

La letteratura italiana oltre i confini



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestesie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELO MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<p><i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i>, a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)</p>	721
<p>GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i>, a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)</p>	724
<p>SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)</p>	728
<p><i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)</p>	731
<p>EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)</p>	767
<p>PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)</p>	771
<p>FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)</p>	773
<p>LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i>, a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)</p>	775
<p>PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)</p>	778
<p>ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)</p>	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784
(Rosalba Galvagno)

Sommari / Abstract 791

Antonio D'Elia

«IL FU MATTIA PASCAL»: LA RESURREZIONE INATTUATA
E LA GENEALOGIA ACCURATAMENTE NON-RICREATA

La centralità dell'inattuato-inattuabile nel romanzo *Il fu Mattia Pascal* si impone quale imprescindibile centro diegetico. Una propulsione all'"ineludibile inaffidabilità", che Mattia accoglie dal *proprio* (a partire dalla presa d'atto della "sua morte" mediante la lettura del giornale: egli è fisicamente lontano dai luoghi in cui accade l'evento) vincolandola all'intera pericope del racconto. E rendendola traccia fondativa del romanzo¹. Volendo ciò significare il disegno programmaticamente accurato e il risultato altamente inventivo che portano Pirandello alla complessa costruzione della figura del protagonista. E, al contempo, alla demistificazione del suo *doppio* (Mattia-Adriano) entro un portato enunciativo quasi ineffabile: «mi chiamavo/mi chiamo» – «il fu»: «Una delle poche cose, anzi forse la sola ch'io sapessi di certo era questa: che mi chiamavo Mattia Pascal. E me ne approfittavo. Ogni qual volta qualcuno de' miei amici o conoscenti dimostrava d'aver perduto il senno fino al punto di venire da me per qualche consiglio o suggerimenti, mi stringevo nelle spalle, socchiudevo gli occhi e gli rispondevo: – Io mi chiamo Mattia Pascal»².

La realtà dell'agire-non agendo crea l'esercizio raffinato tra scrittura-pensiero, che formula, a sua volta, l'indole del protagonista e il destino della trama, ponendo su uno stesso piano letteratura-vita/arte-sogno: l'esistere (biologicamente inteso) è per Mattia un risultato "spontaneamente meccanico", meccanicamente indotto: matrimonio imposto e autoimposto/sexo-gravidanza

¹ *Il fu Mattia Pascal* dato alle stampe nel 1904, prima a puntate sulla rivista «Nuova Antologia» e poi in un estratto della stessa sempre nel 1904. Per le ristampe e le edizioni rivedute che seguirono, si rimanda alla Bibliografia presente nelle *Note ai testi e varianti*, dell'edizione a cura di Giovanni Macchia: L. PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, in *Opere*, a cura di G. MACCHIA con la collaborazione di M. COSTANZO, vol. I, Mondadori, Milano 1973, pp. 1001-1003.

² *Ivi*, p. 13.

da lui prodotti, risolto biografico edulcorato dal benessere in cui si trova per questioni, appunto, di nascita e, poi, la disgrazia subita, relata alla perdita dei cari, e il successivo crollo dei beni familiari per sua inettitudine e per latrocinio degli avventori. Da tale processo si struttura il narrato (agire-non agendo: apparentemente l'“essere agito” di Mattia-Adriano): si ha, pertanto, la vicenda di un'altra esistenza (mediante una mimesi ricreativa eseguita nel mentre il racconto si comunica al lettore), la quale è in fondo la vertigine paradossalmente capovolta dell'io-Mattia:

Assistendo alla vita degli altri e osservandola minuziosamente, ne vedevo gl'infiniti legami e, al tempo stesso, vedevo le tante mie fila spezzate. Potevo io riannodarle, ora, queste fila con la realtà? Chissà dove mi avrebbero trascinato; sarebbero forse diventate subito redini di cavalli scappati, che avrebbero condotto a precipizio la povera biga della mia necessaria invenzione. No. Io dovevo riannodar queste fila soltanto con la fantasia³.

Tutto ciò è il risvolto più profondo della strategia esistitivo-letteraria («un uomo inventato»)⁴ affinché, decomposte le fantasie e le realtà consumante nel borgo in cui si svolge la prima parte della *narratio*, Mattia decide, appunto, di sottrarsi alla vita: il nascondersi-morire per rinascere: «mi posi a far di me un altr'uomo»⁵. Attuando progressivamente il duplice piano tra l'io del personaggio Mattia e il suo doppio, Adriano Meis, realizzando, in parte, la «costruzione fantastica d'una vita non realmente vissuta»⁶.

La prima costruzione si innesta nella de-costruzione *dell'altro*: Mattia conosce dal giornale, come già riportato in precedenza, la propria morte; la morte si è attuata, ma in realtà ha investito un simile, non lui. E il suo stato di non-morto si accredita non solo mediante lo scambio d'identità operato dal protagonista, ma soprattutto nell'acquisizione del “diverso” innestato entro la ricostruzione inventiva di una storia-biografia, che giunge ad essere addirittura l'esamina genetica del parto della propria mente sgravante il “diverso uomo” che egli ora *sarebbe*. Un primo moto ricreativo è relato ai fatti, che minuziosamente Mattia narra.

Dal suicidio per le disgrazie patite da Mattia Pascal: morte della mamma, dramma per la morte della figliolletta e disastro finanziario, riportati dal gior-

³ Ivi, p. 319.

⁴ Ivi, p. 414.

⁵ Ivi, p. 404.

⁶ Ivi, p. 413.

nale nel necrologio, il bibliotecario ricostruisce la “proiezione a posteriore”, che avrebbe potuto (e dovuto) motivarlo al “reale suicidio”, soprattutto in riferimento alla disgrazia per la perdita dei più grandi affetti. Ma la notizia con le motivazioni del suicidio avvenuto, ricostruito dal giornalista in relazione alle vicende di Mattia (poiché tutti credono che sia Mattia Pascal ad essere morto), note in paese, addirittura lo stupiscono per come siano state esplicitate. E ad esse il protagonista vi si conforma. O meglio, si sarebbe conformato se avesse pensato in quel modo, e anche per questo ne rimane stupito. E in parte dice di avervi pensato. Convincendosi che la Fortuna lo abbia aiutato a realizzare il sogno di essere libero. Non che Mattia non avesse dolore per le vicende della perdita dei cari, anzi. L’idea del suicidio lo avevo penetrato, ma dal colloquio con Filippo, il vecchio mugnaio, trovato nel podere della Stia la notte in cui è fuori di sé, si attua il ricovero nel passato del cuore degli avvenimenti familiari. Per cui si crea, nel momento della presa d’atto della sua morte, proclamata dagli altri, il ponte attraverso il quale poter transitare tra il prima e il poi.

La narrazione è intesa quale modalità di salvezza dalla quale si possa ricavare l’insopprimibile urgenza dettata proprio dal dolore di percepire avvenuto e avvenire nel tempo del ripensamento, che è, appunto, la stessa diegesi, declinando l’inflessa ragione di umoristicamente sopravvivere a se stessi, che è il primo gradino di un atto di resurrezione a metà. Di un rialzarsi e procedere. Morte-letteratura-vita: reiterazione indicante l’elemento umoristicamente anfibio (vita-morte/morte-vita) del dire pirandelliano:

Tre giorni dopo Roberto [il fratello maggiore], come se avesse voluto pagarmi le lacrime, mi mandò cinquecento lire. Voleva che provvedessi a una degna sepoltura della mamma, diceva. Ma ci aveva pensato zia Scolastica. Quelle cinquecento lire rimasero un pezzo tra le pagine di un libriccino nella biblioteca. Poi servirono per me; e furono – come dirò – la cagione della mia *prima* morte⁷.

In Mattia il soffocamento proveniente dalla non comunicabilità con la suocera e con la moglie assieme alle predette disgrazie e agli inganni di chi tutto gli aveva rubato lo assillano entro un’amarezza vincolante e destabilizzante lo stesso dramma relato alla perdita della mamma e della figlia. Come se si fossero palesati, nel momento in cui si trova lontano fisicamente da gente e cose, due piani di dolori. E il più forte dei due (morte figlia-mamma, anzi

⁷ Ivi, p. 371.

di due figliollette) quasi si sarebbe attenuato nei confronti dell'amara contingenza subita se non fosse stato risucchiato in quel "rialzarsi" che la Fortuna gli aveva prospettato:

Una mi morì pochi giorni dopo; l'altra volle darmi il tempo, invece, di affezionarmi a lei, con tutto l'ardore di un padre che, non avendo più altro faccia della creaturina lo scopo unico della sua vita; volle aver la crudeltà di morirmi, quando aveva già quasi un anno, e s'era fatta tanto bellina, tanto, con quei riccioli d'oro ch'io m'avvolgevo attorno alle dita e la baciavo senza saziarmene mai [...] Mi morì contemporaneamente alla mamma mia, nello stesso giorno e quasi alla stessa ora. Non sapevo più come spartire le mie cure e la mia pena. [...]. E fui quasi per impazzire⁸.

