

Un'introduzione a «Il fu Mattia Pascal»

scritto da Pirandelloweb.com

Di Marziano Guglielminetti

Il terzo romanzo di Pirandello si caratterizza formalmente come il lungo e insistito soliloquio messo in bocca a Mattia-Adriano, per informare chi legge circa la sua presunta morte e il recupero dell'identità provvisoriamente abbandonata.

[Indice Tematiche](#)



Marcello Mastroianni, *Le due vite di Mattia Pascal*, film 1985

Un'introduzione a «Il fu Mattia Pascal»

da Edizione oscar Mondadori, 1993

«Il fu Mattia Pascal» e l'«umorismo»

Luigi Pirandello esordisce come romanziere nel 1901, l'anno in cui appare a puntate, sulla «Tribuna», *L'esclusa*. La protagonista, Marta Ajala, è una donna naturalmente onesta, ma il marito, Rocco, la caccia egualmente di casa per un infondato sospetto di adulterio. Quando la riaccoglie, essa ha realmente peccato, pur senza avere trovato nell'amante il compagno sperato. La conclusione del libro è presto tirata: la menzogna vale più della verità, il sospetto del peccato è più efficace del peccato medesimo. E se Pirandello non espone le conseguenze così nude e crude, se ancora parteggia (ottocentescamente) per la donna contro i maschi, già si vede che la dinamica e la lezione del romanzo naturalistico sono da lui discusse. La pretesa di farne lo specchio della realtà, lo specchio fedele, è delusa: il romanzo, se mai, riflette l'assurdità e l'illogicità del comportamento umano. Verga e Capuana, i maestri siciliani del realismo naturalistico, vuoi campagnolo, vuoi borghese, pur ammirati da Pirandello, appaiono lontani. Del resto, fin dal 1893, l'anno del rientro da un soggiorno universitario a Bonn, Pirandello si è riservato, nella «straordinaria confusione di fine secolo», il compito di «un poeta umorista» (*Arte e coscienza d'oggi*). Non è possibile ch'egli pensi solo a *Mal giocondo*, la raccolta di versi con cui si era fatto conoscere qualche anno prima (nell'89, all'età di ventidue anni); nella ristampa dell'*Esclusa* del 1909 rivendicherà al suo primo romanzo l'essere «di fondo [...] essenzialmente umoristico». Forse è una conclusione vera col senno di poi, ma di certo umorismo e narrativa dopo questo romanzo gli appariranno quasi sempre congiunti, oltre il realismo naturalistico.

Nel contempo Pirandello prende le distanze anche dal romanzo «simbolico». È tale per lui *Le vergini delle rocce* (1895) di Gabriele D'Annunzio, che subito recensisce e discute. Il difetto maggiore, di questo che l'autore chiamava «poema», non sta nella prosa musicale e preziosa, e neppure nel

messaggio politico che vi si celebra (il protagonista deve scegliere, fra tre giovani aristocratiche, la fanciulla più adatta a dargli il futuro re di Roma). A Pirandello dà fastidio il fatto che D'Annunzio chiami il protagonista con lo stesso nome impiegato, in un primo momento, per l'analogo personaggio del *Trionfo della morte*: Claudio Cantelmo. Il momentaneo scambio dei nomi (si chiamerà poi Giorgio Aurispa l'eroe del *Trionfo*) urta profondamente la convinzione di Pirandello sull'«importanza», per lo scrittore, del «nome che deve personificare il tipo da lui creato e innanzi agli occhi suoi esistente come persona viva».

Ebbene, il protagonista del suo terzo romanzo, *Il fu Mattia Pascal*, apparso sulla rivista «Nuova Antologia» dal 16 aprile al 16 giugno del 1904, muta nome dopo essere stato ritenuto erroneamente morto (operazione legittima, quindi, quella del suo creatore); inoltre, quando Pirandello raccoglie i capitoli del saggio sull'*Umorismo*, nel 1908 presso l'editore Carabba di Lanciano, li dedica «alla buon'anima di Mattia Pascal bibliotecario». Per quanto sia chiaro che il saggio nasce dal romanzo, e non viceversa (al massimo, si può convenire su un'imperfetta simultaneità), è diventato quasi un luogo comune leggere un'opera alla luce dell'altra. È un esercizio parziale, laddove, se si guarda a *Uno, nessuno e centomila*, l'ultimo romanzo di Pirandello (1925), si è messi di fronte a una serie tale di riscontri (chi scrive vi accenna alle pp. VIII-XI dell'edizione Oscar di *Uno, nessuno e centomila*, Mondadori, Milano 1991) da rendere molto più probabile l'ipotesi di un rapporto organico fra il saggio e questo romanzo, specialmente per quanto riguarda i procedimenti formali e retorici di un testo che sia umoristico non solo nei contenuti, ma nella forma. Malgrado la riserva, non si vuole affatto negare che la celebre e ormai quasi banale definizione pirandelliana dell'umorismo come «sentimento del contrario», proprio in quanto comporta «un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione», potrebbe avere avuto la sua prima applicazione nella seconda incarnazione di Mattia Pascal,

quando si chiama e si fa chiamare Adriano Meis. Ma è subito evidente che il vivo, fintosi morto, è un tipico espediente del racconto terrifico (il Ferrario ha citato giustamente il *William Wilson* di Poe, che contempla l'uccisione del sosia persecutorio), e anche del feuilleton, quale, aggiunge il Borsellino, l'allora recente *Redivivo* di E. De Marchi (1898), storia di un morto erroneamente riconosciuto come tale e, prima, fallito tanto dal punto di vista patrimoniale che da quello sentimentale (De Marchi non esclude l'accettazione di una nuova identità e il rientro non proficuo in famiglia).

Pirandello, forse per deviare paralleli tanto compromettenti, sigla il suo saggio sull'*Umorismo* avocandosi il nome romantico e germanico di Adalbert von Chamisso, il cui *Peter Schlemihl*, ovvero il racconto dell'uomo che aveva ceduto la sua ombra al diavolo (erano gli anni del *Faust*), sarebbe l'esempio più alto disponibile per accertarsi di «quanto valga un'ombra» per lo scrittore «umorista». Ma ecco di che cosa intendeva parlare nella fattispecie: «L'artista ordinario bada al corpo solamente: l'umorista bada al corpo e all'ombra, e talvolta più all'ombra che al corpo; nota tutti gli scherzi di quest'ombra, com'essa ora s'allunghi e ora s'intozzi, quasi a far le smorfie al corpo, che intanto non la calcola e non se ne cura». Francamente non so se ha ragione il Macchia, quando molto abilmente riconosce in «Schlemihl il progenitore infiammato, indocile di questa tipica figura d'inetto»: così si definisce lo stesso Mattia Pascal, concordando senza saperlo con il titolo, poi non accolto, del primo libro di Svevo, *Una vita* (1892). Se così è, ha ragione piuttosto il Cudini, che insiste sull'«inettitudine» di Adriano Meis, l'altro Mattia Pascal, nato dalla sua creduta morte. Nel caso di Mattia, quando egli è ancora tale e si reca alla roulette di Montecarlo, Pirandello lo trasforma per un attimo in chi possiede una «forza quasi diabolica», per cui «doma, affascina la fortuna»; e non si fa fatica a intendere chi può avergliela trasmessa nella circostanza, essendo comparso da non molto «un signore bassotto, bruno, barbuto, con gli occhi un po' loschi,

spagnuolo all'aspetto», in compagnia di una donna, dalla voce «un po' rauca». Ma l'adeguarsi, sotto il segno del diabolico, di Pascal a Schlemihl non è una prova sufficiente, per credere che Pirandello si ponga nella medesima condizione del Chamisso; e sia pure del Chamisso ridotto a scrittore umoristico, nella versione di Pirandello testé accennata.

La duplice «Premessa» del «Fu Mattia Pascal»

«Contrariamente e in opposizione alla famosa dichiarazione di poetica del Verga» ha scritto efficacemente Mario Ricciardi, per il Pirandello di questo libro «il romanzo non si fa per nulla da sé. Lo scrittore è colui che fa il romanzo, che lo scrive.» Mattia Pascal appare sin dalla *Premessa* iniziale come colui che racconta la propria vita, e segnatamente il suo «caso [...] strano e diverso»: una stranezza e una diversità da misurarsi con un altro tipo di racconto probabile, quello della propria vita nell'ambito del racconto della propria famiglia («in un albero genealogico», cioè, con tanto di notizie relative all'«origine» e alla «discendenza della sua famiglia»). Ma che razza di scrittore è Mattia? È un bibliotecario di paese, che ha lasciato il lavoro dopo il tentativo di costruirsi un'altra personalità e che ha affidato il resoconto della sua esistenza a un manoscritto, conservato nella biblioteca e da pubblicarsi cinquant'anni dopo la sua «terza, ultima e definitiva morte». Il consiglio di scrivere gli è venuto dal prete suo successore (siamo già alla *Premessa seconda*), un bibliomane che predilige «libri curiosi e piacevolissimi» (sono citati «un trattato molto licenzioso» e la vita di un supposto «beato»), ma che non diventano per ciò stesso esemplari per Mattia Pascal. Infatti, subito, dopo la rivelazione dei gusti libreschi del prete, Mattia, alludendo al Copernico di una delle *Operette morali* di Leopardi, menzionata espressamente nel saggio sull'*Umorismo*, stabilisce un sorprendente ma illuminante parallelo fra l'immagine della terra, e quindi del mondo, della società, della letteratura soprattutto, che poteva esserci prima della rivoluzione

copernicana, e l'immagine identica che se ne può avere dopo quella rivoluzione.

