

Introduzione ai romanzi di Luigi Pirandello

(Fonte: **Pirandello Web**)

Il livello stilistico dei romanzi di Luigi Pirandello offre una molteplicità di elementi di interesse; caratteri che si rivelano del resto coerenti con la poetica dell'autore siciliano, e che spesso hanno la funzione di strumenti privilegiati per il suo lavoro letterario.



L'opera di Pirandello è quanto mai vasta, pervasiva, labirintica. Un cantiere sempre aperto, secondo la definizione di Giovanni Macchia. Questo vuol dire che disegnare una mappa per l'orientamento, stabilire degli itinerari e delle linee di confine, incasellare i singoli testi nella disciplina formale dei generi letterari è un lavoro di approssimazione, che non può non risultare insoddisfacente. Semmai, da tenere presente, da seguire come un filo rosso, **è il dinamismo complessivo: dentro migliaia e migliaia di pagine circola un'energia inesausta, una corrente costruttiva e distruttiva, si fa sentire una voce implacabile, attraverso una polifonia drammatica. Questa è la vocazione dello scrittore, di questo particolare scrittore. Ed è un mistero, che sta all'origine, e poi si diffonde ovunque, lungo stagioni successive, sino alla fine. Un mistero per cui si possono trovare molte spiegazioni parziali che, sommate, lasciano tuttavia un residuo.**

Il fenomeno Pirandello si rende possibile in Sicilia, a ridosso dell'unificazione nazionale, e reclama numerose fortuità e infelicità. A differenza di un Verga e di un Capuana, che si scoprono nella posizione di capostipiti, e invece a somiglianza di De Roberto, **Pirandello ha alle sue spalle una generazione di modelli, assurti a**

notorietà oltre i confini dell'isola e degni di ammirazione e di emulazione. Ma mentre De Roberto fa le sue prove a Catania, miracolata capitale letteraria del Sud, a stretto e forse troppo stretto contatto con i maestri, **Pirandello si forma a Girgenti.** È una differenza rilevante, che spesso critici attestati esclusivamente su una dimensione cartacea non riescono a percepire come dato fondamentale.

Catania è un nucleo urbano, circondato dalla campagna, sotto il presidio dell'Etna. È una città di mare, con un'antica tradizione culturale, percorsa da vene illuministiche. **Girgenti è periferia della periferia, geograficamente remota e quasi irraggiungibile.** È greca e araba, scissa nella sua anima, come è separata e quasi contrapposta tra l'acropoli abbarbicata sulla collina e la linea maestosa dei templi dorici in rovina.

Girgenti è arcaica, ma appunto, collegata con l'arké. **Il tempo è fermo, ancor più che altrove nell'isola, ma se ne sente l'antichità e il respiro. La gloria vi è prestigiosa, e sfatta.**

Pirandello compare quando l'eternità comincia a sembrare insidiata dai primi e ritardati sussulti del moderno, laddove la promessa di liberazione può generare un sospetto di tradimento. Nel latifondo medievale si scavano le miniere di zolfo. **Fuoco nel fuoco,** ma fuoco infero, contro natura, demoniaco. L'universo dei contadini e dei pescatori viene contaminato da una razza intrusa, quella dei minatori e degli operai. Sul piano personale, Pirandello si trova in vantaggio e in difficoltà: è figlio del padrone, ma non un aristocratico, fa esperienza nel costeggiare le verità del burrone, per osservare in un brivido esistenziale la violenza della storia e del lavoro, che però è funzionale al suo progresso, alla sua crescita individuale. Alla sua fuoriuscita.

Come tutti i suoi predecessori e sodali, **deve portarsi il fardello dell'emigrante,** in un **mondo in cui ogni viaggio,** quale che ne sia la traiettoria, **è un'emigrazione.** Prima a Palermo, poi a Roma, poi, per un incidente universitario, che però è già l'indizio di una personalità e di un destino, a Bonn.

Qui, in terra tedesca, avviene una sorta di rivoluzione: il ridimensionamento e insieme la rivalorizzazione del passato. Pirandello si laurea, a differenza dei suoi correghionali. Si laurea con una tesi in lingua tedesca, ma sul dialetto di Girgenti. Una tesi di filologia romanza, per un giovane che si costruisce a fatica una cultura umanistica e che scrive versi. E versi mediocri. Pirandello a questo punto potrebbe diventare come uno degli intellettuali eclettici siciliani, Giuseppe Aurelio Costanzo, Giovanni Alfredo Cesareo, che troverà nei cenacoli letterari romani e che gli daranno ospitalità nell'Istituto Superiore di Magistero.