È l'ostilità di chi gli è rimasto sconsideratamente al fianco (moglie-suocera) il peso ineludibile (l'ineludibile inaffidabilità dell'esistere alla quale facevamo riferimento all'inizio dell'esamina) che Mattia non vuole e non può sopportare, se fosse possibile dire, più ancora della grande tragedia: e proprio perché i vicini-lontani non hanno motivo per essere incorporati nel suo dolore di padre e di figlio, i vicini-lontani vengono addirittura recepiti più lesivi delle "cose grandi" strazianti l'anima:

Eh, no! non mi ero ucciso, io, per la morte della mamma e della figliolletta mia, per quanto forse, quella notte, ne avessi avuto l'idea! Me n'ero fuggito, è vero, disperatamente; ma ecco, ritornavo ora da una casa da giuoco, dove la Fortuna nel modo più strano mi aveva arriso, e continuava ad arridermi; e un altro, un forestiere certo, cui io rubavo il compianto dei parenti lontani e degli amici, e condannavo – oh suprema irrisione! – a subir quello che non gli apparteneva, falso compianto, e finanche l'elogio funebre dell'incipriato cavalier Pomino! [...] Restavano mia moglie e mia suocera. Dovevo proprio credere alla loro pena per la mia morte, a tutta quella "inenarrabile angoscia", a quel "cordoglio straziante" [...]. Mi levai, stirai le braccia e trassi un lunghissimo respiro di sollievo⁹.

Si entra in brevi tratti e mediante una sollecitazione acquisita d'impatto nella considerazione profonda dell'alterazione dell'io. Considerazione profonda,

⁸ Ivi, p. 370.

⁹ Ivi, pp. 403-405.

quella di Mattia, gestita entro la relazione-contrapposizione-riedificazione tra la propria immagine, quella dell'imperatore Adriano e quella del Cristo. Fattizzazioni, in riferimento ad Adriano e a Cristo, acquisiti e rielaborati durante l'auscultazione attenta che Mattia fa (il protagonista si definisce «ignorante»)¹⁰ della disamina critico-filologico-erudita in treno, che lo conduce da Alenga a Torino, tra due signori «che discutevano di iconografia cristiana»¹¹.

Racconto nel racconto ed esegesi dell'esegesi rapidamente eseguiti da Mattia, il morto-vivo, il bibliotecario-non bibliotecario, il ricco che è caduto in miseria, il fannullone che doveva lavorare, il fortunato al gioco, il disgraziato negli affetti e l'indolente per nascita ed educazione, *anche* per volontà propria di essere "Mattia Pascal", il quale, ora, nel treno, tomba in movimento dal passato ad un futuro di breve durata, ricrea il viaggio-identità del suo nuovo io. O meglio, recupera dall'involontario "mascheramento" (l'iniziale ed iniziatico mascheramento era proprio connaturato alla prima maschera – qui vale persona – quella assunta "dalla nascita", entro il vivere civile, e fuori da esso, nella propria intimità, maschera da tutti conosciuta con il nome di "Mattia Pascal" relata alla sua prima «sciagurata esperienza»¹²) rielaborata dal barbiere di Alegna.

Il laboratorio dell'artigiano-barbiere (definito anche "sartore", poiché significativamente «era anche sartore»)¹³ diventa la sala chirurgica del cambiamento estetico ed in parte etico di Mattia: il feto viene dato alla luce dopo che la barba rimodulata dai tagli effettuati dalle forbici produce il mostro (nell'accezione antica, così la cogliamo, dello straordinario), la nuova maschera. Nasce, così, "umoristicamente" il filosofo.

Si compie la ritualizzazione liturgica del neonato Adriano, oltre la sala del barbiere, partorito dalle carte mentali archiviate dal bibliotecario Mattia peregrinante e fuggitivo. Battesimo (imposizione del nome), registrazione di esso davanti a testimoni inconsapevoli (compagni di viaggio in treno), rendicontazione del vissuto-confessione (nel proprio intimo, ma come se parlasse ed esponesse ad altri la storia di Adriano), entro un *memento* esemplato sulle vicende altrui e sulle varianti di un'esperienza che i dati raccolti in quel sepolcro-tribunale (il treno) gli offrono: costruzione di una vicenda con trama e ordito ben delineati. Di un romanzo eseguito dai frantumi di eventi di Mattia e di quelli della storia mai consumatasi fino in fondo di Adriano. O meglio,

¹⁰ Ivi, p. 406.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 404.

¹³ Ivi, p. 405.

di entrambi l'esistere è accomunato nella narrazione dalla parola-letteratura, che inventa e dimostra la concretezza dei prodotti della fantasia. L'esistere di Adriano è posto dal caso, e dalla progettualità da esso scaturita, con un non poco accento sagace da parte di Mattia. Ed è altresì promosso dall'immissione di una percezione profonda del vuoto assordante e accecante, che colloca e collocherà l'esistenza (di Mattia-Adriano) sempre nel mezzo tra prima e poi, tra passato e avvenire. Tale azione è concessa dalla costruzione memorifica che si dà quando il *fu* è personaggio-azione ineludibile del racconto, il quale è detto e procrastinato da Mattia. L'invenzione del racconto di un morto-non morto crea l'accostamento tra dialogo interiore e narrazione degli eventi, senza che la diegesi lineare (fatti e situazioni) subisca strappi traumatici proprio sul versante logico-strutturale.

Da qui le vicende successive: un'altra donna da sposare, altra gente con la quale intrattenersi, un altro lavoro, un matrimonio che, tuttavia, non può essere poiché davanti alla legge il personaggio-persona Adriano non è: la sua è una nascita a metà, o meglio è una resurrezione, quella di Mattia in Adriano, in fondo non attuata, monca, a metà, come in parte già affermato. E, quindi, occorre che il personaggio per esistere ancora costruisca una seconda operazione di morte: uccidere, dare la morte per suicidio alla nuova identità per ritornare a Mattia.

Nelle due premesse approntate da Pirandello, *Premessa* e *Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa*, si dà spazio ad una singolare modalità di interpretazione-esposizione di poetica, quella cioè di trasferire nella farsa il "verosimile della fantasia" (la "realtà dell'inverosimiglianza" della fantasia) e purgare quest'ultima nella ragionata messa in scena dell'*inventio*. Comparati i dati di verosimiglianza esposti in riferimento a ciò che il lettore sa di Mattia Pascal con il racconto inventato (divenuto traccia primaria del romanzo e principio-teoria di Mattia-Adriano) e il nesso fantasia-realtà/realtà vissuta e realtà inventata/realtà creduta si giunge alla codifica del "reale letterario" di Adriano Meis: Mattia Pascal. O meglio al doppio di Mattia Pascal, ossia Adriano Meis¹⁴.

Nell'*Avvertenza sugli scrupoli della fantasia* aggiunta all'edizione del 1921, Pirandello rende edotto il lettore del principio cardine della narra-

¹⁴ Cfr. N. BORSELLINO, *Una poetica del rifiuto*, in *La trilogia di Pirandello*, Atti del Convegno internazionale sul teatro nel teatro pirandelliano, raccolti e ordinati da E. LAURETTA, edizione a cura del Centro Internazionale di Studi Pirandelliani, Industri Grafica T. Sarcuto, Agrigento 1977, pp. 127-131.

tio e della propria teoresi letteraria: la vita non considera, anzi disprezza la «verosimiglianza»¹⁵:

La fantasia si sarebbe fatto scrupolo, certamente, di passar sopra [...] [al] dato di fatto [la vicenda del signor Casati in carcere e non morto, non preso in debita considerazione, anzi dimenticato, a tal punto che la moglie si risposa, perché né prete né sindaco, deputati a farlo, avviano la ricerca]; e ora gode, ripensando alla taccia di inverosimiglianza che anche allora le fu data, di far conoscere di quali reali inverosimiglianze sia capace la vita anche nei romanzi che, senza saperlo, essa copia dall'arte¹⁶.

L'elemento letterario e quello propriamente storico non esplicano funzioni centrali nel romanzo. Pirandello pur partendo da premesse teoretiche inglobanti il verismo e il naturalismo francese, Verga e Capuana, considerati maestri, se ne distacca. E la poetica dell'umorismo si centralizza nella scrittura con riferimento non solo al romanzo in questione ma anche o soprattutto al celebre saggio sull'umorismo che col primo ha uno stretto legame formale-sostanziale ormai assodato dalla critica, pur entro un continuo andirivieni di posizioni. Ora indicanti il saggio sull'umorismo (*L'umorismo* edito per la prima volta 1908) quale debitore, come del resto lo è, al *Fu Mattia Pascal*, ora quest'ultimo invischiato nell'elaborazione del concetto stesso di umorismo fuori, apparentemente, dall'inventiva operazione Mattia-Adriano, e comunque da quest'ultima fondativa traccia, soprattutto dalla nascita di Adriano, il concetto-pensiero sull'umorismo diventa concreta presa d'atto di come il sentimento del contrario acquisti linfa. Si renda manifestamente ipertrofico entro il rapporto unitivo-disgiuntivo, promosso dalla morte-rinascita-resurrezione/morte e nuova esistenza (da spettro qual è il personaggio Mattia dopo Adriano nel ritorno a quello che avrebbe dovuto essere Mattia, e non lo è) creando addirittura un terzo personaggio¹⁷.

Da qui, ossia dalla fine, come si è detto, si apre il mistero dell'invenzione di una mente (Pirandello e i suoi personaggi-maschere) abile a sorpassare il futuro già vissuto del proprio io. E a decostruirlo inseminando nel racconto la vicenda dell'altro-io, per cui "il fu Mattia", scrittore, in qualità di redivivo,

¹⁵ L. PIRANDELLO, *Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*, in *Tutti i romanzi*, cit., p. 586.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. G. ROSOWSKI, *Lo schema narrativo dell'autobiografia nel "Fu Mattia Pascal"*, in *Il "romanzo" di Pirandello*, Atti del Convegno del Centro Internazionale di Studi Pirandelliani, a cura di E. LAURETTA, Palumbo, Palermo 1976, pp. 77-93.

concede di far oltrepassare la stazione letteraria *dal* comico (avvertimento del contrario) *all'*umoristico (sentimento del contrario).