«Io dico» è Mattia in quanto scrittore di romanzi che sta parlando «che quando la Terra non girava, e l'uomo, vestito da greco o da romano, vi faceva così bella figura e così altamente sentiva di sé e tanto si compiaceva della propria dignità, credo bene che potesse riuscire accetta una narrazione minuta e piena d'oziosi particolari.» Ed ecco qualche scheggia di siffatta narrazione, anche dopo Copernico: «Il signor conte si levò per tempo, alle ore otto e mezzo precise... La signora contessa indossò un abito lilla con una ricca fioritura di merletti alla gola... Teresina si moriva di fame... Lucrezia spasimava d'amore». Segue poi, e qui il linguaggio è veramente quello del Leopardi, dell'operetta *Dialogo della Natura e di un Islandese*, della *Ginestra* e di alcune delle osservazioni più cupe dello *Zibaldone*, una rassegna delle catastrofi naturali che attestano l'«infinita nostra piccolezza». Lo scopo è quello di negare alcun «valore» alle «notizie» – tipiche della narrativa sopra denunciata – «delle nostre miserie particolari». Togliendo quel tanto di nobile retorica che c'è in questo dialogo fra Mattia e il prete, sia pure di retorica leopardiana, rimane la difficoltà preliminare di praticare ancora un tipo di romanzo che di ogni momento della vita fornisca informazioni dettagliate. È il romanzo naturalistico, non c'è alcun dubbio, quello respinto e colto nella fase della sua maggior diffusione popolare, con personaggi tanto nobili quanto poveri, alle prese con vicende temporalmente scandite, con descrizioni di vestiti estremamente aneddotiche, con istinti e passioni (infine) declamati senza freni. Liberarsi da siffatta narrativa, «precopernicana» e «preleopardiana» (le definizioni non vanno prese alla lettera, è ovvio), è possibile limitando le notizie, gli «oziosi particolari», riducendo il racconto a quello di un «caso» eccezionale, e correndo il rischio di suggerire una lezione non morale tout court. Così difatti Mattia conclude, presentando la sua

decisione di scrivere, comunque, di sé: «[...] io parlerò di me, ma quanto più brevemente mi sarà possibile, dando cioè soltanto quelle notizie che stimerò necessarie. Alcune di esse, certo, non mi faranno molto onore; ma io mi trovo ora in una condizione così eccezionale, che posso considerarmi come già fuori della vita; e dunque senza obblighi e senza scrupoli di sorta».

La prima *Premessa* dice ancora altro sul romanzo che Pirandello ha affidato a Mattia Pascal; e lo dice subito, ad apertura: «Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal. [...] Non pareva molto, per dir la verità, neanche a me. Ma ignoravo allora che cosa volesse dire il non sapere neppur questo, il non poter più rispondere, cioè, come prima, all'occorrenza: – Io mi chiamo Mattia Pascal». È anticipato, qui, l'argomento centrale del libro, la creduta morte di Mattia, donde l'esatta deduzione di Elio Gioanola: «Mattia comincia a scrivere nel momento in cui è diventato un "fu": come a dire che la sua scrittura viene, se non da un altro mondo, certo da un altro luogo che non sia quello dove vigono i nomi, dove la certezza dell'essere è pari alla certezza del nome». Altrimenti: «ciò significa che l'impulso di Mattia a scrivere non sorge dalla necessità di dire qualcosa, come parrebbe ovvio, ma dalla condizione del non-esserci». Se essere significa avere un nome, la conseguenza tirata è drastica, ma alla fin fine tiene. Inutile quasi far rilevare quanto siffatta constatazione congiuri a distaccare ulteriormente il romanzo di Pirandello e dal romanzo simbolico (si ricordi quanto osservato in margine all'impiego dei nomi nel *Trionfo della Morte*), e soprattutto dal romanzo naturalistico, che di sicuro muove dall'opposta condizione di «esserci», dall'esistenza cioè di un mondo da rappresentare e da portare alla luce della scrittura: il mondo dei «vinti» del ciclo verghiano omonimo, per esempio. Nel momento in cui scrive del suo «caso» se pure impiega una terminologia che a Zola non sarebbe dispiaciuta (quella del *cas divers*, nel senso di un'anomalia scientifica o

quasi), Pirandello sceglie, tra tutti, il caso schiettamente antiromanzesco del personaggio che ha perso l'identità e che la deve riconquistare, sempre parlando del romanzo prima descritto negativamente. Ma, così agendo, quasi di necessità Mattia Pascal entra nel novero di tutti quegli eroi del romanzo europeo primonovecentesco che si caratterizzano, sia pure variamente, per la loro insignificanza: accanto agli «inetti» di Svevo, di uno dei quali si è appena fatta menzione (ma non sono da scordare l'Emilio Brentani di *Senilità*, 1898, e più tardi lo Zeno Cosini di *La coscienza di Zeno*, 1923), accanto all'«uomo senza qualità» dell'omonimo libro di Robert Musil, 1930, e anche accanto al K. del *Processo* di Franz Kafka, 1924, e dell'*Ulisse* di James Joyce, 1922. Le premesse di tutti questi romanzi sono difficilmente assimilabili, checché si voglia far credere risalendo ad avvenimenti estranei alla loro origine (è diventato d'obbligo chiamare in causa Einstein!); però non si può negare che l'insignificanza del protagonista sia il loro tema centrale e, soprattutto, il loro messaggio esplicito per i lettori.

Mattia Pascal, ritratto e vita di un bibliotecario

Ben tre capitoli, dal III al V, ognuno col proprio titolo (*La casa e la talpa*, *Fu così*, *Maturazione*), si dà da sottrarre loro il ritmo di un tempo cronometrabile, scandito solo dalla progressione numerica, raccontano l'antefatto del «caso» che è il nucleo e la motivazione del libro intero. Nel primo, trattato brevemente dei genitori, del fratello, della zia, dell'educazione ricevuta da un precettore burlesco (alla Nievo), il narratore si sofferma su quella parte di sé che può sembrare suggerire il suo destino non comune, il volto: «Ma doveva esser la mia faccia placida e stizzosa [quella che irritava l'aio di Mattia] e quei grossi occhiali rotondi che mi avevano imposto per raddrizzarmi un occhio, il quale, non so perché, tendeva a guardare per conto suo, altrove. [...] A diciott'anni m'invase la faccia un barbore rossastro e ricciuto, a scàpito del naso piuttosto piccolo, che si trovò

come sperduto fra esso e la fronte spaziosa e grave». Mattia aggiunge che, se ne avesse avuto possibilità, avrebbe subito cambiato il naso e gli occhi, ma è una dichiarazione che vuole stornare il lettore, giunto a questo punto del romanzo, da una conclusione che, a libro chiuso, Jean-Michel Gardair ha stilato senza troppe riserve: «Il destino di Mattia è scritto sul suo corpo: è guercio. L'operazione chirurgica, che correggerà questa naturale dissimmetria, arriverà troppo tardi: nel momento in cui è divenuta irreversibile, perché nel frattempo ha toccato anche lo stato civile di Mattia e la sua esistenza». Quanto al naso, che si perde nel «barbone» della faccia, avanzo un'ipotesi quanto mai precaria: poiché nella letteratura burlesca del Cinque e Seicento, sino al Marino che io sappia, ma forse anche oltre, il naso è l'equivalente del sesso maschile, potrebbe darsi che Pirandello, buon conoscitore di quella letteratura, come rivela in questo stesso capitolo l'inserito sul precettore, intendesse così parlare e della primigenia virilità di Mattia, argomento dei capitoli secondo e terzo, e del suo attenuarsi, quando cambia nome e quando recupera quello originale. Per altro, questo modo di siglare il personaggio è caro a Pirandello indipendentemente dal romanzo; e proprio in questo volger d'anni lo esperimenta in minori strutture narrative, quali le novelle *Formalità* (nel volume *Scialle nero*) e *La fedeltà del cane* (nel volume *La vita nuda*), l'una delle quali accompagna al difetto di un occhio solo un difetto di pronuncia (qualcosa del genere si ritrova nel piemontese del capitolo XII del *Fu Mattia Pascal*), mentre l'altra inserisce lo specchio come naturale destinatario del volto, o di uno degli aspetti di esso (la barba).

