aver la possibilità di una vita libertina.

Si scontrano così le due personalità con le culture ben diverse, quella del Nord (svizzera-lombarda) e del Sud (sicula), dunque la tradizione con il nuovo stile di vita.

La vita di Giovanni dell'eterno 'uomo viator' s'inquadra dunque tra Sud e Nord, tra Catania e Milano, tra diversi impegni di lavoro, laddove la sua esistenza cambia di colpo, cambiano anche le sue abitudini: lui diventa triste e pallido, malinconico, sente la nostalgia della Sicilia e del sole.

La sua vita quotidiana oscilla tra lavoro ed acquisti, divertimento ed affari; essa diventa attiva, anzi dinamica e produttiva. Giovanni perde la vecchia abitudine di fare sonnellini pomeridiani; mangia pasti leggeri e veloci, prende le vitamine, addirittura inventa con grande successo un piatto congelato basato su verdura e carne che arricchisce l'azienda commerciale. Quando decide di tornare in Sicilia, a Catania con Ninetta per passarci qualche giorno, riprende a fare il

¹² V. Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*, Mondadori, Milano 2002, p.39.

solito ‘tran-tran’ quotidiano; fa il pisolino nel suo letto, mangia i piatti abbondanti preparati dalle sorelle, dunque, ritorna all’antico ritmo di vita, però con la voglia di non abbandonare la prospettiva milanese. Sembra essere felice.

È importante sottolineare che il fenomeno del viaggio di tipo esistenzialistico muta il comportamento di Giovanni.

In tal modo Vitilio Masiello sostiene che la fuga o evasione di Giovanni dalla Sicilia, gli apre una “esplorazione di un mondo sottratto ai ceppi di un sistema di relazioni sociali e istituzionali soffocanti, e di sé come libertà e disponibilità”, (V. Masiello 1988: 72–82).

Però, la cosiddetta libertà ‘assoluta’ o ‘incondizionata’ che lui prova a sperimentare, lo conduce finalmente ad uno stato ‘heideggeriano’, cioè alla vuotezza e alla coscienza del nulla e alla solitudine.

Dall’inizio del racconto cinematografico si contempla l’immagine della città di Catania, quella estiva, e della metropoli di Milano. Le due componenti emergono illuminate dalla luce del sole e dalla pioggia e la nebbia.

All’immagine quasi mitica della Sicilia se ne oppone un’altra, quella della città industriale di Milano che contrasta tra nebbia di autunno e pioggia di inverno; tutto scaturisce da un profondo e realistico studio fenomenologico della luce medesima.

La variazione di questi colori illuminati ed oscuri provano ad evocare lo stato d’animo dei personaggi, anzi, la poetica del riflesso, del cosiddetto gioco di luce che è in continuo movimento.

Si stabilisce così un rapporto molto stretto tra luce ed oscurità, azione di Ninetta e reazione¹³ di Giovanni che sono in una perpetua lotta; ne risulta dunque che con una rapidità dei cambiamenti meteorologici (dei colori) che vanno dall’alba al crepuscolo, si rimuove e rinnova la potenza vitale e mentale dei protagonisti.

È proprio nella luce che cercano le fonti della rigenerazione. La cosiddetta marcata coppia oppositoria tra azione e reazione, luce ed oscurità si riflette nello specchio dei colori bipolari: bianco e nero per dividere e poi unire l’uomo, la vita alla natura e al cosmo.

Questa connessione può trovare la sua conferma nel rapporto reciproco tra Ninetta e Giovanni nella parte finale del racconto che individua la vita e la semi-osi tra loro.

Il regista cerca di evidenziare la tensione della vita frenetica della città, la meccanizzazione della vita¹⁴ dell’avvocato Giovanni e di sua moglie Ninetta;

¹³ J. Starobiński, *Azione e reazione. Vita e avventure di una coppia*, Einaudi, Torino 2001.

¹⁴ C. Bronowski, *L’ideologia della distruzione dell’humanitas in Quaderni di Serafino Gub-*

egli focalizza la sua attenzione ottica sulla nozione armonica del tempo favoloso, idillico, quello siculo e del tempo percepito come tensione-lavoro-discussione della coppia degli sposi.

Tutto fiorisce e sfiorisce, e poi si sposta nell'altra direzione per sottolineare il movimento del gesto, quello della faccia e degli sguardi¹⁵ tra Giovanni e Ninetta/Giovanni e sorelle/Ninetta-uomo del banchetto/Giovanni-Wanda, un'affascinante straniera con la quale non riesce a fare l'amore.

Il contrappunto della mescolanza di due colori accenna alla luminosità che si snoda all'alba del mattino (Catania) e poi esplose nel cromatico del racconto attraverso le sequenze del tempo, del cosiddetto viaggio di ritorno in Sicilia e della partenza per Milano.

Queste sequenze delle scene mostrano da una parte delle immagini magiche, d'altra, lo squallore della vita quotidiana. Attraverso il loro viaggio sensuale, quello della percezione e del piacere uditivo e tattico, tutto diventa amoroso e fiducioso.