In tal senso la polemica Croce-Pirandello occorre venga ricondotta proprio alla concezione dell'uomo alienato nella società e fra gli altri uomini (dentro la società e fuori di essa, è in effetti oltre essa), dell'uomo non più borghese della società aristocratico-borghese e piccolo borghese dell'Ottocento:

Il gusto dell'umorismo è quello che “per lo specialissimo contrasto” che contiene, ‘inevitabilmente scompone, disordina, discorda’. Già questa visione della vita come caos e anarchia è il fondamentale elemento che ripugna al Croce e che crea una sostanziale divergenza storica e filosofica col Pirandello¹⁸.

Lo scrittore siciliano non può condividere e quindi concepire la distinzione tra poesia e non poesia operata da Croce. Pirandello mette in moto un'arte che dice l'irrazionale del reale (così alla fine del romanzo: «Ma voi [un uomo curioso e sagace domanda al personaggio Mattia], 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»¹⁹): con l'attivazione del sentimento del contrario la riflessione sui moti amari dell'uomo opera il senso-modo ragionativo, che è proprio dello scavo profondo nella tragicità dell'io promosso dalla narrazione pirandelliana:

Croce cerca la liberazione estetica nell'armonia lirica, Pirandello tende a rappresentare la problematica delle opposizioni, delle contraddizioni, a calare il momento critico della riflessione dell'arte perché non trionfi il falso squilibrio di sentimenti ma scoppino l'illogicità, la tragicità. Il mondo estetico, la “pura bellezza” di d'Annunzio, la “bella morte” di Fogazzaro, le ‘anime belle’ vengono spazzate via da Pirandello che nel denudare le illusioni vi porta la riflessione sul modo in cui funziona il congegno degli inganni. Croce dell'*Eстетica*, Croce filosofo [...] è per Pirandello incapace di “abbracciare tutto il complesso fenomeno artistico”, la riflessione come potenza creatrice, come specchio di acqua diaccia” in cui si tuffa la fiaccola del sentimento [...] e il friggere dell'acqua è il riso che suscitata l'umorista [...]. Arte, quindi, non

¹⁸ A. PIROMALLI, *Pirandello e Croce*, in *Saggi critici di storia letteraria*, Olschki, Firenze 1967, pp. 188-189.

¹⁹ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 578.

come estetica ma come espressione di tragico riso, di umanità dolorosa, di coscienza grottesca, di amarezza che rivela il fondo della nostra vera vita²⁰.

Mattia, come Adriano, è nessuno, ossia non è “nemmeno uno” che possa dire di non essere: il suo stare si pone tra qui e il nulla, avvalorando inesorabilmente “il buco-squarcio nel cielo di carta”. Indice e causa assieme della mutata natura del vivere e della vicenda artistica e, quindi, letteraria. Esplicazione tutta offerta nella drammatica escoriazione dell’io, che tenta il ricovero doloroso nella “coscientizzazione” profonda delle viscere della mente da cui la fantasia dialoga all’impazzata con la ragione. E quest’ultima è smossa da una critica che non può comprenderla e, quindi, di una modalità filosofica ormai non abbracciante l’impulso originario, endemico, dell’essere quale fondamento ineludibile della propria speculazione, come si evince prima dalla conversazione di Mattia con don Eligio Pellegrinotto e, poi, di Adriano con Anselmo Paleari:

– Eh, mio reverendo amico, – gli dico io, seduto sul murello, col mento appoggiato al pomo del bastone, mentr’egli attende alle sue lattughe. – Non mi par più tempo, questo, di scriver libri, neppure per ischerzo. In considerazione anche della letteratura, come per tutto il resto, io debbo ripetere il mio solito ritornello: Maledetto sia Copernico! – Oh oh oh, che c’entra Copernico! – esclama don Eligio, levandosi su la vita, col volto infocato sotto il cappellaccio di paglia. – C’entra, don Eligio. Perché, quando la Terra non girava... – E dalli! Ma se ha sempre girato! – Non è vero. L’uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse. Per tanti, anche adesso non gira. L’ho detto l’altro giorno a un vecchio contadino, e sapete come m’ha risposto? ch’era una buona scusa per gli ubriachi. Del resto, anche voi scusate, non potete mettere in dubbio che Giosuè fermò il Sole. Ma lasciamo star questo. Io dico 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. Si legge o non si legge in Quintiliano, come voi m’avete insegnato, che la storia doveva esser fatta per raccontare e non per provare? – Non nego, – risponde don Eligio, – ma è vero altresì che non si sono mai scritti libri così minuti, anzi minuziosi in tutti i più riposti particolari, come dacché, a vostro dire, la Terra s’è messa a girare. [...]. Siamo o non siamo su un’invisibile trottolina, cui fa da

²⁰ A. PIROMALLI, *La coscienza tragica di Luigi Pirandello*, in *Storia della letteratura italiana*, Editrice Garigliano, Cassino 1994, p. 470.

ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino, come se ci provasse gusto a girar così, per farci sentire ora un po' più di caldo, ora un po' più di freddo, e per farci morire – spesso con la coscienza d'aver commesso una sequela di piccole sciocchezze – dopo cinquanta o sessanta giri? Copernico, Copernico, don Eligio mio ha rovinato l'umanità, irrimediabilmente. Ormai noi tutti ci siamo a poco a poco adattati alla nuova concezione dell'infinita nostra piccolezza, a considerarci anzi men che niente nell'Universo, con tutte le nostre belle scoperte e invenzioni e che valore dunque volete che abbiano le notizie, non dico delle nostre miserie particolari, ma anche delle generali calamità? Storie di vermucci ormai le nostre. [...]. Don Eligio Pellegrinotto mi fa però osservare che per quanti sforzi facciamo nel crudele intento di strappare, di distruggere le illusioni che la provvida natura ci aveva create a fin di bene, non ci riusciamo. Per fortuna, l'uomo si distrae facilmente. Questo è vero. Il nostro Comune, in certe notti segnate nel calendario, non fa accendere i lampioni, e spesso – se è nuvolo – ci lascia al bujo. Il che vuol dire, in fondo, che noi anche oggi crediamo che la luna non stia per altro nel cielo, che per farci lume di notte, come il sole di giorno, e le stelle per offrirci un magnifico spettacolo. Sicuro. E dimentichiamo spesso e volentieri di essere atomi infinitesimali per rispettarci e ammirarci a vicenda, e siamo capaci di azzuffarci per un pezzettino di terra o di dolerci di certe cose, che, ove fossimo veramente compenetrati di quello che siamo, dovrebbero parerci miserie incalcolabili²¹.

La questione urgente dello scrittore si incentra nel rapporto vita-esistenza (stadio biologico – stadio educativo, ma non precipuamente sociologico), persona-pensiero-arte. Nella rivalutazione del soggetto-persona da lui descritto e registrato dalla narrazione quale fatto principale della sua poetica. Il nesso arte-vita-non vita, e soprattutto il modello fondativo dell'assenza, del nulla-morte genera la capacità di innervare nell'auscultazione artistica la traccia ineludibile di una riflessione che per Pirandello è consustanziale alla modalità compositiva (scrittura nella scrittura-racconto nel racconto: Mattia lascia le memorie che per suo esplicito mandato dovranno essere aperte-svelate solo dopo un cinquantennio, dopo cioè la morte fisico-biologica dell'autore Mattia) di elargire pensato-pensiero-linguaggio nella costruzione dell'impulso della fantasia irrefrenabile di chi sente-osserva e vede-riporta:

²¹ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 322-324.

“Oh, guarda un po”, pensavo, “ch’io quasi quasi potrei credere che mi sia davvero affogato nel molino della Stìa e che intanto mi illuda di vivere ancora”. Si sa che certe specie di pazzia sono contagiose. Quella del Paleari, per quanto in prima mi ribellassi, alla fine mi s’attaccò. Non che credessi veramente di esser morto: non sarebbe stato un gran male, giacché il forte è morire, e, appena morti, non credo che si possa avere il tristo desiderio di ritornare in vita. Mi accorsi tutt’a un tratto che dovevo proprio morire ancora: ecco il male! Chi se ne ricordava più? Dopo il mio suicidio alla Stìa, io naturalmente non avevo veduto più altro, innanzi a me, che la vita. Ed ecco qua, ora: il signor Anselmo Paleari mi metteva innanzi di continuo l’ombra della morte [...]. Il male della scienza, guardi, signor Meis, è tutto qui: che vuole occuparsi della vita soltanto. – Eh, – sospirai io, sorridendo, – poiché dobbiamo vivere... – Ma dobbiamo anche morire! – ribatté il Paleari. – Capisco; perché però pensarci tanto? – Perché? ma perché non possiamo comprendere la vita, se in qualche modo non ci spieghiamo la morte! Il criterio direttivo delle nostre azioni, il filo per uscir da questo labirinto, il lume insomma, signor Meis, il lume deve venirci di là, dalla morte. – Col bujo che ci fa? – Bujo? Bujo per lei! Provi ad accendervi una lampadina di fede, con l’olio puro dell’anima. Se questa lampadina manca, noi ci aggiriamo qua, nella vita, come tanti ciechi, con tutta la luce elettrica che abbiamo inventato! Sta bene, benissimo, per la vita, la lampadina elettrica; ma noi, caro signor Meis, abbiamo anche bisogno di quell’altra che ci faccia un po’ di luce per la morte. Guardì, io provo anche, certe sere, ad accendere un certo lanternino col vetro rosso; bisogna ingegnarsi in tutti i modi, tentar comunque di vedere²².