Se i tratti fisionomici di Mattia Pascal sono destinati a rimanere, sempre e comunque, gli elementi certi della sua identificazione, quand'anche dovesse cambiare nome e stato, come in effetti accadrà, le persone che gli ruotano attorno, dopo la morte del padre, potrebbero (e per un certo momento difatti lo faranno) venire meno e non offrirgli alcun

riscontro. Il principale è Batta Malagna, l'amministratore disonesto dei poteri della famiglia: nei confronti di Mattia esercita il ruolo dell'antagonista. Ha sposato Oliva, la figlia del fattore, desiderata anche da Mattia per la sua fragranza («Due ciriege, le labbra») e da Mattia poi ingravidata, quando è chiaro che il Malagna non può avere figli da lei. Per questo motivo egli pone anche attenzione alla figlia di una sua cugina, Marianna Dondi, vedova Pescatore, che non è riuscita in prima istanza a dargli in matrimonio sua figlia, Romilda. Il fascino di Romilda è di nuovo in una cosa sola, negli occhi e nei capelli: «occhi d'uno strano color verde, cupi, intensi, ombreggiati da lunghissime ciglia; occhi notturni, tra due bande di capelli neri come l'ebano, ondulati, che le scendevano su la fronte e su le tempie, quasi a far meglio risaltare la viva bianchezza de la pelle». Pure di Romilda s'innamora Mattia, e sempre in odio a Malagna la mette incinta, col risultato che il Malagna, ignaro di non essere il padre del figlio di Oliva, si ritira da Romilda e tocca a Mattia sposarla (è la sezione del libro, ripeto, dove si celebra la virilità del protagonista). Dal matrimonio nascono due gemelle: l'una muore subito, l'altra poco dopo, contemporaneamente alla madre di Mattia, vessata dalla consuocera, la vedova Pescatore. A complicare le cose, si aggiunga che per un certo tempo Mattia ha fatto credere all'amico Pomino, innamorato di Romilda, di poter nutrire fondate speranze su di lei. L'intrico patrimoniale e sentimentale è spinto fin quasi all'assurdo; il groviglio degli interessi e delle passioni più che sul tragico (le morti degli innocenti, bimbi e vecchi) gioca sul comico. Lo dimostrano i profili e le azioni del Malagna e della Pescatore, due personaggi sordidi e petulanti, mai abbandonati dalla musa satirica di Pirandello (si legga in specie, nel capitolo V, la rissa fra la vedova e la zia di Mattia, di nome Scolastica, un autentico sketch). Di nuovo ha ragione il Ricciardi, quando parla della presenza in questo libro di «detrimenti» dei «meccanismi tradizionali del racconto e del romanzo» (lo stesso artificio del manoscritto ritrovato, da

cui il libro prende le mosse): sottolineerei, nel caso specifico, la volontà palese di svilire l'amore, brutalizzato da un bisogno di solidità e di agio che trasforma, quasi, in oggetto di scambio i soggetti costanti della bellezza e del desiderio. Il mondo dei giovani (Mattia, Olivia, Romilda) è battuto e mortificato dai vecchi (il Malagna, la Pescatore); e la sterilità o la morte sembrano invocate a impedire nuove nascite. Non meraviglia che al termine del capitolo, intitolato ironicamente *Maturazione*, Mattia si ritrovi sì tuttora bibliotecario, ma senz'alcuna capacità o voglia di profittare della lezione dei libri che ha sottomano. I topi, simbolicamente, hanno invaso la biblioteca, e lo spazio alternativo del mare è del tutto infecondo: «La vista del mare mi faceva cadere in uno sgomento attonito,» ricorda Mattia «che diveniva man mano oppressione intollerabile», sino a suggerire sensazioni d'«immobilità», che suscitano in lui «quasi lampi di follia»: «— Ma perché? ma perché? E mi bagnavo i piedi. Il mare allungava forse un po' più qualche ondata, per ammonirmi: — Vedi, caro, che, si guadagna a chieder certi perché? Ti bagni i piedi. Torna alla tua biblioteca! [...] e lascia i libri di filosofia». Dunque la filosofia, malgrado il rifiuto della sapienza accumulata nella biblioteca, conserva qualcosa di cui Mattia ha bisogno, per uscire dalla paralisi e dalla follia che lo minacciano. Ma prima di attingervi Mattia ha bisogno di rinascere.

Mattia Pascal giocatore di roulette, a Montecarlo, e la sua creduta morte

I capitoli VI e VII (*Tac tac tac...*, *Cambio treno*) preparano l'occasione della rinascita. Rompendo decisamente con le attese del lettore, si accampa subito nello spazio narrativo la «pallottola d'avorio» della roulette, e il rumore del suo movimento («tac tac tac...» per l'appunto). Solo in seguito Pirandello specifica il mutamento d'ambiente e d'occupazione che fa di Mattia un giocatore, e un giocatore fortunato («Ero capitato là, a Montecarlo, per caso»). Già si è accennato al

residuo diabolico, e quindi romantico, che si deposita visibilmente in questo episodio. La vincita al gioco provoca una ricchezza faticosa e incerta: «tante mani avevano recato, come in offerta votiva», alla «pallottola d'avorio», «oro, oro e oro, tante mani che tremavano adesso nell'attesa angosciata, palpando inconsciamente altro oro, quello della prossima posta». Simile ricchezza può condurre prima o poi alla dannazione, ma nel caso di Mattia la vincita costituisce il primo passo per la sua mutazione e liberazione. Egli entra subito in uno stato d'incertezza; è tutt'altro che sicuro, anzi gli sembra una pazzia, di dover rientrare a casa. Ma non diventa, per questo, un personaggio dostoevskiano, il protagonista autobiografico del breve romanzo *Il giocatore* (1866), che dal gioco è ossessionato ed è circondato da donne demoniache. La galleria dei giocatori di roulette, che frequentano Montecarlo, non regge neppure al confronto con quella dei giocatori di carte dipinta da Parini nella *Notte* (v. 528-673), che demoniaca non può affatto dirsi, perché ispirata dalla profonda convinzione morale che si tratti di un rito, mondano e sociale, riprovevole. Nei riguardi degli altri giocatori non si registra alcun distacco moralistico da parte di Mattia. Solo nella misura in cui il gioco è una tappa verso la mutazione d'identità Mattia non si confonde con la «tanta gente [...] che buttava a manate oro e argento, come fossero rena, senza alcun timore», e che reca sul volto, nel comportamento, più d'una stigmata di questa sconsideratezza. La vista di uno di questi personaggi, suicida perché ha perduto tutto alla roulette, è anch'essa strumentale, nella misura in cui prepara la finta morte di Mattia: «Pareva più piccolo, lì in mezzo al viale: stava composto, coi piedi uniti, come se si fosse messo a giacere prima, per non farsi male, cadendo; un braccio era aderente al corpo; l'altro, un po' sospeso, con la mano raggrinchiata e un dito, l'indice, ancora nell'atto di tirare. Era presso a questa mano la rivoltella; più là, il cappello». Segue il particolare macabro del sangue, che è sprizzato su tutto il volto ed è succhiato dalle vespe, in pieno contrasto con la relativa compostezza

del corpo. E non è chi non veda quanto l'aggiunta sia opportuna, per stabilire il parallelo voluto con il ritrovamento del supposto «cadavere» di Mattia Pascal, rinvenuto «in istato di avanzata putrefazione» presso la «gora d'un mulino» della sua proprietà, com'egli stesso apprende da un giornale acquistato durante il viaggio di ritorno. Già, perché la vista del giocatore suicida, un giovane che gli era rimasto impresso vedendolo a un tavolo della roulette, lo ha indotto a scappare via da Montecarlo, con questa avvertenza per il lettore ingenuo: «Tutto potevo immaginare, tranne che, nella sera di quello stesso giorno, dovesse accadere anche a me qualcosa di simile». Anche per il presunto Mattia si tratterebbe di suicidio, motivato, come leggerà subito appresso nel giornale del suo paese, dalle disgrazie familiari, sì che l'analogia fra quel che ha visto e quel che ha letto diventa lampante. Ovviamente permane la distinzione fra realtà e finzione, vita e informazione giornalistica, con tutto quel di negativo che si può pensare circa l'alterazione del reale a opera dello strumento di comunicazione di massa. Sta di fatto però che, nell'economia del libro, la falsa notizia è fondamentale per consentire a Mattia il cambiamento d'identità: nel caso specifico, la mutazione di stato civile, a partire dal nome e dal volto. Del loro primato nell'universo narrativo di Pirandello si è già discusso in apertura, a livello quasi teorico; qui è la prassi del romanzo, lo sviluppo della narrazione, a imporre il volto e il nome, le due connotazioni indispensabili perché il personaggio dell'insignificanza cerchi, se possibile, di riacquistare significato.