L'azione del secondo racconto brancatiano *Il bell'Antonio* di Bolognini è ambientata sia a Catania che nella provincia siciliana. L'impotenza sessuale del protagonista provoca che l'eros si separa dalla comicità e dall'umorismo e si presenta come tragedia umana, addirittura come ossessione drammatica, accompagnata dalla paura della morte e della impossibilità di avere una vita felice.

La moglie di Antonio Magnano Barbara Puglisi, annulla il matrimonio e si risposa con un latifondista miliardario. Antonio ha il tempo di scoccare un'occhiata alla moglie vergine, però fredda ed indifferente nei suoi confronti, che al di là del finestrino della macchina di cerimonia lo guarda gelidamente.

Così Arcangelo Leone de Castris annota che tale situazione non dipende solo dalle date circostanze, ma esercita soprattutto una forte solitudine in Antonio Magnano, ed addirittura un impatto sulla psiche dell'individuo. Egli aggiunge che: "[...] cercare di ricomporre i frammenti di quella sua antica forma: provvisoria e falsa, ma alla fine l'unica possibile, l'unica nella quale la vita possa tuttavia consistere è la forma opprimente, è una tragica necessità" (A. L. de Castris 1966: 44–46, 79–82).

Nel discorso succitato si osserva che la vita è fondata dunque sul contrasto tra vita e forma, maschera e volto, anzi persona e personaggio nel senso 'pirandelliano'.

bio operatore, [in:] *Attualità di Pirandello*, E. Lauretta (a cura di), Metauro, Pesaro, 2008, pp. 227–239 e C. Bronowski, *Tra narrativa e cinema: Brancati in Lattuada. La demitizzazione della figura di Don Giovanni in "Don Giovanni in Sicilia"*, [in] *Toruńskie Studia Polsko-Włoskie* 2014, vol. X, pp. 183–190.

¹⁵ V. Brancati, *Don Giovanni in Sicilia*, Mondadori, Milano 2002, p. 37.

Occorre anche notare che la forma è data dagli ideali, dalle leggi civili e dallo stesso meccanismo della vita, però la forma blocca le linfe vitali ed i desideri dell’uomo. Essa paralizza la vita, dandole una nuova forma, tuttavia quella che non è vera. La vita fermentata impedisce all’uomo di agire e diventa una forza profonda ma fosca nella quale l’uomo non è capace di vivere liberamente. Egli sceglie incoscientemente l’ipocrisia e l’autoinganno. La sua esistenza s’intreccia tra sogno e realtà, laddove è difficile distinguere l’uno dall’altro.

Così il binomio tra vita e forma, sogno e realtà, si estrinseca nel suddetto racconto cinematografico in svariati modi: attraverso la sintesi tra sentimento e razionalità, dovere ed obbligo, amore e odio, tra un flusso continuo della forma e della vita, della verità e menzogna, del giocare o recitare una parte della tragedia umana.

In tal proposto, sotto l’insegna dell’allegoria, si sottolinea l’umorismo di Brancati che sarebbe indirizzato a scoprire il carattere disumano, comico ed enigmatico dei rapporti sociali borghesi nell’Italia di quel momento.

I registi seguono liberamente la linea brancatiana e tendono a trasmettere una nuova, più profonda comunicazione tra loro con un’assoluta certezza. Non solo la parola ma anche un’altra variante del linguaggio mimico serve a stabilire un rapporto reciproco di carattere gnoseologico tra uomo e donna e mondo-uomo e natura; tutto serve per marcare l’importanza o la mancanza della sensibilità ed affettività nella vita coniugale, anzi familiare ed intellettuale di Giovanni e Ninetta o Antonio e Barbara.

Dal punto di vista semantico una peculiare attenzione è affidata ai connettivi testuali chiamati spesso modificatori¹⁶ che si osservano al livello degli avvenimenti nel racconto cinematografico; i connettivi intercorrono tra le sequenze dialogate e sono del seguente tipo: ‘infatti, allora, ecc.’. Così l’avverbio ‘allora’ esprime il valore temporale ed anche svolge una funzione interazionale e conclusiva.

Il narratore adopera il linguaggio comune della gente e perfino lo svaluta dall’interno. Egli usa anche il gioco di parole, il gioco del paradosso con le esclamazioni, cambiando improvvisamente il tono del dialogo-monologo. È una specie di atteggiamento non solo ironico, ma critico-negativo, proprio di chi non vive ma guarda solo vivere.

Ad esso corrisponde un tono freddo ed umoristico. Dato che la realtà è piena di contraddizioni – ripete diverse volte Luigi Pirandello nei suoi saggi, l’uomo non si riconosce più né nel meccanismo naturale né nel meccanismo sociale.

¹⁶ C. Andorno, *Linguistica testuale. Un’introduzione*, Carocci editore, Roma 2013, pp. 180–184.

L'unica arma che gli rimane è la riflessione amara, anzi paradossale, ironica e tragica sul destino umano.