Scienza e filosofia moderne determinano, come si è già accennato, l’antinaturalismo pirandelliano e, assieme, spingono alla formulazione di un’analisi che non può che tenere in debita considerazione il mistero della vita – oltre ogni fideismo – considerata dalla scienza e dalla filosofia moderne, invece, un “prodotto naturale”, come l’universo, in senso evolutivo, quale macchina produttrice:

La sfiducia nella ragione positivista e scienziata che sta dietro di essa si manifesta nella rappresentazione delle malattie industriali [...] inquinamento e [...] traffico di Milano o la metafora di Roma città-posacenere [...] e delle meccanizzazioni disumane (le marionette automatiche che recitano l’*Elettra*

²² Ivi, pp. 439-443.

di Sofocle). Ad essa viene contrapposta, quasi per protesta, una ragione alternativa, fondata sul principio di contraddizione, e pertanto dialettica e critico-negativa. Questa frantuma (come atto anche aggressivo, dunque) la patina superficiale della realtà, e affronta la scommessa di senso sul vuoto (proposta dal filosofo Blaise Pascal), inscrivendola all'internodi un piano doppio: al tempo stesso "esistenziale e gnoseologico" [...]. I [...] dilemmi teorici sono da un canto il relativismo (la rivoluzione copernicana, la figura del lanterino), dall'altro la fine dell'*epos* e la degradazione del tragico e del comico in una farsa umoristica che inscena la morte dell'io (lo strappo nel cielo di carta)²³.

Ed ecco dispiegarsi (e tutto ciò determina l'ermeneutica più profonda connessa al racconto: è il racconto stesso nel dialogizzante imperversare, in moto circolare, di domande-analisi, verso Anselmo da Adriano, di Adriano verso Anselmo e di Adriano-Mattia verso se stesso, modulo proprio della scrittura pirandelliana) il «lanterino» del Paleari, collegato abilmente al «maledetto Copernico» e al citato "buco nel cielo di carta":

– La tragedia d'Oreste in un teatrino di marionette! – venne ad annunziarmi il signor Anselmo Paleari. – Marionette automatiche, di nuova invenzione. Stasera, alle ore otto e mezzo, in via dei Prefetti, numero cinquantaquattro. Sarebbe da andarci, signor Meis. – La tragedia d'Oreste? – Già! *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? Dica lei. – Non saprei, – risposi, stringendomi ne le spalle. – Ma è facilissimo, signor Meis! Oreste rimarrebbe terribilmente sconcertato da quel buco nel cielo. – E perché? – Mi lasci dire. Oreste sentirebbe ancora gl'impulsi della vendetta, vorrebbe seguirli con smaniosa passione, ma gli occhi, sul punto, gli andrebbero lì a quello strappo, donde ora ogni sorta di mali influssi penetrerebbero nella scena, e si sentirebbe cader le braccia. Oreste, insomma, diventerebbe Amleto. Tutta la differenza, signor Meis, fra la tragedia antica e la moderna consiste in ciò, creda pure: in un buco nel cielo di carta²⁴.

²³ M. GANERI, *L'interpretazione – Il fu Mattia Pascal*, in, *Pirandello romanziere*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2001, pp. 93-94.

²⁴ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 467-468.

Il passaggio dal mito all'esame delle cose, dal sentire la forza della vita nel mistero detto da tale forza alla rottura dell'unione sensi-ragione-fantasia: Oreste osservasse la decostruzione del cielo da cui s'innerva la trama arcana dei propri accadimenti rifletterebbe razionalmente sulle causalità, oltre l'accettazione del "giungente misterioso", che la decisione dell'uomo, poi, afferma nella presa d'atto della vittoria dell'io o della sua sconfitta irreparabile. Se Oreste osservasse la decostruzione del cielo sarebbe ben oltre le colonne d'Ercole. Oreste è divenuto, infrantosi il cielo di carta, Amleto nel momento in cui l'acquisizione del dato scientifico si sostituisce quale nuovo dio alla ricerca non imbellè della causa per la quale il cielo sui burattini-uomini è squarciato. E la compagnia fantasiosa dei burattini meccanici si presenta nella labirintica riflessione del laboratorio delle idee (la scrittura pirandelliana) in cui svelare l'angoscia e la fragilità di un io, quello del Meis, il quale ha perduto, ha dovuto perdere il "de", il "d" del filosofo per assomigliare comunque ad altro pensatore. Frantumando la genealogia letterario-filosofica e cucendo una nuova genealogia. E si presenta, così, un pensatore-narratore nuovo, che decostruisce il *nunc* e ingaggia la fusione dell'antico e del moderno. Il cui risultato è ora il tempo dell'analisi nell'analisi. Di una modernità che autoanalizzandosi apre alla pur necessitante ma ingannevole frattura (il buco). Lo strappo fa sì che ogni cosa si riveli non vera, sia rappresentazione. E il mistero del "guardare con meraviglia", proprio del teatro antico, viene meno. Le marionette vengono invidiate da Adriano: il loro cielo non si è squarciato.

La tensione tormentante Adriano-Mattia-Pirandello è invece avvenuta, ma è continuamente donataria di altra tensione generatrice. Ed è il ricorso alla liberazione data dalla scrittura la modalità di salvezza che rimane. La possibilità cioè di seguire l'edificazione dell'io e la sua comunque dispersione nel linguaggio: tra ragione e fantasia. È la problematizzazione di tale fondativo passaggio lo snodo non solo del romanzo *Il fu Mattia Pascal*, ma abbracciante tutta la poetica pirandelliana:

Nel tempo del primo Novecento, Pascoli e Pirandello raggiungono [...] (attraverso un'esperienza artistico-intellettuale che solo per il convenzionale ricorso al giudizio di valore si può definire progressiva) coscienza sicura della crisi epistemica e, insieme, in essa, della necessità di ricostruire principi e modalità operative dell'attività poetica. Il nuovo linguaggio poetico, e più latamente artistico, nasce, infatti, come ha avvertito più globalmente Leone de Castris, dall'"inchiesta problematica, tutta aperta e sperimentale, dello spazio soggettivo, della 'persona' in frantumi e della relatività irreversibile della coscienza". Ne consegue una concezione della poesia come destrutturata

rinominazione delle cose che, pur nei suoi tratti apparentemente irrelati, insiste tuttavia, con pragmaticità discorsiva, sull'individuo, la società, il mondo. Per Pascoli la poesia è "una lampada ch'arda soave", lo strumento che, riportando alla vita il morto, antico e passato e lontano, permette altresì il riuso delle 'vecchie parole sentite da presso con palpiti nuovi': è ciò che il *Fanciullino* conferma esplicitamente, in versi [...]. Ma la "lampada", si sa, è per Pirandello pur sempre un "lanternino", qualcosa di realmente più decostruito, precario e deludente persino della "lucerna" pascoliana, l'immagine deteriormente alternativa all'autentica pratica poetica perché, alimentata da sostanze impure e derivate, 'non sa di guazza e d'erba fresca'. E le 'vecchie parole', (che, peraltro, ronzano intorno a le orecchie, nel tedio, con suono confuso) sono pur sempre per Pirandello 'sconciate da l'uso' [...]. In poche, serrate pagine del romanzo (coevo alla fase di maggiore fecondità e notorietà dell'attività artistico-culturale pascoliana), la "lanterninosofia" di Paleari è fondata da Pirandello sulla decostruzione storico-critica dei concetti ideologicamente rappresi nel linguaggio, umoristicamente rappresentati con un crescendo metonimico che stabilisce la differenza metaforica tra sentimento e ragione, vita e morte, luce e ombra, illusione e realtà: 'lanterna', 'lanternino', "lanternine", 'lanternucce'; 'lanternoni', 'lucernette', 'lume', 'luminico piagnucoloso', 'lampa', 'lampadina' ('votiva', 'elettrica'), 'luciole sperdute', 'fiamma', e poi 'olio' ('puro', 'sacro'), 'bujo', 'ombra' ('nera', 'paurosa'), fino al richiamo di certa, postfoscoliana, tradizione romantica italiana (la 'piccola lampa' di Tommaseo che "starà su me, sepolto, viva") e fino all'avvertimento della crisi epocale (cosmica e storica)²⁵.

Sciaccia individua nell'omaggio a Blaise Pascal la scelta del cognome che Pirandello compie per il suo personaggio, mentre per quanto concerne il nome, Mattia, esso sarebbe in riferimento alla follia: «una specie di momentanea vacanza consentita alla genialità, a controparte e a sollievo dell'abitudine al forte e greve pensare»²⁶. E la scelta del nome di Adriano è suggerita a Mattia dal colloquio in treno, sopra richiamato, tra i due colti interlocutori, tutti

²⁵ R. CAPUTO, *Il "cannocchiale rivoltato" e la "poesia all'incontrario" ovvero Pirandello e Pascoli*, in *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Euroma, Roma 1996, pp. 126-129.