Mattia Pascal diventa Adriano Meis

La nuova serie di capitoli, incaricati di verificare la mutazione, dall'VIII al XVI, inizia difatti col nome assunto da Mattia dopo la sua creduta scomparsa: *Adriano Meis*. Il cognome è quello, parziale, di un filosofo positivista, udito da Mattia sul treno che lo conduce a Torino, oltre il paese

dove ha letto della sua morte (ligure di sicuro, ma non identificabile, se non pensando che si tratta della contrazione di Albenga, donde questo «Alenga»). Quanto al nome, Adriano, è pronunciato dall'interlocutore di chi aveva ricordato il De Meis, ed è quello dell'imperatore romano, «due statue» del quale «della città di Paneade» erano state pure «credute immagini di Cristo e della emorroissa». Quindi, mutando identità, Mattia ne assume una doppiamente fittizia, la quale congiunge bislaccamente l'antico e il moderno, il positivismo e la classicità, rendendo sin da ora sommamente precaria la nuova persona. Quanto al volto, affidato tostamente dal «barbiere- sartore» di Alenga allo «specchio», sottolinea ancora di più, scomparsa la peluria, i segni particolari del naso e dell'occhio: «- Ah, quest'occhio - pensai -, così in estasi da un lato, rimarrà sempre suo nella mia nuova faccia! Io non potrò far altro che nascondere alla meglio dietro un pajo d'occhiali colorati, che coopereranno, figuriamoci, a rendere più amabile l'aspetto. Mi farò crescere i capelli e, con questa bella fronte spaziosa, con gli occhiali e tutto raso, sembrerò un filosofo tedesco. Finanziaria e cappellaccio a larghe tese». La seconda persona di Mattia nasce con fatica, e solo a patto d'occultare la prima: la quale, tuttavia, resiste e conferma che tutto quanto sta accadendo è sotto il segno dell'aleatorietà. Si è tanto parlato di «doppio» per questo libro, ma si è per lo più evitato di far presente che si tratta di un doppio artificiale, e nel nome e nel volto: un doppio destinato, lo si capisce presto, a scomparire. Finché vive, e Pirandello si accinge ora a farlo vivere, ha una sola possibilità di autonomia: quella, dichiarata, di apparire come un «filosofo», secondo un'ambizione che non è soltanto sua, ma anche di altri protagonisti di novelle del tempo (dalla splendida *Notizie del mondo*, 1901 - nel volume *L'uomo solo* -, un colloquio tra un vivo e un morto che è in realtà il soliloquio del primo, ad *Acqua amara*, 1905 - nel volume *La vita nuda* -, un altro colloquio alle soglie dell'aldilà, in un parco termale: il luogo dove da Gregorio Magno in là potevano apparire ombre di

trapassati, teste il Le Goff del grande saggio sulla *Nascita del Purgatorio*).

Ma di quale filosofia sarà esponente Adriano Meis? Non certo di quella del suo parziale omonimo, bensì «d'una discreta filosofia sorridente per passare in mezzo a questa povera umanità, [...] un po' ridicola e meschina». Poco, a dire il vero; e difatti Pirandello non vi ritorna su, preferendo insistere sulle nuove emozioni della «leggerezza» e del «sorriso», che la nuova identità provoca, ma anche, per altro verso, sulla difficoltà per il neoprotagonista di costruirsi un passato (la parodia del racconto genealogico si fa completa nel capitolo VIII) e sulle continue ricadute nella memoria di quel che è stato. Anche la possibilità d'immergersi in nuovi spazi si riduce notevolmente, nel resoconto striminzito d'una serie di viaggi che hanno tutta la parvenza di tentativi di fuga da una situazione, per altro, obbligata. Il massimo di filosofia, cui può arrivare Adriano Meis, da solo, si racchiude nella formula, espressa nel capitolo IX (*Un po' di nebbia*), con riferimento a chi è momentaneamente solo: «Tu invece, a volerla dire, sarai sempre e dovunque un forestiere: ecco la differenza. Forestiere della vita, Adriano Meis». Un conoscente occasionale, tale Tito Lenzi, incontrato in una trattoria di Milano, filosofeggia per lui con maggiore profondità: al punto che riprende argomenti già presentati con parole analoghe in uno dei capitoli rimaneggiati dell'*Esclusa*, dove erano pervenuti da un articolo del '96, *Il momento*. Sulla «Critica» del 18 marzo 1896 erano la logica conseguenza di un più ampio discorso sull'impossibilità pratica di esercitare un giudizio nutrito d'ideali nei riguardi di artisti che piacciono al grosso pubblico. Qui, sulla bocca di un «ometto tanto carino», diventano parole a loro modo autosufficienti, filosofiche. Riguardano l'improbabilità di una frase d'origine ciceroniana: «Ho la mia coscienza e mi basta», dal momento che nella coscienza «esiste una relazione essenziale [...] tra me che penso e gli altri esseri che io penso»: se così è, la coscienza «non è un assoluto». «Me lo sarei baciato» esclama

Adriano prima di essere sottoposto alla tortura di dover raccontare la propria vita, che non ha, all'«ometto tanto carino». Lo abbandona, difatti; eppure quel che gli ha detto sulla coscienza enuclea lucidamente la vera ragione dell'impossibilità di divenire il doppio di sé medesimo. La presenza degli altri, a partire da lui stesso, impedisce qualsiasi forma di autosufficienza. Partendo di qui, Adriano arriva sul finire del capitolo a meditare più profondamente, sino al punto di domandarsi:

«Ero io dunque sul punto di diventare sul serio un filosofo?», ovvero sul perché mai «nella [sua] libertà sconfinata, [gli] riusciva difficile cominciare a vivere in qualche modo». E non è un caso che sia Milano, la città moderna, la città del «tram elettrico», a farlo sentire «sperduto tra quel rimescolio di gente» e a fargli ripetere le parole di un'altra retorica, quella leopardiana sul «progresso» che «non ha nulla a che fare con la felicità». Per altro, è vero che le «macchine» ora rendono meno remota quella trista predizione, ma di retorica pur sempre si tratta, nobilissima finché si vuole. Insomma, il «filosofo sul serio», se è nato, è leopardiano come l'io da cui ha voluto staccarsi e al quale ritornerà.

Adriano Meis a Roma: Adriana e gli spiritisti

Adriano Meis vive l'unico episodio sociale della sua vita a Roma, in casa Paleari, il cui proprietario, Anselmo (e non Aonio, come l'umanista omonimo), ha una ricca biblioteca di testi spiritistici ed esoterici e il cui genero, Terenzio Papiano, unitamente al fratello Scipione, epilettico, e a Silvia Caporali, una medium da lui sfruttata, organizza sedute spiritiche. Grazie a Giovanni Macchia si dà oggi più credito di un tempo a questa sezione del romanzo; tanto più che una pagina di *Le Forme-Pensieri*, della Besant e del Leadbeater, due autori di libri teosofici ben noti a Pirandello, specialmente il secondo (certamente agisce nel *Fu Mattia Pascal* il di lui *Piano astrale*, citato nel capitolo X, *Acquasantiera e portacenere*), contiene un riferimento alla

creazione romanzesca che trova riflesso nella novellistica di Pirandello, e tocca anche i *Sei personaggi in cerca d'autore*. «Gli eroi una volta che siano stati creati dall'immaginazione del romanziere» si legge nel saggio della Besant e del Leadbeater «sviluppano la loro volontà, mutano la direzione prevedibile della trama in un senso, talora, del tutto imprevedibile, anzi addirittura contrario, rispetto al progetto iniziale del loro creatore.» Macchia cita la novella *La casa del Granella*, 1905 – nel volume *La vita nuda* –, cui è da aggiungersi, sempre per l'interesse nei confronti dell'occultismo e del medianismo, la prova coeva di *Dal naso al cielo*. Ma la più interessante fra le novelle è la più antica, *Visitare gl'infermi* (1896, nel volume *Donna Mimma*), dove si stabilisce in modo netto un rapporto, per altro ovvio, fra realtà della morte e soccorso dello spiritismo. È quello che qui, nel romanzo di Mattia-Adriano, già si allenta molto, nella misura in cui la seduta spiritica è un grossolano tentativo di distrarre l'attenzione del protagonista e di sottrargli il denaro guadagnato al gioco. Qualche credito di più, a mio parere, si deve attribuire nel capitolo XIII (*Il lanternino*) a un'apparente digressione del Paleari, il più loquace del gruppetto di spiritisti, destinato, come l'avventore della trattoria, a sostituirsi ad Adriano nel filosofeggiare. Discorre nell'occasione di «lanterninosofia», la quale, parzialmente presente anche nel saggio sull'*Umorismo*, consiste nel negare alla morte la possibilità d'immergerci nel buio e nel terrore. «Sentirci vivere» è per il Paleari il «tristo privilegio» dell'uomo sugli altri esseri viventi, e questo «sentimento della vita» è il «lanternino» che c'illumina, quando attorno a noi si forma il gran «buio» delle idee sull'aldilà: fuori di metafora, quando viene meno, come ora, anche la fiducia cristiana nell'esistenza di un aldilà, dove i sofferenti saranno premiati. «Noi» rincalza il Paleari «[...] abbiamo sempre vissuto e sempre vivremo con l'universo, [...] ma non lo sappiamo, non lo vediamo, perché purtroppo questo maledetto lumicino piagnucoloso ci fa vedere soltanto quel poco a cui esso arriva; e ce lo facesse vedere

almeno com'esso è in realtà!» E via di questo passo, ricollegando morte e spiritismo com'era nelle origini di questo pensiero consolatorio tipico del secondo Ottocento, e particolarmente vivo in Italia a fine secolo, teste uno dei maestri di Pirandello, il Capuana di *Spiritismo* (1884, in *Mondo occulto*, 1896).