Invece si cimenta in una prova decisiva. **Stimolato dal trascinatore Capuana, tenta un romanzo.** Ha ventisei anni, pochi obiettivamente, ma che pesano, secondo i

parametri dell'epoca, e che soprattutto pesano a lui, immune da indulgenza con se stesso.

Il fu Mattia Pascal, che segna uno spartiacque nella produzione dell'autore, un'autentica visualizzazione dualistica del rapporto tra passato e futuro, tra un prima e un dopo, tra naturalismo e avanguardia. È, se si presta attenzione, il primo romanzo in cui lo scrittore abbandona la falsa obiettività della terza persona e prende a raccontare in prima persona. Qual è il fatto saliente che capita al protagonista, assegnandogli una condizione di eccezionalità? Questi è sprofondato nella palude dei rapporti sociali e affettivi, come i suoi predecessori: ha una moglie che lo rende infelice, e una suocera "strega". Ma **gli succede un caso straordinario**: mentre ha lasciato Miragno, sotto i veli l'eterna Girgenti, per andare a dimenticare le sue frustrazioni nel Nord, a Montecarlo, dove vince una considerevole somma al Casinò, trovano al suo paese il cadavere di un suicida, in cui moglie e suocera si affrettano a identificare proprio il congiunto, di cui si vogliono liberare. L'interessato coglie a sua volta la palla al balzo e decide di rifarsi una nuova vita. Deposto l'antico fardello, spiccherà il volo, con il **nome di Adriano Meis**.

Le premesse del mio discorso aiutano a chiarire il senso di questa nuova trovata, che procurerà massima notorietà a Pirandello. Una trovata che però non è affatto artificiale come potrebbe sembrare, e in effetti sembrò a Benedetto Croce, e affonda invece radici nella psiche dello scrittore. In sostanza, chiudono la porta alle spalle del personaggio, augurandosi che il fantasma non debba più tornare. L'escluso, perché di questo si tratta, di una Marta Ajala al maschile, ne approfitta per chiuderla lui, quella porta, per impedire che possa mai più essere aperta. Non è un divorzio, per via di avvocati. È una morte e rinascita, per finzione anagrafica. A realizzarla un tale che ha nome Mattia Pascal. **Mattia come variante di matto**, secondo un'accusa che infatti nel corso del romanzo qualcuno, il fratello che lo conosce bene, inevitabilmente gli muove con enfasi, al momento decisivo dell'agnizione, tanto la congruenza è palese. Col che diventa ufficiale che il viaggiatore, l'esploratore in libertà, il narratore sperimentale ha una patente, un salvacondotto speciale. **Pascal come lo scrittore delle Pensées**, il matematico della scommessa sull'immortalità; oppure, il teosofo, Théophile Pascal, meno conosciuto ma coautore nascosto di cui però viene esplicitamente citato *Le Plan Astral*. **Un matto e filosofo, un'endiadi**.

È il nuovo corso della narrativa pirandelliana. Mattia Pascal rappresenta il dramma di una creatura alienata e alla fine aliena. Un uomo nudo, che si libera del peso dell'identità anagrafica e guarda all'esistenza come da un altro mondo. Il suo occhio storto è il particolare anatomico che esprime simbolicamente la sua prospettiva straniante e "inattuale". Ma la vita, come una foresta, lo avvince di nuovo con i suoi lacci e compromessi. Sinché il personaggio sconfitto, attraverso la ripetizione di un

finto suicidio, sceglie di ritornare al precedente stato sociale. Morte e resurrezione, ma senza catarsi.

Il fu Mattia Pascal **si può considerare il romanzo forse più riuscito e vitale dell'intera produzione pirandelliana**. Nella sua struttura dualistica e nel suo progetto inventivo presenta numerosi focolai ancora accesi: come, ad esempio, lo scenario della Roma umbertina in difficile confronto con la modernità; il fascio di pagine sulla lanterninosofia, cioè il tentativo disperato di ascoltare le voci dell'oltre; una riflessione sulla tragedia antica e moderna, e sul cielo di carta strappato. **Ma in primo luogo, è un'opera che rompe con la tradizione chiusa dell'Ottocento e affronta in maniera originale un tema decisivo della nostra epoca, quello del rapporto tra verità e finzione e, in subordine, tra verità e verisimiglianza**. L'appendice dell'Avvertenza sugli scrupoli della fantasia, con la segnalazione di un episodio di cronaca a favore della tesi che **la vita imita l'arte**, attesta la diffidenza del pubblico e le difficoltà della critica e il puntiglioso fervore dimostrativo dell'autore.

«Il fu Mattia Pascal» e l'«umorismo» di Marziano Guglielminetti

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*), sì 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 barbone 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 sperimenta 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 «detriti» 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 pomposo 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 lì, 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.