²⁶ L. SCIASCIA, *Alfabeto pirandelliano*, Adelphi, Milano 1989, p. 53. Sulla ripresa di Blaise Pascal, Lauretta individua all'interno dello scritto sull'*Umorismo* un riferimento altamente indicativo, quello inerente il tempo quale identificazione-separazione dell'io nel suo trascorrere e nell'essere trascorso collegando Pirandello al filosofo Pascal: cfr. E. LAURETTA, *Come leggere il fu Mattia Pascal*, Mursia, Milano 1976, p. 90.

dediti alla disquisizione sulle fattezze di Cristo e sul rapporto tra la Veronica (vera icona), Mattia e l'indicazione del nome: Adriano:

Uno, il più giovane, dalla faccia pallida, oppressa da una folta e ruvida barba nera, pareva provasse una grande e particolar soddisfazione nell'enunciar la notizia ch'egli diceva antichissima, sostenuta da Giustino Martire, da Tertulliano e da non so chi altri, secondo la quale Cristo sarebbe stato bruttissimo. Parlava con un vocione cavernoso, che contrastava stranamente con la sua aria da ispirato. – Ma sì, ma sì, bruttissimo! bruttissimo! Ma anche Cirillo d'Alessandria! Sicuro, Cirillo d'Alessandria arriva finanche ad affermare che Cristo fu il più brutto degli uomini. L'altro, ch'era un vecchietto magro magro, tranquillo nel suo ascetico squallore, ma pur con una piega a gli angoli della bocca che tradiva la sottile ironia, seduto quasi su la schiena, col collo lungo proteso come sotto un giogo, sosteneva invece che non c'era da fidarsi delle più antiche testimonianze. – Perché la Chiesa, nei primi secoli, tutta volta a consustanziarsi la dottrina e lo spirito del suo ispiratore, si dava poco pensiero, ecco, poco pensiero delle sembianze corporee di lui. A un certo punto vennero a parlare della Veronica e di due statue della città di Paneade, credute immagini di Cristo e della emorroissa. – Ma sì! – scattò il giovane barbuto. – Ma se non c'è più dubbio ormai! Quelle due statue rappresentano l'imperatore Adriano con la città inginocchiata ai piedi. Il vecchietto seguitava a sostener pacificamente la sua opinione, che doveva esser contraria, perché quell'altro, incrollabile, guardando me, s'ostinava a ripetere: – Adriano! – ...*Beronike*, in greco. Da *Beronike* poi: *Veronica*... – Adriano! (a me). – Oppure, *Veronica*, vera icon: storpiatura probabilissima... – Adriano! (a me). – Perché la *Beronike* degli Atti di Pilato... – Adriano! Ripeté così Adriano! non so più quante volte, sempre con gli occhi rivolti a me. Quando scesero entrambi a una stazione e mi lasciarono solo nello scompartimento, m'affacciai al finestrino, per seguirli con gli occhi: discutevano ancora, allontanandosi. A un certo punto però il vecchietto perdette la pazienza e prese la corsa. – Chi lo dice? – gli domandò forte il giovane, fermo, con aria di sfida. Quegli allora si voltò per gridargli: – Camillo De Meis! Mi parve che anche lui gridasse a me quel nome, a me che stavo intanto a ripetere meccanicamente: – Adriano... –. Buttai subito via quel de e ritenni il Meis. “Adriano Meis! Sì... Adriano Meis: suona bene...” – ...*Beronike*, in greco. Da *Beronike* poi: *Veronica*... – Adriano! (a me). – Oppure, *Veronica*, vera icon: storpiatura probabilissima... – Adriano! (a me). – Perché la *Beronike* degli Atti di Pilato... – Adriano! Ripeté così Adriano! non so più quante volte, sempre con gli occhi rivolti a me. Quando scesero entrambi a una stazione e mi lasciarono solo nello scompartimento, m'affacciai al fine-

strino, per seguirli con gli occhi: discutevano ancora, allontanandosi. A un certo punto però il vecchietto perdette la pazienza e prese la corsa. – Chi lo dice? – gli domandò forte il giovane, fermo, con aria di sfida. Quegli allora si voltò per gridargli: – Camillo De Meis! Mi parve che anche lui gridasse a me quel nome, a me che stavo intanto a ripetere meccanicamente: – *Adriano...* –. Buttai subito via quel de e ritenni il Meis. “Adriano Meis! Sì... Adriano Meis: suona bene...” Mi parve anche che questo nome quadrasse bene alla faccia sbarbata e con gli occhiali, ai capelli lunghi, al cappellaccio alla finanziaria che avrei dovuto portare. “Adriano Meis. Benone! M’hanno battezzato”. Recisa di netto ogni memoria in me della vita precedente, fermato l’animo alla deliberazione di ricominciare da quel punto una nuova vita, io era invaso e sollevato come da una fresca letizia infantile; mi sentivo come rifatta vergine e trasparente la coscienza, e lo spirito vigile e pronto a trar profitto di tutto per la costruzione del mio nuovo io. Intanto l’anima mi tumultuava nella gioja di quella nuova libertà. Non avevo mai veduto così uomini e cose; l’aria tra essi e me s’era d’un tratto quasi snebbiata; e mi si presentavan facili e lievi le nuove relazioni che dovevano stabilirsi tra noi, poiché ben poco ormai io avrei avuto bisogno di chieder loro per il mio intimo compiacimento. Oh levità deliziosa dell’anima; serena, ineffabile ebbrezza! La Fortuna mi aveva sciolto di ogni intrico, all’improvviso, mi aveva sceverato dalla vita comune, reso spettatore estraneo della briga in cui gli altri si dibattevano ancora, e mi ammoniva dentro: “Vedrai, vedrai com’essa t’apparirà curiosa, ora, a guardarla così da fuori! Ecco là uno che si guasta il fegato e fa arrabbiare un povero vecchietto per sostener che Cristo fu il più brutto degli uomini...”²⁷.

La netta resa dei piani sacro-profano/tecnica-scienza, da una parte, e, dall’atra, convinzione di una immane catastrofe avvenuta e veniente dell’io, deprecazione del personaggio che ha consapevolezza della propria pochezza/intelligenza-lucida furbizia nel tramutare la disgrazia in occasione propizia, perdita dello *status* inventato e deambulazione tra il “qui” e il “prossimo tempo” determinano la strutturazione di un quadro conoscitivo relato soprattutto alla letteratura. Mozzata del suo compito di educatrice, e comunque presente, che non disabilita la proiezione sapienziale dell’arte. Sapienza evocatrice (libri, fonti, citazioni) dal caos (biblioteca desolata-polverosa, ma ricreatrice di letteratura nell’inconsapevole Mattia) al qui (paese natio, luoghi oltre quel borgo, ritorno al borgo), e Mattia-Adriano è l’enunciazione palese della stessa

²⁷ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 406-409.

scrittura allegorica che costruisce la metafora ampia e complessa dello scrittore: il romanzo pirandelliano.

Un decostruire e costruire assieme in maniera ossessionante entro la sottolineatura dello svilimento della stessa scrittura, affidata ad uno (Mattia) che per caso si è trovato ed essere bibliotecario e che giunge ad affidarsi (fidarsi) a ciò che gli sembrava più lontano: la cultura. E che nella scrittura memoriale trova aggancio vitale, l'unico vero aggancio vitale: nel linguaggio cioè di un io che umoristicamente si sottrarre, da narratore (Mattia Pascal) della propria scrittura, dalla decadenza del binomio cultura-progresso, da un luogo specifico, la biblioteca, che, pur degradata, rappresenta l'evidenza del buco nel cielo di carta, "il fu Mattia", ossia il Mattia resuscitato a metà, ricava il sistema artevita dentro e oltre l'umoristica accettazione-rifiuto del "filosofare".

Esautorata la cultura stessa dal narratore-personaggio, il narratore-Mattia tenta di ricucire il "buco" a partire dalla ricollocazione nel doppio, che la storia propone, ossia del sistema riso-commiserazione-identità: persona («è il riso di chi commiserà ridendo e ride commiserando, per parafrasare una definizione del teorico Theodor Lipps, citata nell'*Umorismo*. [...] Nel riso si annida l'ultima difesa critica, dopo l'amputazione dello *status* identitario»)²⁸, per giungere alla consacrazione, effimera ma umoristicamente reale, della parola quale probabile e comunque attiva modalità non di salvezza, ma almeno di fuga per la salvezza sì.

La chiesa sconsecrata ora biblioteca desolata è per Mattia il ritorno inevitabile, pur inconsapevole, ad una religiosità che gli deve interessare per una protezione culturale (costruire la genealogia di Adriano e dopo scoprire dalla scrittura, che Mattia compone, la resurrezione del proprio DNA), o meglio erudita, affinché gli consenta la riappropriazione, almeno in parte, del suo "stare" nel mondo. Se Adriano viene partorito dai filamenti di un conoscere inesatto il cuore e la persona informanti il cristianesimo: Cristo, Mattia ricava dalla memorialità anche di Adriano la composizione della propria storia.

La religiosità pirandelliana, seguendo la linea critica del Tilgher²⁹, il quale non ammette una modalità trascendente in Pirandello, che è alla ricerca sì del mistero dell'ombra invadente e penetrante l'inconsistenza del *nuc*, ma non può accettare il Dio-persona così come è inteso e presentato dal Cristianesimo, è tutta raccolta nell'ascolto dell'oltre-mistero. Nei termini di una *religio* espressa

²⁸ GANERI, *L'interpretazione*, cit. p. 94.