Insomma, per quanto si voglia prendere sul serio l'inserzione dello spiritismo nel romanzo, è difficile restituirgli una funzione narrativa che non sia quella di sottrarre ad Adriano l'aureola di filosofo. Altra è l'esperienza, che Adriano deve personificare, per essere restituito alla vita e poter tentare di sostituire Mattia; e non è l'esperienza del compagno dei falliti (l'ubriaco, la prostituta incontrati di notte a Roma nel capitolo XI), ma l'esperienza in cui Mattia era fallito, quella dell'amore e del matrimonio. Il Paleari ha una figlia che, vedi caso, si chiama Adriana; davvero raramente, in maniera tanto sfacciata, *nomina sunt omina*. Nasce fra gli omonimi una passione tenera, comprensiva: un colloquio d'anime, addirittura, a quanto si legge nel capitolo XI, *Di sera, guardando il fiume*. Adriana incarna ogni aspetto della femminilità, è anche una mamma per Adriano (capitolo X); naturalmente partecipa *obtorto collo* alle sedute spiritiche, perché è devota (ma con delicatezza); inoltre non è pettegola: una ragazza ideale, in altri termini. Adriano la ama come non ha amato, nei panni di Mattia, Oliva o Romilda, cioè non l'ama coi sensi; ma a impedire l'unione, la nuova vita e la sostituzione definitiva di Mattia, s'interpone prima, con scarso successo, la medium, che s'innamora di Adriano, e poi Terenzio, che non vuole lasciarsi sfuggire la cognata (sua moglie, defunta, era la sorella di Adriana). L'iniziativa di Terenzio mira a scoprire Adriano, di cui rifiuta, per dir così, la falsa identità. Gli manda tra i piedi un probabile parente, in primo luogo, poi gli fa venire in casa lo Spagnolo di Montecarlo, gli propone in ultimo un'altra fanciulla aristocratica, che ha uno strano nonno (borbonico). Di mano in mano la finzione di Adriano Meis si rivela precaria e

insostenibile; e non basta, per ridarle consistenza, l'operazione chirurgica all'occhio, consigliata dalla medium, operazione che ha un po' alterato il volto di Mattia (nella convalescenza ascolta il Paleari, che vuole dimostrargli «che il bujo era immaginario», donde la filosofia del lanternino, cui s'intitola il capitolo XIII). A ben vedere, Adriano Meis cessa di vivere fin da quando ha creduto di trovare in Adriana l'amore ideale: perché ha ingannato pure lei, quando, durante la seduta spiritica, l'ha furtivamente baciata (capitolo XIV, *Le prodezze di Max*, alias Scipione). Adriana ha baciato «un'ombra d'uomo».

Il finto suicidio di Adriano Meis: Mattia Pascal ritorna in biblioteca

Bisogna tenere in mano questo filo dell'«ombra», ed evitare di perdersi nel seguire un altro intrico che rende impossibile la congiunzione di Adriano e Adriana (Papiano ha rubato i soldi di Adriano, sperando così di restituire al Paleari la somma della dote della moglie morta: solo così Papiano rinuncia ad Adriana, che altrimenti vorrebbe per sé, evitando in questo modo di restituire la dote). Quando Adriano, nel capitolo XV, arriva a quel che il titolo (*Io e l'ombra mia*) suggerisce paradossalmente, nega alla proiezione di Mattia, divenuta la sua «ombra», qualsiasi possibilità di esistere: «l'ombra d'un morto: ecco la mia vita...». Lo sdoppiamento conclude qui il suo ciclo fittizio di sopravvivenza: nell'impossibilità certa, per Adriano, di vivere portando quel nome, quel volto; nella voluta riduzione di Mattia a una larva. La comunanza fra di loro è nel non vivere: «Chi era più ombra di noi due? Io o lei? Due ombre!». Che sia la morte, o meglio il suicidio di uno dei due personaggi che non possono convivere insieme se non mortificandosi (nel senso etimologico del termine), la soluzione del dissidio è confermato in una novella del 1901, *Strigi* (poi *E due!*, nella raccolta *Scialle nero*): nello stesso ambito paesistico che fa da sfondo alla meditazione di Adriano (a Roma, accanto a un ponte sul Tevere) un disoccupato assiste

per caso a un suicidio – un tonfo nel fiume –, e poi lo ripete minuziosamente. Per ora, ripeto, solo lo sfondo paesistico rimane lo stesso, ma nulla più, dal momento che stanno venendo meno le ragioni del vivere per Adriano, a ben vedere (e lui stesso lo sa, e lo dichiara a fine capitolo: «Ma aveva un cuore, quell'ombra, e non poteva amare; aveva denari, quell'ombra, e ciascuno poteva rubarglieli; aveva una testa, ma per pensare e comprendere ch'era la testa di un'ombra, e non l'ombra d'una testa. Proprio così! Allora la sentii come cosa viva, e sentii dolore per essa»).

A partire di qui, recuperata l'ombra una sua vitalità, ma intervenuta una nuova ragione di non poter dire il proprio nome (Adriano offende il pittore che corteggia la giovane aristocratica, è sfidato a duello e non può procurarsi i padrini che garantiscano per lui), non rimane altro da fare, in effetti, che il suicidio di quella, fra le ombre, che ha minore vitalità. Adriano si reca sul Lungotevere dei Mellini, e ricompie tutti i gesti preparatori dei suicidi della novella *Strigi*: non si butta in acqua ovviamente, ma lascia il «cappello» sul «parapetto» del ponte prescelto, illuminato da un «fanale», con l'aggiunta (ora, nel romanzo) di un «foglietto», che riporta il nome e l'indirizzo, e del «bastone». Ovviamente si tratta di una messinscena, e la ragione avanzata per la simulazione denuncia chiaramente, se ancora ce ne fosse bisogno, il carattere del tutto fittizio e provvisorio dello sdoppiamento di Mattia in Adriano: «Io non dovevo uccider me, un morto, io dovevo uccidere quella folle, assurda finzione che m'aveva torturato, straziato due anni, quell'Adriano Meis, condannato a essere un vile, un bugiardo, un miserabile; quell'Adriano Meis dovevo uccidere, che essendo, com'era, un nome falso, avrebbe dovuto aver pure di stoppa il cervello, di cartapesta il cuore, di gomma le vene, nelle quali un po' d'acqua tinta avrebbe dovuto scorrere, invece di sangue: allora sì! Via, dunque, giù, giù, tristo fantoccio odioso! Annegato, là, come Mattia Pascal! Una volta per uno! Quell'ombra di vita, sorta da una menzogna macabra,

si sarebbe chiusa degnamente, così, con una menzogna macabra!» (capitolo XVI, *Il ritratto di Minerva*). Parrebbe quasi che Mattia, nel momento in cui riprende a essere (Pirandello esaspera l'antitesi della figura del doppio: altro segno dell'impossibilità per lui di farlo vivere distintamente e, se non pacificamente, almeno senza il rischio della soppressione dell'uno o dell'altro), si avvii a una sorta di abbandono della vita, se non proprio alla morte. Ha ragione Denis Ferraris, sia quando cita al riguardo il principio freudiano *si vis vitam, para mortem*, sia quando osserva che «ogni decisione capitale presa da Mattia Pascal è sistematicamente e direttamente collegata alla presa di coscienza e alla riflessione della morte». Così è stato dopo la sua finta morte, così è adesso dopo quella simulata (questa volta da lui) del suo doppio. Perché, a questo momento, Mattia, come propone il capitolo XVII, potrebbe davvero dar corso alle credenze del Paleari, e ritornare da morto a vivo. *Rincarnazione*, però, è il titolo del capitolo, che ancora una volta prende le distanze dalle credenze dello spiritismo. Mattia riprende, nel ritornare sé stesso, alcuni attributi sacrificati ad Adriano (fondamentali il taglio dei capelli e la ricrescita della barba, mentre l'occhio, ovviamente, rimane il testimone dell'intervallo vissuto sotto altro nome); addirittura rivede alcuni luoghi ch'erano di entrambi, come Pisa, quasi a volerci far credere alla possibilità di un terzo personaggio (di una «terza persona» ha parlato Giuditta Rosowski). In effetti di una pura e semplice ripresa degli atteggiamenti, delle vesti, dei pensieri non si può parlare; la finta morte è stata vissuta come vera dai parenti di Mattia (il fratello, la moglie, la suocera), e in particolare ha indotto Romilda a sposare Pomino, da cui ha avuto una bimba.

Il fu Mattia Pascal, s'intitola non per nulla l'ultimo capitolo, il XVIII; e il motivo sta nel fatto che il protagonista, rientrato in casa, dopo avere prima visitato il fratello, ed essere stato riconosciuto senza difficoltà, ma con paura e fastidio quasi dagli altri familiari, decide di

non rivendicare la moglie e di rimanere, agli occhi suoi e degli altri, il defunto che è stato per lungo tempo. Rifiuta di vivere, insomma, Mattia; e non è un caso allora che avesse già da tempo seppellito le sue figlioline (per il bastardo, nato da Oliva, non ha cure paterne, segno evidente che non può più dare ora l'impressione della vita, come se fosse sterile di natura). Ritorna alla biblioteca da cui è partito, e frequenta il cimitero, recando fiori non alla tomba, dov'è sepolto il presunto Mattia Pascal, ma alla propria lapide, stesa, come il «coccodrillo» che dava notizia del suo decesso, nel linguaggio pomposetto e falso delle circostanze. «I due luoghi del suo soggiorno terrestre» commenta il Gardair «sono ormai la biblioteca», da cui proviene il manoscritto datoci da leggere, «e il cimitero, dove va a sognare sulla sua tomba.» Più che di un sogno si tratta, tuttavia, del tentativo di attingere di là, dalla tomba falsa, il fondamento dell'ultima sua trasformazione, la più paradossale e irriverente: «Qualche curioso mi segue da lontano; poi, al ritorno, s'accompagna con me, sorride, e – considerando la mia condizione – mi domanda: – Ma voi, insomma, si può sapere chi siete? – Mi stringo nelle spalle, socchiudo gli occhi e gli rispondo: – Eh, caro mio... Io sono il fu Mattia Pascal». Nel contrasto fra i due tempi indicativi del verbo «essere» («sono il fu...») sta l'impossibilità del libro, la sua pretesa di offrirci un personaggio vivo e morto a un tempo. Qualcuno, prendendo alla lettera la notizia che Mattia adesso «dorme nello stesso letto in cui dormì la povera mamma [sua]», prima o poi farà presente, non so con quanta delicatezza, che è possibile pensare a una vita che vuole disperatamente ritornare alle condizioni prenatali, almeno; io credo, più semplicemente, a una conclusione negativa sulla possibilità di uscire da quel che si è per gli altri.