In questi racconti si osserva anche un'altra costante struttura che si fonda sulla varietà e diversità dei punti di vista del narratore. Basti pensare alla focalizzazione del *Il bell'Antonio* e *Don Giovanni* laddove il narratore è in grado di osservare e giudicare i suoi personaggi; anzi vede sino in fondo le loro sensazioni, i sentimenti, le ragioni insieme alle cause e agli effetti. Si può dunque parlare di racconto a focalizzazione zero.

Tuttavia, in questi racconti, lo sguardo del narratore si orienta, di tanto in tanto, sia sul personaggio della protagonista sia sposta la propria attenzione su altri personaggi. In questo caso, si potrebbe anche parlare di focalizzazione interna.

Nei racconti brancatiani si usano anche altre tecniche narrative adottate per sottolineare la problematicità del racconto insieme all'aspetto processuale di una ricerca continua su una data verità su se stesso; egli usa non solo il racconto dialogato con un lettore fittizio, ma anche la narrazione oggettiva che passa dalla prima persona singolare alla terza persona – "Lei" o dalla prima alla seconda del plurale "voi" – "voi dite [...] E io vi rispondo, voi non pensate".

L'io narrante dunque viene totalmente immerso nel protagonista, cioè nelle sue azioni e nei propri pensieri, calandosi nel ruolo di terza persona che riferisce a qualcuno la storia di un altro personaggio.

Oltre a queste osservazioni, occorre accennare che l'uso dell'io narrante immerso nella terza persona è un vantaggio psicologico nei confronti dell'ipotetico lettore che può creare un effetto di tensione ossia un desiderio di saperne di più. È un caso notevole dell'uso di questa tecnica narrativa. Addirittura è un nuovo intento brancatiano di rappresentare realisticamente la cosiddetta 'comédie humaine' con i suoi vizi e le qualità.

Nei racconti cinematografici tutto è concentrato nella rappresentazione del 'gallismo', della cosiddetta ossessione della donna, della gelosia e dell'eros. La comicità brancatiana si trasforma nell'amaro umorismo, lasciando intravedere una prospettiva esistenziale e psicologica dei protagonisti.

I registi cinematografici riescono a cogliere la verità sull'uomo ed accennare la scissione della personalità¹⁷ nella maschera e nella divaricazione tra realtà interiore costruita da tanti dubbi e angosce, addirittura nella necessità di adeguarsi alle condizioni della vita piccolo-borghese.

¹⁷ P. Ricouer, *Filozofia osoby. Wykłady z filozofii współczesnej*, tłum. M. Frankiewicz, Wydawnictwo Naukowe Papierskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1992, pp. 33–44.

BIBLIOGRAPHY:

- Allonge R., *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli 1972.
- Andronico C., *Linguistica testuale. Un'introduzione*, Carocci editore, Roma 2013.
- Baldi G., *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e 'distrazione'*, Liguori, Napoli 2006.
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Sic, Warszawa 2000.
- Brancati V., *Don Giovanni in Sicilia*, Mondadori, Milano 2002.
- Brancati V., *Il bell'Antonio*, Oscar Mondadori, Milano 2001.
- Bronowski C., *L'ideologia della distruzione dell'humanitas in Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, [in:] *Attualità di Pirandello*, a cura di E. Lauretta, Metauro, Pesaro 2008.
- De Castris L., *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari 1966.
- Duchet M., *Le origini dell'antropologia*, Laterza, Roma-Bari 1977.
- Genette G., *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.
- Geri M., *Percorsi pirandelliani nel Cinema italiano del dopoguerra*, [in:] *Il Cinema e Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Agrigento 2003.
- Griniani A., *Retoriche pirandelliane*, Liguori, Napoli 1993.
- Lauretta E., Galiana M., *Il cinema e Pirandello*, Ed. Iniziative di Turismo Culturale, Agrigento 2004.
- Luperini R., *Tematiche del moderno e tramonto dell'"Erlebnis" in Pirandello romanziere*, in: *L'allegoria del moderno*, Riuniti, Roma 1990.
- Kuper A., *Kultura model antropologiczny*, Kraków 2005.
- Masiello V., *La mosca nella bottiglia. Introduzione alla lettura del "Fu Mattia Pascal"*, in: Aa.Vv., *Lo strappo nel cielo di carta*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1988.
- Mazzacurati G., *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna 1987.
- Petronio G., *Restauri letterari da Verga a Pirandello*, Laterza, Roma-Bari 1990.
- Perrone M., *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i piaceri della scrittura*, Milano 1997.
- Pirandello L., *Il giuoco delle parti*, a cura di R. Allonge, Oscar Mondadori, Milano 1993.
- Pirandello L., *L'umorismo e altri saggi. La crisi di fine secolo: la relatività di ogni cosa*, Guanti, Firenze 1994.
- Ricoeur P., *Sur soi-même*, Sueil, Paris 1990.
- Starobiński J., *Azione e reazione. Vita e avventure di una coppia*, Einaudi, Torino 2001.
- Sławińska I., *Współczesna refleksja o teatrze. Ku antropologii teatru*, Wyd. Literackie, Kraków 1979.
- Tellini G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Mondadori, Milano 1998.
- Tischner J., *Spór o istnienie człowieka*, Znak, Kraków 1998.