²⁹ Cfr. A. TILGHER, *La scena e la vita: nuovi studi sul teatro contemporaneo*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1925.

quale esigenza-sentimento collegabile a quanto Otto propone del *mysterium tremendum*, e ripreso dal Tilgher

nell'ambito della concezione irrazionalistica del sacro [...] da mettere in rapporto cioè con l'esperienza religiosa al cui centro sta la percezione del tremendo mistero che è al fondo di tutte le cose [...] che insieme 'impaura' ed 'affascina', 'attira a sé' e 'respinge'³⁰.

Riferire il nome Mattia Pascal, così come ormai la critica è venuta sottolineando, unicamente alla pazzia del personaggio: Mattia-matto, restringerebbe l'ampio tessuto costruttivo di Adriano-Mattia in una modalità oltremodo bloccante le molteplici proiezioni del personaggio (ombre-vite-sensi-ragioni-sogni-aspettative umoristicamente letti nel codice antisacrale proprio della scrittura di Pirandello; e se si vuole protrarre fino in fondo tale modalità metaforica, potremmo indicare lo snodo centrale di tale questione come la "sacralità laica" della parola pirandelliana). Così come Pascal non sarebbe la ripresa complessa e cristianamente compiuta della Pasqua. Il Cristo pirandelliano realizza sì il fare, il costruire da capo sempre il regno che viene, operando, però, una rinascita da sempre attuare col racconto e nel racconto, e non identificando, se non metaforicamente, la Parola alla Persona, come per il Dio cristiano incarnatosi e fatto matericamente uomo: parla-racconta dentro e oltre la figuralità della trama narrata della sua Parola-Persona:

Alla base, in Pirandello, c'è il desiderio persino ossessivo e, certo, in qualche modo compulsivo, di fare arte. Non è solo euforia tardoromantica e decadente, comune a tanti begli spiriti tra Otto e Novecento. È appunto, come egli ebbe a dire e scrivere talvolta, la coscienza di sapere – e potere – vivere la vita "se non scrivendola", anche quando è in questione la possibilità stessa di vivere e scrivere [...]. Pirandello non rinuncia mai a stabilire il suo momento e il suo posto di autore nella vita e nell'arte, fino a riaffermare, senza accenti dichiaratamente faustiani, ma con intatta luciferina eccitazione, la parentela divina della creazione artistica, fino a predicare il verbo della similarità dell'esperienza dell'artista e di Cristo.

Ora, pensate: chi al suo tempo potrà dare senso e valore, un senso e un valore non particolari, da servire ai momenti della vita d'un singolo – ma universali,

³⁰ I. PUPO, *Un frutto bacato. Il Pirandello di Tilgher alla luce di nuovi documenti*, in ID., *Un frutto bacato. Studi sull'ultimo Pirandello*, Bulzoni Editore, Roma 2002, pp. 113-114.

in cui ciascuno, e sempre, possa ritrovarsi, se non l'uno che riuscirà a porli col più assoluto disinteresse, in modo che la sua voce possa sonare come propria nel petto di chi l'ascolta? Non dunque colui che praticamente costruirà per sé nella vita; ma quegli che afferma "il mio regno non è di questa terra" e tuttavia afferma di avere un regno; chi, dunque, crea la vita a sé e a tutti; chi, dunque, riesce a far consistere una sua organica e totale visione della vita; chi, dunque, è come lo spirito intero e puro che sa rivelarsi compiutamente; egli è il poeta, il fattore, il creatore: egli potrà dare al suo tempo un senso e un valore universali, perché col suo assoluto disinteresse, fa sì che tutti gli avvertimenti dei suoi sensi schietti e aperti alla vita (i suoi occhi nuovi), pensieri e rapporti di concetti, sentimenti, immagini, assumano in lui un organismo autonomo e compiuto, e quell'organismo egli voglia realizzare in sé quale la vita liberamente lo vuole per sé stessa; di modo che egli, in questo senso, è veramente uno spirito servo dello spirito, il creatore servo della sua creazione. In quell'organismo di vita egli ha un luogo come tutti gli altri; egli ha creato non per dominare e reggere, ma per sistemare. E perciò Cristo, poeta, fattore, creatore di realtà, si disse figlio dell'uomo; e dava senso e valore alla vita per tutti gli uomini³¹.

La verità pirandelliana è paradossalmente nell'oltre estratto tra la vita di Mattia e quella di Adriano, dalle ombre che indicano, ma contemporaneamente non portano, e non devono portare a concludere:

Per Pirandello la verità è una ricerca, inoltre la verità non può limitarsi esclusivamente alla registrazione positivista del fatto. Pirandello a tal proposito polemizza con questa idea, forte ai suoi tempi, incentrata sulla realtà del fatto in quanto tale; egli dimostra che il fatto di per sé non è significativo e diventa importante l'interpretazione, il punto di vista, e questo lo dimostra nei romanzi ma soprattutto nelle novelle dove alcuni personaggi sono segnati da un atto, e tuttavia interagiscono con questa loro dimensione perché sentono che la loro identità è plurima¹⁸. Ecco allora che il contributo di Pirandello alla impostazione, se non alla risoluzione di questa problematica, sta proprio nel metterci in guardia da conclusioni generalizzanti, indifferibili, che siano validi una volta per tutte. Non a caso il sintagma più decisivo nella sua opera è *non concludere*³².

³¹ R. CAPUTO, *Il piccolo Padreterno*, in *Il piccolo Padreterno*, cit, pp. 33-34.

³² L. BIANCO, *L'oltre di Luigi Pirandello: una conversazione con Rino Caputo*, in *C'è un oltre in tutto voi non volete o non sapete vederlo. Dialogo tra i saperi intorno all'opera di Pirandello*,

Mattia non può essere letto alla luce della resurrezione, della Pasqua cristiana, che invece è in lui e da lui umoristicamente e programmaticamente “inattuata”. Realizzando l’operazione di accettare la contemporaneità non come recupero “al fine di restaurare” l’avvenuto, ma di ergere dall’accadente il ponte ermeneutico-narrativo che consenta, come se la pagina letteraria fosse un *medium*, un legame transitorio, appunto, ma efficiente, che faccia spaziare il “venuto” nella continua attuazione dell’oltre. Per la quale attuazione la contemporaneità (letteraria) si dà nel suo risorgere narratologico:

Anselmo Paleari, dice a Mattia Pascal, che nel frattempo è diventato Adriano Meis, in che cosa consiste la differenza tra la tragedia antica e la tragedia moderna. Proprio l’interrogazione sulla differenza tra un mondo certo e un mondo in cui la relatività comanda. E fa appunto l’esempio di Oreste che sta per vibrare il colpo mortale sulla madre Clitennestra, rea di omicidio, insieme a Egisto, del marito Agamennone, padre di Oreste. Oreste è obbligato a questo atto così importante e così forte dal Fato, e la Legge, lo sappiamo, era superiore addirittura allo stesso Giove. Ma se Oreste, dice il personaggio che si fa portavoce del pensiero di Pirandello, nel momento in cui sta per vibrare il colpo guarda il cielo e si accorge che il cielo è strappato, che c’è un «buco nel cielo di carta», in quello stesso istante rimane sconcertato e perplesso: non ha più le motivazioni oggettive per dare senso al proprio atto. E allora con una bellissima immagine Pirandello dice e ci dice: mi creda signor Meis, Oreste in quel momento diventa Amleto. Chi è dunque Amleto? Un Oreste sconcertato e perplesso, che deve fare la stessa azione di Oreste, uccidere la madre, esortato addirittura dal padre-fantasma, che, lo ricordiamo, era stato a sua volta assassinato dallo zio-amante della madre. Amleto però, *essere o non essere*, non ha più le certezze di Oreste, ed ecco quindi la condizione moderna. Pirandello ci scaglia “oltre”, nella condizione moderna interdotta, e oggi, direbbe Bauman, liquida, incerta, inafferrabile. La tragedia non è più quella antica, ma è una nuova tragedia moderna, quella che porterà al Secondo Conflitto Mondiale e oltre. “C’è un oltre in tutto”? Nel senso che potrebbe o dovrebbe esserci un confine da varcare, o necessariamente dovremmo marcare un confine invalicabile? A questo ci porta Pirandello, al dubbio e alla riflessione. Esattamente³³.

Atti del Seminario Interdipartimentale, Campus di Fisciano, 29-30 marzo 2017, intr. e c. di M. MONTANILE, Sinestesia, Avellino 2018, p. 48.

³³ Ivi, pp. 46-47.

Mattia non è *pasquale*, il suo passaggio deve essere interrotto. E anche l'elemento dell'occhio: simbolo della natura-uomo, del dentro e del fuori, che osserva una realtà deformata dalla tecnica scientifica come pure allegoria della deformazione di un elemento indicativo-proiettivo del corpo, che amplifica o restringe l'obiettivo nel mentre osserva l'oggetto ponendolo o troppo all'interno della propria radice "riflessiva" o sproporzionatamente all'esterno del raggio di considerazione della lente critica:

grossi occhiali rotondi [quelli di Mattia da ragazzo] che mi avevano imposto per raddrizzarmi un occhio, il quale, non so perché, tendeva a guardare per conto suo, altrove. Erano per me, quegli occhiali, un vero martirio. A un certo punto, li buttai via e lasciai libero l'occhio di guardare dove gli piacesse meglio³⁴.