Molto più radicale, in questo senso, sarà la conclusione di *Uno, nessuno e centomila*, il vero romanzo «umoristico» di Pirandello. Vitangelo Moscarda, accortosi del rischio di essere divenuto quel che gli altri pensano che sia, sino al

punto di non essere chiamato dalla propria moglie col proprio nome, ma con un soprannome, rimette in discussione tutto il suo passato per, almeno, meravigliare chi si attende da lui solo certe decisioni, e non altre. Gioca anche per lui, nel processo di scoperta di sé, lo specchio, e anche il difetto fisico. Ma a differenza di Mattia egli si avvia, dopo la crisi d'identità, non già a riprendere il suo posto nella società, ma ad abbandonarla, rifugiandosi in un ospizio di mendicizia e cercando di vivere come gli «alberi», le «nuvole», il «vento». «Senza nome», soprattutto.

La sintassi narrativa del «Fu Mattia Pascal» e le sue partizioni

Il terzo romanzo di Pirandello si caratterizza formalmente come il lungo e insistito soliloquio messo in bocca a Mattia-Adriano, per informare chi legge circa la sua presunta morte e il recupero dell'identità provvisoriamente abbandonata. La narrazione, condotta in prima persona, è intercalata di frequente da affermazioni incidentali, che danno di continuo l'impressione della recita di una commedia, dove l'attore cerca di spiegare allo spettatore i motivi di un'esperienza di vita tanto strana e diversa (il «caso» di cui si è detto in apertura). Ulla Musarra-Schröder ha individuato «locuzioni performative», «termini modalizzanti» (del tipo: «non so per...»), «espressioni emotive ed enfatiche e autocorrezioni» (del tipo: «Ho detto troppo presto...»), «parentesi», «domande» e inviti al lettore. Il romanzo è così integralmente affidato alla voce del protagonista, o attore; e perciò, malgrado si articoli nel tempo, risuona interamente in un tempo attuale, istantaneo, dove il profilarsi del passato finisce per non incidere realmente sulla scrittura. Discorrendo delle novelle, Giacomo Debenedetti ha individuato una struttura analoga nel cosiddetto «recitativo», il quale per definizione «narra fuori della durata»; e prosegue: «ma fuori della durata, che sola dà senso e solidarietà al fuggire sgranato degli attimi, quel surrogato del tempo non può che puntualizzarsi in un presente

senza storia né avvenire». Si determina, così, a sua detta, una sorta di «eterno presente, che uccide proprio le dimensioni» della «memoria».

Ora, nell'ampia tela del *Fu Mattia Pascal*, un esito così totale non è praticato, se non al patto di erodere puntualmente la dimensione del tempo articolata in profondità. Per ridirla con Lukács e la sua meravigliosa *Teoria del romanzo*, Pirandello si trova di fronte alla necessità di coniugare due strutture temporali profondamente antitetiche, per quanto concerne la categoria del tempo: l'una, quella del romanzo, non può escludere la nozione di «durata», nozione bergsoniana; l'altra, quella del dramma, «non possiede il concetto del tempo». La memoria, costitutiva del romanzo, va dunque contenuta; e Pirandello vi riesce, sottolineando sempre che il protagonista-attore è in procinto di ricordare. Nel soliloquio non interrotto compare, allora, il verbo «mi ricordo», o qualche altro presente di un analogo inizio di reminiscenza. Se così si evita qualsiasi delega alla suggestione, o incanto, del rammemorare (Proust si suole menzionare in simili casi), non per questo il ricordo (che, ripeto, per Pirandello è un «mi ricordo»), depone il suo fascino di momento di raccoglimento e intimità. La dichiarazione di essere in procinto di ricordare favorisce quasi sempre nel *Fu Mattia Pascal* un indugio di carattere sentimentale e affettuoso sulla materia del ricordo stesso. Il continuo soliloquio del protagonista perde il suo carattere esteriore di pronuncia, ad alta voce, d'una vicenda talmente assurda, da avere bisogno di continue giustificazioni; e si restringe, sia pure per poco, nei moduli di una confessione, fatta a più bassa voce, per timore quasi di svelare abitudini di vita troppo care (gli esempi più convincenti sono i «mi ricordo» di Adriano Meis). Il ricordare è soprattutto, per Pirandello, un guardare attraverso il passato; e si determina nello sforzo di restituire al passato una sua precisione e compattezza, come se sorgesse dal buio e si accampasse (lo si è già fatto capire) nel presente: con

precisione, persino, di dettagli. Anzi, è tanta la fiducia nella potenza rievocatrice dell'occhio (non a caso viene spesso usato l'avverbio locativo «lì»), che Pirandello giunge alla condizione prospettica opposta: quella d'immaginarsi lo svolgimento di alcuni particolari della sua vita prossima. Anche il futuro, quindi, come il passato, non mina la consistenza e la durata del presente.

Inoltre l'atto del vedere è così abituale a Mattia-Adriano (un altro suo tipico esordio: «mi vidi») che persino le azioni, sottratte al ricordo o all'immaginazione, non sono realmente vissute, ma viste. Quando Mattia decide di fuggire da casa, si dichiara non a caso in questi precisi termini: «Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia che più buffa non si sarebbe potuta immaginare» (capitolo V). Per quel che vale questa presa di coscienza, si può convenire che la riduzione del vivere al vedere comporta la teatralizzazione dell'accadimento, la sua riduzione, quasi, a didascalia di un gesto (si ritorni al capitolo VII, quando Mattia si vede esattamente come è stato riconosciuto morto: «Mi vidi per un momento, lì nell'acqua verdastra della gora, fradicio, gonfio, orribile, galleggiante... Nel raccapriccio istintivo, incrociai le braccia sul petto e con le mani mi palpai, mi strinsi»). E perciò, se prima si era concluso che memoria e immaginazione funzionano nel *Fu Mattia Pascal* in maniera tale da arrestare ogni fluire di emozioni e di fatti dal passato al presente, adesso bisogna aggiungere che è lo stesso succedersi di azioni nel presente a rischiare la disarticolazione, la perdita di successione logica. Restano i personaggi e gli oggetti: gli aggettivi e gli avverbi segnano la loro qualità, la loro posizione; i verbi, specie se narrativi, diminuiscono la loro forza di raccontare la realtà, che è tutta contenuta nella scena. Non dovrebbe meravigliare, allora, che un lacerto di dialogo teatrale sia inserito nel capitolo IX.

La vantata disponibilità del romanzo naturalistico a divenire il documento imparziale di qualche situazione umana e

sociologicamente determinabile, se ancora aveva lusingato Pirandello al tempo dell'*Esclusa*, nel *Fu Mattia Pascal* ha perso definitivamente ogni seduzione. La realtà finisce con l'offrire uno spettacolo dove non sembra neppure escludersi la perdita di valore del tempo quale dimensione d'ordine dello svolgimento dei fatti. La conseguenza più vistosa di questa percezione debole del tempo storico sta, come forse si è intuito, nell'introdurre di continuo il tempo presente, quello della voce del narratore. È vero ch'egli è anche l'attore del suo dire, ma la distanza provocata dal prendere atto di una realtà, già compiuta nel momento di dirla, si fa sentire comunque, grazie appunto all'impiego di tempi verbali ben distinti. Per altro verso è pur vero che le riflessioni di Mattia-Adriano non sempre convergono per intero alla loro esperienza vitale: ne esorbitano, nel senso di cavarne pensieri generali, più alti. A questo punto è legittimo pensare che sia l'autore a cavarne qualche profitto, accampandosi accanto al protagonista per dire, a propria volta, la sua. Gli esempi in questa direzione non sono moltissimi, ma probanti. Si tenga sottomano il pensiero che sorprende Adriano all'inizio nel capitolo IX, in una camera d'albergo, sugli «oggetti» e su come si modificano «secondo le immagini [che] evocano e aggruppano». Pirandello mette in bocca ad Adriano il passo di un filosofo francese che gli è caro: Gabriel Séailles; e lui stesso avverte il turbamento così creato nel soliloquio abituale, tant'è che infine si chiede «come poteva avvenire» per Adriano «tutto questo». Comunque, a differenza dell'*Esclusa*, Pirandello, anche perché *Il fu Mattia Pascal* non è un'autobiografia, trova il modo di intervenire nel racconto: se pure, insisto, la superficie narrativa, teatralmente ridimensionata, appare alle prime viste tutta occupata da un solo protagonista, da un solo attore. Sottrarre al Séailles un suo pensiero, operazione che a un lettore grossolano può apparire un plagio, o giù di lì, diventa nel caso esaminato un modo per evitare di cadere nel grandioso equivoco naturalistico dell'impersonalità dell'autore di romanzi e novelle. «Equivoco», s'intende, non

in senso spregiativo; anche i naturalisti, a partire da Verga, denunciata la necessità dell'impersonalità, rovesciano altrove, fuori dell'io, che narra, la loro visione del mondo, la loro «personalità» (nell'uso dell'aggettivazione, ad esempio). In un altro passo meditativo del romanzo, quando Adriano osserva come «le anime» di Adriana e la sua «hanno» sempre «un loro particolar modo d'intendersi» (capitolo XI), basta un'esclamazione («Quante volte non ne feci l'esperienza con Adriana!»), non solo per segnalare il distacco, lo sprofondamento quasi, scaturito nel corso della narrazione, ma per denunciare come di nuovo all'attore si accompagni Pirandello, e la sua conoscenza di comportamenti universali.