Essendo stato sempre matto, la metafora della lente che indirizzerebbe la "visione" di Mattia collegata al verbo imporre («mi avevano imposto») e ripreso entro un'altra imposizione, questa volta fatta dallo stesso Mattia a se stesso, quella cioè di leggere con quell'occhio i libri, specialmente di filosofia, crea un collegamento tra la verità data e le verità da ricercare. E, poi, ancora l'occhio pieno di vespe, che Mattia ha premura di coprire col fazzoletto, del disgraziato morto a Montecarlo, metafora della devastazione del soggetto-persona e dell'avvilimento a causa di perdite di cose-beni-persone.

Mattia-Adriano si reincarna morendo in quasi tutti i personaggi che incontra, soprattutto in quelli che evidenziano un similare piano esistitivo: gli altri muoiono e con loro in parte anche Mattia, che, però, risorge, o meglio si reincarna usufruendo del tessuto connettivo (dell'occhio) di Adriano.

L'ombra che l'occhio accoglie è il predicato offuscato della vita e dei suoi personaggi; e l'accumulo dei libri e la citazione dei testi gettano le basi alla costruzione "mistica" del personaggio Mattia-Adriano. Il quale dall'ombra (vite raccontate e mai assaporate da Mattia) estrae i rilievi per ricostruire la memoria delle sue membra e di quelle del "fu Adriano".

I moduli ombra-spiritismo-teosofia, tracce assai rilevanti della narrazione, non scoprono a nostro avviso un rito aprente alla (ri)comprensione di un legame tra una certa religiosità di fondo e il tentativo, quindi, di far partecipare la diegesi alla costruzione materico-spirituale dell'io-persona. Pirandello utilizza sì il modulo teosofico (che forse lo aveva anche affascinato), ma esso non è inteso quale lettura dell'ombra-resurrezione della "carne letteraria" del roman-

³⁴ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 333.

zo e dell'intera poetica. Se una resurrezione avviene, essa può essere intesa quale rilancio dall'adesso al prima: memoriale avente tutta la forza propulsiva insita nel concetto stesso di letteratura. Ossia di leggere e far leggere i tasselli ormai sbiaditi del "qui" trasferendo la loro ombra in un tempo del prima per ri-leggerli nel dopo quale profezia del sempre: l'illusione combattuta ed assieme accettata quale portato fondativo della scrittura-letteratura di Pirandello. In opposizione aperta alla modalità romantica eroe-scrittore-mito-sublizzazione del personaggio e del protagonista:

di quella menzogna romantica che rende complici scrittore e eroe, invischia l'*io* che scrive e l'*altro* che agisce in una esaltazione romanzesca fittizia dalla quale l'autore alla fine è costretto a liberarsi smentendola piuttosto che convalidandola [...]. Colui che ha smarrito la sua identità in un fallimentare contatto sociale e interpersonale (il "Nessuno" della leggenda, travestito in panni borghesi), rivendica la sua presenza e la sua singolarità di personaggio fuori della vita, dentro una forma³⁵.

Il suo narrare è un procedere mediante il continuo ri-alzarsi dalla morte delle illusioni verso la vita (degenerativa) dell'azione mai veramente protratta fino in fondo. Ecco il senso-modo di questa "resurrezione inattuata", eppur presente: sagace scelta di un'invenzione accurata dei meandri dell'io:

Il saggio sull'umorismo si chiudeva con un omaggio a Peter Schlemihl, l'uomo senza ombra, immortale creazione di Chamisso. E Schlemihl è il progenitore infiammato, indocile di questa figura tipica d'inetto, con il suo io frustrato, l'uomo comune, che il diavolo predilige, perché dietro la sua debolezza c'è l'amore delle decisioni improvvise e cieche, un ingenuo e quasi infantile desiderio di godimento: quel desiderio terribile della vita che tortura i personaggi pirandelliani anche i più abietti [...]. Il cancellarsi dalla storia, del bibliotecario Mattia, non è capriccio molto lontano da chi voglia perdere, come Schlemihl (in cambio di un fallace fantasma di libertà: il denaro), la propria ombra, quale proiezione sociale del personaggio [...]. La biblioteca del signor Anselmo Paleari [...] non è la biblioteca di Don Ferrante [...]. Sono libri che figurano quasi tutti nel catalogo delle 'Publications Théosophiques' edite a Parigi tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, in parte tradotte dall'inglese [...]. E queste opere non erano i testimoni di una cultura da rifiutare [...]. Erano

³⁵ N. BORSELLINO, *Una poetica del rifiuto*, in *La trilogia di Pirandello*, cit., pp. 127-128.

letture che avevano interessato Pirandello con uno slancio non meno curioso del suo Paleari [...]. Ma fu lo stesso Pirandello a voler staccarsi sempre di più dal suo Paleari, quasi ad evitare ogni possibile tentazione di identificazione delle idee del personaggio con le sue; a disperdere, man mano che si avviava verso una concezione filosofica meno artigianale, quei possibili rapporti con la creazione dei suoi personaggi. Tenne a far vedere insomma che il fondo della sua cultura non aveva più nulla da dividere né con la teosofia dilettantesca del Paleari, né con la insistente atmosfera magica di cui aveva bagnato la fisionomia di altri personaggi [...]. Certo buona parte della produzione di Pirandello è percorsa da una presenza dell'aldilà, che ci do come un brivido d'apparizione e di morte, altamente poetico, perché quelle apparizioni sono legate agli oggetti più consueti e quotidiani o dell'effetto particolare della luce sugli elementi di un paesaggio, su un frutto, su un fiore e non hanno nulla dell'atmosfera visionaria, applicata di diritto ai fantasmi [...]. Accensione delle cose, animazione delle cose, desideri che i nostri sensi trattengono, e si attardano ancora in noi prima di morire del tutto perché non li abbiamo soddisfatti: un gusto della vita assaporato dall'altra parte dell'esistenza, quando le forme assumono contorni nitidi, di una semplicità struggente³⁶.

La resurrezione è, pertanto, operata nel racconto da intonare sempre da capo, pur diverso dai precedenti nei particolari, ma simile nell'impianto generale riprendendo la complessa trama dell'umano vivere. Tra coscienza e coscienze. E quando la coscienza riemerge di continuo nel raffronto tra pensiero e realtà, illusioni e illusioni, inganni e ragioni plurime (ombre di eventi accaduti nel quotidiano o accaduti nei percorsi della mente) poiché non può essere soppressa per tramite della fantasia, anzi è da essa invogliata a montare i moduli formulativi della creazione di immagini-impressioni, ecco che «l'emozione feconda» fa smuovere le concrete esigenze dell'io a svelarsi:

– La coscienza? Ma la coscienza non serve, caro signore! La coscienza, come guida, non può bastare. Basterebbe forse, ma se essa fosse castello e non piazza, per così dire; se noi cioè potessimo riuscire a concepirci isolatamente, ed essa non fosse per sua natura aperta agli altri. Nella coscienza, secondo me, insomma, esiste una relazione essenziale... sicuro, essenziale, tra me che penso e gli altri esseri che io penso. E dunque non è un assoluto che basti a se stesso, mi spiego? Quando i sentimenti, le inclinazioni, i gusti di questi altri che io

³⁶ G. MACCHIA, *Introduzione*, in PIRANDELLO, *Tutti i romanzi*, cit., pp. XXIII-XXXVI.

penso o che lei pensa non si riflettono in me o in lei, noi non possiamo essere né paghi, né tranquilli, né lieti; tanto vero che tutti lottiamo perché i nostri sentimenti, i nostri pensieri, le nostre inclinazioni, i nostri gusti si riflettano nella coscienza degli altri. E se questo non avviene, perché... diciamo così, l'aria del momento non si presta a trasportare e a far fiorire, caro signore, i germi... i germi della sua idea nella mente altrui, lei non può dire che la sua coscienza le basta. A che le basta? Le basta per viver solo? per sterilire nell'ombra? Eh via! Eh via! Senta; io odio la retorica, vecchia bugiarda fanfaronata, civetta con gli occhiali. La retorica, sicuro, ha foggato questa bella frase con tanto di petto in fuori: "Ho la mia coscienza e mi basta". Già! Cicerone prima aveva detto: 'Mea mihi conscientia pluris est quam hominum sermo'. Cicerone però, diciamo la verità, eloquenza, eloquenza, ma... Dio ne scampi e liberi, caro signore! Nojoso più d'un principiante di violino! Me lo sarei baciato. Se non che, questo mio caro ometto non volle perseverare negli arguti e concettosi discorsi, di cui ho voluto dare un saggio; cominciò a entrare in confidenza; e allora io, che già credevo facile e bene avviata la nostra amicizia, provai subito un certo impaccio, sentii dentro me quasi una forza che mi obbligava a scostarmi, a ritrarmi [...]. Parevo un pappagallo ammaestrato. E più le sue domande mi stringevano, e io con le mie risposte m'allontanavo [...]. Ed ecco, mi cacciavo, di nuovo, fuori, per le strade, osservavo tutto, mi fermavo a ogni nonnulla, riflettevo a lungo su le minime cose; stanco, entravo in un caffè, leggevo qualche giornale, guardavo la gente che entrava e usciva; alla fine, uscivo anch'io. Ma la vita, a considerarla così, da spettatore estraneo, mi pareva ora senza costrutto e senza scopo; mi sentivo sperduto tra quel rimescolio di gente. E intanto il frastuono, il fermento continuo della città m'intronavano. "Oh perché gli uomini", domandavo a me stesso, smaniosamente, "si affannano così a rendere man mano più complicato il congegno della loro vita? Perché tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità? Di tutte le invenzioni, con cui la scienza crede onestamente d'arricchire l'umanità (e la impoverisce, perché costano tanto care), che gioja in fondo proviamo noi, anche ammirandole?" [...]. Eppure la scienza, pensavo, ha l'illusione di render più facile e più comoda l'esistenza! Ma, anche ammettendo che la renda veramente più facile, con tutte le sue macchine così difficili e complicate, domando io: "E qual peggior servizio a chi sia condannato a una briga vana, che rendergliela facile e quasi meccanica?"³⁷.