Ancora qualcosa sulla titolazione dei capitoli. È naturale che il taglio della vicenda e la sua partizione obbediscano alla volontà di chiarificazione dell'attore- autore del romanzo, e così pure che risentano del suo desiderio di raccogliere, in episodi ben distinti, le varie tappe della trasformazione di Mattia in Adriano e viceversa. Ogni capitolo porta un suo titolo, perché la sua identità e importanza non devono venire confuse. Il passaggio da capitolo a capitolo non può più avvenire come nell'*Esclusa* (e nel *Turno*, il secondo romanzo di Pirandello), continuando a dipanare la trama del racconto come se nulla fosse avvenuto durante l'intervallo grafico di separazione. Esattamente come accadrà in *Uno, nessuno e centomila*, e solo in questo fra i romanzi successivi (*I vecchi e i giovani*, *Suo marito*, i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), Pirandello vuole approfittare di questo intervallo. Non gli basta più individuarlo con un numero d'ordine progressivo (capitolo, primo, secondo, terzo, e basta). Fra un capitolo e l'altro è concesso al soliloquio ininterrotto di Mattia-Adriano un attimo di tregua, per meditare meglio le ragioni che hanno reso progressiva la sua perdita di personalità e sicura la difficoltà di riacquisirla. L'esempio più vivace di questa variazione, apportata alle consuetudini del romanzo naturalistico, proviene dal capitolo *Io e l'ombra mia*: comincia con un soliloquio abbastanza

estraneo alla conclusione del capitolo precedente, e termina addirittura con una frase sospesa («Rientrando in casa...»). Sarà stato un artificio romantico procedere così alla titolazione (anzi, bisogna risalire a Sterne, autore di sicuro presente nel *Fu Mattia Pascal*, come lo sarà volutamente in *Uno, nessuno e centomila*); ma, alla fin fine, quel che conta è il risultato raggiunto: ed esso è quello, ormai acclarato, di sottrarsi alla durata, all'articolazione quasi automatica del tempo del racconto. Anche così il corso degli eventi non diventa l'obiettivo principale del narratore, la misura unica del suo potere di rappresentare la realtà.

L'«Avvertenza sugli scrupoli della fantasia» e l'interpretazione del «Fu Mattia Pascal» alla luce dei «Sei personaggi in cerca d'autore»

Nella «nuova ristampa» del *Fu Mattia Pascal*, che esce a Firenze, presso Bemporad, nel 1921 (dopo la prima edizione, il romanzo era riapparso per Treves, a Milano, nel '10 e nel '18, e sempre aveva subito ritocchi), trova posto, oltre a «un ritratto per prefazione», anche, «in fine, un'Avvertenza sugli scrupoli della fantasia», abbastanza trascurata dai critici del libro. In effetti si apre con la ripresa di una notizia dei «giornali di New York del 25 gennaio 1921, edizione del mattino», che sembra abbastanza estranea al libro. Riferisce di tale Alberto Heintz di Buffalo, che approfitta del suicidio della moglie per sposare l'amante giovane, dopo avere invitato entrambe le donne «a un convegno per prendere insieme con lui una decisione»; i sopravvissuti sono arrestati dall'«autorità giudiziaria», e Pirandello commenta: «Conclusione volgarissima». Non solo, ma, al termine dell'Avvertenza, Pirandello riporta dal «Corriere della Sera» del 27 marzo 1920 un episodio di cronaca avvenuto a Milano, che è praticamente identico al «caso» di Mattia Pascal (al bibliotecario di Miragno si sostituisce un «elettricista» milanese, o lombardo, di nome Ambrogio Casati). Lo scopo di

questo estratto rischia di essere quello di dimostrare una cosa allora abbastanza ovvia: che «la vita [...] copia dall'arte» (è uno dei celebri paradossi di Max Nordau, ma anche Wilde è intrigato, il Wilde caro a Gozzano, e da Gozzano espressamente menzionato in uno dei capitoli del suo viaggio indiano: *Il fiume dei roghi*, 1917). In realtà, le cose stanno diversamente. «Non posso supporre» osserva difatti Pirandello «che il signor Ambrogio Casati, elettricista, abbia letto il mio romanzo e recato i fiori alla sua tomba per imitazione del fu Mattia Pascal.» E allora quel che gl'interessa dimostrare è ben altra cosa: che la vita dispregia «ogni verosimiglianza», ovvero che «la fantasia si sarebbe fatto scrupolo [...] di passar sopra [al] dato di fatto» del mancato accertamento, da parte del sacerdote che contrae le nuove nozze della moglie del Casati, della veridicità del riconoscimento del suo presunto cadavere (in realtà egli era in carcere «per un reato contro la proprietà»). Inverosimile, insomma, per Pirandello è la vita, e non la fantasia.

Le implicazioni di questo paradosso (non importa ora stabilire se esso lo fosse veramente anche nella coscienza dei lettori, avendo già detto che non lo era nella letteratura tra Otto e Novecento, postnaturalistica s'intende) stanno tutte all'interno di questi due stralci giornalistici. Prima di addentrarvisi, occorre tenere conto che l'*Avvertenza* esce a ridosso del romanzo su «L'Idea Nazionale» del 22 giugno 1921, con la seguente nota redazionale: «Questo articolo, in cui Luigi Pirandello dà la giustificazione dell'arte sua di narratore e di commediografo, apparirà in appendice alla nuova edizione del [...] notissimo romanzo che gli dette fama». Si tratta, insomma, di un'apologia che ha sì il suo fondamento nel passato di Pirandello, nel suo esordio e successo a un tempo, ma che, pur senza menzionarlo, non può non tenere conto del recente insuccesso dei poi acclamati *Sei personaggi in cerca d'autore*, andati in scena il 10 maggio, poco più d'un mese prima, al Teatro Valle di Roma. Pugni in sala, e fuori lancio di monetine, e grida sillabate di «Manicomio» e

«Buffone»: un incidente di percorso sia pure (i medesimi attori riportarono un trionfo nel settembre al Manzoni di Milano), ma tale da scuotere alcuni dei presupposti dell'intera opera di Pirandello, narrativa e comica, a partire, come si è già anticipato, dal primo fra tutti: il supposto divorzio tra «fantasia» e «vita», e quindi tra verosimile e vero. Che è ancora un discutere all'antica, aristotelico diciamo pure, ma volutamente estremizzato da Pirandello, sino a renderlo partecipe della propria esperienza artistica, teatrale in primo luogo. Subito, difatti, dopo avere fatto cenno del «caso» di Buffalo, si legge nell'*Avvertenza*: «Poniamo che un disgraziato scrittore di commedie abbia la cattiva ispirazione di portare sulla scena un caso simile».

«La sua fantasia si farà scrupolo» prosegue Pirandello «prima di tutto di sanare con eroici rimedii l'assurdità di quel suicidio della signora Heintz, per renderlo in qualche modo verosimile», il che non impedirà a «novantanove critici drammatici su cento» di giudicare «assurdo quel suicidio e inverosimile la commedia.» Ebbene, secondo Pirandello «le assurdità della vita non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere». I critici, se non lo capiscono, offrono una prova di «balordaggine». La discussione, come si vede, è ormai lontana dalla gazzarra del Teatro Valle, protagonisti della quale, racconta Orio Vergani, furono «eleganti giovanotti incravattati di bianco» e «belle dame» con «preziose borsette». Il vero bersaglio di Pirandello, adesso, sono i critici di questo pubblico elegante e refrattario alla novità (aggiungere: «borghese», significa nulla, perché non ne esisteva altro, di altra classe!). E la prima lezione loro impartita, se non coinvolge direttamente i *Sei personaggi*, non sfiora esclusivamente *Il fu Mattia Pascal*, se non in quanto prototipo di un «caso» accaduto fuori del palcoscenico, sulle strade della vita comune. Non per questo Pirandello si spinge nella condizione, del tutto estranea all'evolversi della sua opera, del narratore, ma soprattutto del drammaturgo, che

descrive o porta sulla scena i fatti della cronaca. Da sempre, ma comunque dal *Fu Mattia Pascal* in avanti, è estraneo a ogni pretesa siffatta, naturalistica ovviamente.

A evitare simili inconvenienti, soccorrono l'acume e il linguaggio critico- filosofico di Giancarlo Mazzacurati, che descrive così la posizione di Pirandello quale emerge nel romanzo, ma anche, a mio parere, quale lo stesso Pirandello intendeva significare nel suo linguaggio estetico un po' (bisogna riconoscerlo) datato: «Non più il pensiero (il soggetto) impone alla vita reale e naturale il proprio codice di finzioni, ma il reale e il naturale propongono la propria condizione allegorica al pensiero, al soggetto perennemente interpretante». Mazzacurati la chiama, questa, «allegoria rovesciata», perché il reale e il naturale – di cui sopra – «dichiarano al soggetto d'essere là presenti per significare *altro* e oltre da quello che appare nella piatta evidenza, negli aspetti parziali, nelle simulazioni e nelle coazioni della maschera sociale». *Il fu Mattia Pascal* è certamente all'origine di questa «allegoria rovesciata», mentre i *Sei personaggi* ne rappresentano una possibile variazione, nella misura in cui non godono d'un riscontro nella realtà altrettanto plausibile di quello offerto al romanzo dal «Corriere della Sera», né chiamano direttamente in causa un «soggetto interpretante» parimenti visibile e operante.

Proseguendo nella diatriba contro i critici drammatici, Pirandello rimprovera loro di adottare categorie non opportune di giudizio: in particolare quella che fa appello a «una *umanità* che sembra essi conoscano a perfezione, come se realmente in astratto esistesse, fuori cioè di quella infinita varietà d'uomini capaci di commettere tutte quelle sullodate assurdità» di cui sopra, «assurdità», ripete ostinatamente Pirandello, «*che non hanno bisogno di parer verosimili, perché sono vere*». E se di nuovo egli ricasca nel solito linguaggio estetico un po' vecchiotto, non è da sottovalutare la polemica contro un'*umanità* che è confezionata apposta dai critici,

ignorando quella incarnata dai nuovi eroi letterari del postnaturalismo. Quel che fa difetto, qui, a Pirandello non è soltanto, però, il linguaggio estetico, ma il linguaggio adeguato (filosofico, per farla spiccia) alla crisi esistenziale così bene individuata. Dovendo ricorrere a un esempio chiarificatore, Pirandello fa cenno alla «storia naturale», e alla «zoologia» in specie, da buon (e tardo) allievo dei professori darwiniani. Quando lo zoologo si fa antropologo, descrive l'uomo in generale, l'uomo senza difetti, il quale però «non esiste»: esistono, invece, «*gli uomini*, di cui nessuno è uguale all'altro e che possono anche avere per disgrazia una gamba di legno o un occhio di vetro». Sono gl'imperfetti, gli «inetti» di cui si diceva in precedenza, e dei quali il guercio Mattia Pascal è un esponente di convincente autorevolezza. La sua «dis-umanità» non è solo rilevabile, per altro, dal suo non adeguarsi a canoni universali che lo zoologo, *pardon* il critico, applica senza troppa fatica. Come subito appresso rimarca Pirandello, sempre in polemica con certi critici, anche «il ragionamento [...] (vale a dire ciò che è più proprio dell'uomo) è apparso tante volte» nelle sue opere «[...] come un difetto d'umanità in tanti [suoi] non allegri personaggi. Perché pare che *umanità*, per loro, sia qualche cosa che più consista nel sentimento che nel ragionamento. [...] Dovere delle bestie» incalza Pirandello «è il soffrire senza ragionare». Con questa battuta che funziona anche prima del *Fu Mattia Pascal*, almeno dal precedente romanzo *Il turno* (1902), egli prende definitivamente congedo da chi negava al suo cosiddetto «cerebralismo» (legioni di critici hanno sragionato in questi termini su Pirandello, per decine d'anni) i caratteri di un'arte astratta. In qualche modo è una rivendicazione, ancora, della dignità dell'uomo che pensa, se pure ormai il suo prestigio sia tutto negativo.

Poco meno d'un anno prima, però, Adriano Tilgher (1887-1941), con un articolo sulla «Stampa» del 18-19 agosto 1920 dal titolo emblematico, *Il teatro dello specchio*, aveva più di

ogni altro cercato di mettere in discussione la cosiddetta «disumana cerebrialità» di Pirandello; e ora Pirandello gliene dà atto, citandolo largamente. Quanto *Il fu Mattia Pascal* si addica a questa difesa, e non piuttosto (fra i romanzi) il sempre imminente, ma a lungo rimandato, *Uno, nessuno e centomila*, ho già avuto modo di dimostrare, studiando la genesi dell'ultimo libro di Pirandello; senza aggiungere, poi, che immediatamente sono in discussione due copioni minori (*Tutto per bene; Come prima, meglio di prima*). Per altro verso, se Tilgher ha rimosso la nozione di «normalità» come metro di giudizio per l'arte drammaturgica di Pirandello, ha finito poi per ridare fiato a un'altra categoria parimenti assoluta e improponibile, quella di «universalità». «Certi curiosi casi, certe particolarissime situazioni psicologiche»: ecco il rischio per Tilgher a cui può ridursi la rappresentazione dell'umanità a opera di Pirandello. Ma questi ha buon gioco nel servirsi di un'altra intuizione brillante di Tilgher, che aveva individuato nell'arte sua [di Pirandello] il «contrasto [...] tra realtà e illusione, tra volto individuale e immagine sociale di esso», per ribattere che questo «contrasto» è l'inizio di un processo d'individuazione del personaggio, ben distinto tra accettazione sofferta della «maschera» sociale, imposta cioè dalla società, e rifiuto violento di essa, quando, «come a uno specchio», il personaggio «vede» la «penosa situazione, socialmente anormale» in cui si trova a vivere, e in cui, d'ora in avanti, non può più vivere.

«Hanno scoperto il loro nudo volto individuale sotto quella maschera», dice Pirandello, e fin qui l'accostamento a *Mattia Pascal*, oltreché ai personaggi dei suoi capolavori teatrali, va benissimo; laddove l'aggiunta, «quella maschera, che li rendeva marionette di se stessi, o in mano agli altri», per convenire anche al romanzo, richiede un ritorno al capitolo XII, che inizia con queste parole del signor Anselmo Paleari ad Adriano, per informarlo d'uno spettacolo singolare, in Roma: «La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! [...]

Marionette automatiche, di nuova invenzione [...] *D'après Sophocle*, dice il manifestino. Sarà *l'Elettra*. Ora senta un po' che bizzarria mi viene in mente! Se, nel momento culminante, proprio quando la marionetta che rappresenta Oreste è per vendicare la morte del padre sopra Egisto e la madre, si facesse uno strappo nel cielo di carta del teatrino, che avverrebbe?». La domanda è rivolta ad Adriano, ma ritorna tosto al Paleari, il quale risponde così: «Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo», perché da «quello strappo [...] ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe [Oreste] cader le braccia». «Oreste, insomma, diventerebbe Amleto» conclude il Paleari, fornendo un parere da storico delle forme teatrali («tutta la differenza [...] fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò [...]: in un buco nel cielo di carta»). Di parere diverso è Adriano: «Beate le marionette [...], su le cui teste di legno il finto cielo si conserva senza strappi», ma non è chi non veda, col senno di poi, che il parere del Paleari è più vicino alle osservazioni dell'*Avvertenza* in esame. Non è il falso doppio di Mattia, in altri termini, ma lo studioso e il praticante di spiritismo che anticipa la conclusione della maschera gettata via dal volto, dello specchio (qui il «buco nel cielo») che, se ancora non induce la marionetta a vedersi, le impedisce di mantenersi chiusa e pacifica nel suo mondo di cartapesta. Insomma, Mattia-Adriano-Mattia non è subito l'eroe pirandelliano tipico, quello scovato da Tilgher, e tosto accettato e promosso da Pirandello. Ma il fatto stesso che nel '21, dopo i *Sei personaggi*, Pirandello abbia sentito la necessità di rimetterlo in circolazione, inserendolo quasi a forza in un ciclo creativo per altro congeniale (si è sostenuta in un paragrafo precedente la teatralità di questo romanzo, ed eccone l'avallo dall'autore medesimo), vuole dire qualcosa: vuole dire che, col passare degli anni e il maturare della concezione del personaggio, il protagonista di quel lontano romanzo aveva trovato il suo senso ultimo, che non scaturiva tutto dal «caso» di cui era stato esponente. Non è più del

tutto vero, nel '21, quello che Debenedetti ha scritto per la prima apparizione, del 1904: «[...] nemmeno Pirandello sa qual è l'uomo nuovo che Mattia dovrebbe trovare in sé stesso, per uscire da quel meschino inferno che è stata la sua vita».

Marziano Guglielminetti

[Indice Tematiche](#)

Se vuoi contribuire, invia il tuo materiale, specificando se e come vuoi essere citato a

collabora@pirandelloweb.com

[ShakespeareItalia](#)