³⁷ PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., pp. 424-430.

In Adriano l'occhio è coperto dagli occhiali colorati: vi è l'occhio artificiale a rivestire la bruttura-verità, che è l'occhio naturale (di Mattia), il quale, al tempo stesso, è la verità sempre da cogliere. E la lente d'ingrandimento congenita alla natura di Mattia (occhio sbilenco) opera da dentro il "proprio" inoltrandosi nell'altro, che è il lettore a cui affida le memorie. Facendo emergere, così, le verità delle stesse illusioni. Degradando a falsità i pensieri sulle illusioni intese quali moduli inattendibili, e, parimenti, impegnandosi a trasformare in dialogo quelle riflessioni fatte tra l'io, la natura, il mondo e la coscienza del racconto:

Là, in un corridojo, sospesa nel vano d'una finestra, c'era una gabbia con un canarino. Non potendo con gli altri e non sapendo che fare, mi mettevo a conversar con lui, col canarino: gli rifacevo il verso con le labbra, ed esso veramente credeva che qualcuno gli parlasse e ascoltava e forse coglieva in quel mio pispissio care notizie di nidi, di foglie, di libertà... Si agitava nella gabbia, si voltava, saltava, guardava di traverso, scotendo la testina, poi mi rispondeva, chiedeva, ascoltava ancora. Povero uccellino! lui sì m'inteneriva, mentre io non sapevo che cosa gli avessi detto... Ebbene, a pensarci non avviene anche a noi uomini qualcosa di simile? Non crediamo anche noi che la natura ci parli? e non ci sembra di cogliere un senso nelle sue voci misteriose, una risposta, secondo i nostri desiderii, alle affannose domande che le rivolgiamo? E intanto la natura, nella sua infinita grandezza, non ha forse il più lontano sentore di noi e della nostra vana illusione. Ma vedete un po' a quali conclusioni uno scherzo suggerito dall'ozio può condurre un uomo condannato a star solo con se stesso! Mi veniva quasi di prendermi a schiaffi. Ero io dunque sul punto di diventare sul serio un filosofo? No, no, via, non era logica la mia condotta. Così, non avrei potuto più oltre durarla. Bisognava ch'io vincessi ogni ritegno, prendessi a ogni costo una risoluzione. Io, insomma, dovevo vivere, vivere, vivere³⁸.

Per cui scienza e pensiero devono essere posti in conciliazione: azione, questa, che è, tuttavia, irreversibilmente inconciliabile: «Non c'era via di mezzo: filosofo dovevo essere per forza con quella razza d'aspetto. Ebbene, pazienza: mi sarei armato d'una discreta filosofia sorridente per passare in mezzo a questa povera umanità, la quale, per quanto avessi in animo di sforzarmi, mi pareva difficile che non dovesse più parermi un po' ridicola e meschina»³⁹.

³⁸ Ivi, pp. 430-431.

³⁹ Ivi, p. 406.

La genealogia di Mattia Pascal appare quale inesausta metafora della narrazione aprente ad altra narrazione: il genoma di tale continua resurrezione vive nella formulazione tanto di osservazione del reale e del suo ineludibile doppio, sottomesso all'analisi della lente deformante la realtà e la fantasia, quanto di auscultazione dell'occhio-vista-sguardo aprente il cielo di carta. E, quest'ultimo, subitaneamente ricucito dalla tensione di rapparendere la vita dalla parte di chi si ri-alza di continuo, di chi si racconta (verbo del ricominciare da capo e sempre) nell'inventiva della perdurante scoperta di *esserci*, secondo la lezione pirandelliana, quando si viene chiamati dal germe che si incorpora dentro tra i sensi offerti dalla vita quotidiana. Ad intensificare mentre si narrano le proprie trame nelle razionalità evanescenti e nelle calcolate fantasie delle menti-pensiero altrui: è l'emozione feconda. Tale "coscientizzazione", che produce l'opera d'arte, è detta dalla replica del narrato esposto dalla novità di creare *per* la fantasia, che se ne serve quale, appunto, emozione feconda (germi vitali – poiché si vive e si sopravvive – che entrano per Pirandello nella carne-mente) che la faccia intanto partorire e poi solo *dopo* la ingravidì di continuo (resurrezione): «opera d'arte è il parto della fantasia nella quale si è inserito un germe vitale pronto a crescere di vita propria. E a fecondare la fantasia [...] è sempre un'emozione, un'«emozione feconda»»⁴⁰.

In questo parto posteriore all'inseminazione, per il quale lo stesso Pirandello parla di mistero, la scrittura-parola pirandelliana crea una inquietante necessità *alla* parola-racconto.

Parola-racconto che, per divenire linguaggio, letteratura, ormai sventrato il cielo di carta, deve riassumere la memoria incatenata nelle coscienze per mezzo dell'emozione feconda della fantasia. Liberarla, quest'ultima, utilizzando il riso-umorismo per far "resuscitare i morti", affinché il loro *dopo* racconti l'esistere. Questo "dopo", detto nell'ora che la narrazione definisce l'*oltre*, spiega i fatti e li pone tra "qui" e "là": la genealogia del racconto pirandelliano è sempre racchiusa, o meglio aperta all'invadenza del segno-lingua. È in questo l'oltre pirandelliano:

Quello di Pirandello è un postcristianesimo nostalgico di un cristianesimo senza dogmi nella irrisolta inquietudine metafisica, come dimostra la sua intera produzione letteraria: poesie, narrativa e teatro. L'uomo pirandelliano deve superare l'*impasse* tra l'insostenibile leggerezza e il nichilismo tragico,

⁴⁰ F. NARDI, «Un'emozione feconda» per un percorso di ricerca e didattica attraverso l'opera pirandelliana, in *L'«Emozione feconda». Luigi Pirandello e la creazione artistica*, a cura di F. NARDI, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2008, p. 9.

nei romanzi, nelle novelle e nel teatro, nella precarietà della vita e alla ricerca impossibile di una via di uscita, nell'aspra lotta fra la libertà della vita e la costrizione della forma, che a maschera aggiunge maschera, nel grande dissidio della postmodernità [...]. Lo Spirito, non meglio specificato, è in Pirandello una energia che avvolge ogni cosa e si rivela in ogni individuo. Contro la scienza tradizionale, che domina l'epistemologia e nega il regno dello Spirito, Pirandello individua nella disarmonia olistica (corpo, mente e anima) la direzione errata dello Spirito che genera sofferenza psico-fisica e crisi di coscienza. Difatti lo Spirito crea la bella illusione di farci scambiare la realtà a noi esterna con la nostra interiore percezione della vita, mutevole, cangiante e affidata ai capricci della sorte. Il signor Anselmo Paleari, ne *Il fu Mattia Pascal*, ci dimostra che "a noi uomini, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di *sentirci* vivere [...] di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna" [...]. Lo spiritualismo nasce come esigenza di rispondere al fallimento della scienza. Soltanto nei rari momenti di silenzio interiore e di meditazione – quando l'anima è capace di spogliarsi delle sue finzioni abituali – all'uomo è concessa una visione intuitiva che accresce la sua comprensione della vita [...]. Si potrebbe parlare, per Pirandello, di uno spiritualismo *sui generis* per la valorizzazione dell'interiorità della coscienza, l'irriducibilità dei valori a fatti e la stessa trascendenza-immanenza di Dio. La filosofia non dev'essere assorbita dalla scienza e deve porre al centro della riflessione e del sapere il ritorno dell'anima a se stessa e allo Spirito che si crea in ogni istante nelle coscienze e produce non le cose, ma il senso delle cose⁴¹.

Un oltre, quindi, quello pirandelliano, che è la parola stessa, il suo silenzio, il suo battere e controbattere: un racconto che narra cioè in modo altamente proiettivo la parola contemporanea alla scienza e al pensiero, oltre la scienza e oltre il pensiero, prima che essi nascano cadaveri della mente:

"Ma guarda quel forestiero là, come somiglia al povero Mattia Pascal! Se avesse l'occhio un po' storto, si direbbe proprio lui". Ma che! Nessuno mi riconosceva, perché nessuno pensava più a me. Non destavo neppure curiosità, la minima sorpresa... E io che m'ero immaginato uno scoppio, uno scompiglio, appena mi fossi mostrato per le vie! Nel disinganno profondo, provai un avvillimento,

⁴¹ M. BIANCO, *La religiosa irreligiosità di Luigi Pirandello tra nichilismo antimetafisico e spiritualismo*, in *C'è un oltre in tutto voi non volete o non sapete vederlo. Dialogo tra i saperi intorno all'opera di Pirandello*, cit., pp. 53-68.

un dispetto, un'amarezza che non saprei ridire; e il dispetto e l'avvilimento mi trattenevano dallo stuzzicar l'attenzione di coloro che io, dal canto mio, riconoscevo bene: sfido! dopo due anni... Ah, che vuol dir morire! Nessuno, nessuno si ricordava più di me, come se non fossi mai esistito...⁴²

⁴² PIRANDELLO, *Il fu Mattia Pascal*, cit., p. 575.