

Sull'ultimo romanzo di Pirandello di **Carlangelo Mauro**

L'ultimo romanzo "testamentario" di Pirandello potrebbe essere anche letto come un «esperimento di autoanalisi nonché di autoterapia» affidato all'arte, lunghissimo, nella sua elaborazione, come ogni percorso che si rispetti.

1.

Il naso. Il guardarsi di Moscarda dentro la narice allo specchio, strumento tipico del doppio, è l'abbrivio gogoliano dell'autoscopia di *Uno, nessuno e centomila*, libro che risente di diversi spunti e influenze del romanzo europeo, soprattutto del *Tristram Shandy* di Sterne. [1]

[1] Cfr. il capitolo *Ombre e nasi: da Tristram Shandy a Vitangelo Moscarda*, in *Pirandello e il romanzo europeo*, di Giancarlo Mazzacurati, Il Mulino, Bologna 1995, pp. 273-307; sempre di Mazzacurati, cfr. *L'arte del titolo, da Sterne a Pirandello*, in ID., *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Nistri-Lischi, Pisa 1990, pp. 294-332.

La fisiognomica, a Pirandello ben nota, insegna che il volto è specchio dell'anima ed è sul naso, per Lavater una delle parti più importanti e meno camuffabili del volto, su cui si concentra Moscarda spinto dalla moglie Dida. Già l'autore, che «interpretava il suo nome come *pyros anghelos*» e di cui Vitangelo «è evidente alter ego onomastico», [2] in un passaggio dell'*Umorismo* (1908), si sofferma sul naso: «Che faccia ci hanno dato per rappresentare la parte del vivo? Un brutto naso? Che pena doversi portare a spasso un brutto naso per tutta la ..». [3]

[2] Pietro Milone, *Uno, nessuno e centomila* (scheda), in *Il novecento, Scenari di fine secolo, 2*, a cura di Nino Borsellino, Lucio Felici (aggiornamento della *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno), Garzanti, Milano 2001, p. 637.

[3] Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Mondadori, Milano 2006, p. 940.

Quando la moglie dice al *suo* Gengé che il naso di lui pende a destra, mette in moto la riflessione del protagonista, riflessione che dai 'difetti' fisici rinvia a quelli dell'anima. Lo scontro con la moglie Dida e con il proprio doppio, una «marionetta» costruita da lei e dagli altri secondo la «parte» che tocca a Moscarda da recitare nella vita, diverrà inevitabile:

Non vi sentireste traditi da vostra moglie con la più raffinata delle perfidie, se poteste conoscere che ella, stringendovi tra le braccia, assapora e si gode per mezzo del vostro corpo l'amplesso d'un altro che lei ha in mente e nel cuore? [...] Il mio caso era anche peggiore! [...] mia moglie si stringeva tra le braccia la realtà.

Il processo conoscitivo di sé, sino ai «ventotto anni», era rimasto del tutto quiescente, cosa che il protagonista trova di un'importanza «straordinaria»:

«non mi conoscevo affatto [...] mi conoscevano gli altri ciascuno a suo modo». Per questa ragione egli non si era mai accorto, fino a quel momento, dei difetti fisici elencati dalla moglie:

tant'anni ero vissuto senza mai cambiar di naso, sempre con quello, e con quelle sopracciglia e quelle orecchie, quelle mani e quelle gambe; e dovevo aspettare di prender moglie per aver conto che li avevo difettosi.

Nel corso della sua indagine Moscarda giunge ad un'altra sconvolgente scoperta, che la percezione del *sé corporeo* è impossibile («Chi era colui? Nessuno. Un povero corpo, senza nome»), a causa della disintegrazione della propria persona; [4] non esisteva, infatti, soltanto il problema di un Gengé costruito dalla moglie, ma dei «centomila Moscarda», costruzione fittizia del *sé sociale*, che, non potendo coesistere in un «solo nome» e in un solo corpo, sono destinati ad annullarsi nel «nessuno»:

Ma presto l'atroce mio dramma si complicò: con la scoperta dei centomila Moscarda ch'io ero non solo per gli altri ma anche per me, tutti con questo solo nome di Moscarda, brutto fino alla crudeltà, tutti dentro questo mio povero corpo ch'era uno anch'esso, uno e nessuno ahimè, se me lo mettevo davanti allo specchio e me lo guardavo fisso e immobile negli occhi, abolendo in esso ogni sentimento e ogni volontà.

[4] Da più parti è stata notata la coincidenza di certa terminologia in Pirandello con quella utilizzata da Carl Gustav Jung; cfr. Rossana Dedola, *La musica dell'uomo solo. Saggi su Pirandello, Primo Levi, Leonardo Sciascia e Giovanni Orelli*, Edizioni Polistampa, Firenze 2000, p. 18: «i termini a cui Pirandello fa ricorso (anima individuale, anima collettiva, maschera, ombra) rimandano quasi letteralmente alle elaborazioni teoriche compiute nello stesso periodo da Carl Gustav Jung».

Se la riflessione di fronte allo specchio parte dal naso, il lettore non potrà non richiamare alla mente, oltre al *Tristram Shandy* di Sterne [5] il racconto di Gogol.

[5] Giovanni Macchia, *La stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981, p. 77: «l'autentico antenato del naso di Moscarda è lo sfortunato naso schiacciato di Tristram, fonte di dotte dissertazioni erudite e di fantasie».

In una prima stesura del celebre racconto (1832), il protagonista, Kovalëv, vive la situazione paradossale della perdita del proprio naso in una dimensione onirica, come se si invertissero le lettere russe dei termini *nos* (naso), *son* (sonno / sogno). Nella stesura finale il motivo onirico, che in Gogol è «il regno dello sdoppiamento e del trionfo dell'assurdo», ma senza patemi d'animo, viene soppresso. [6]

[6] Cfr. l'introduzione di Serena Prina a *Nikolaj Gogol', Opere, 1*, Mondadori, Milano 2006, pp. XXIX-XXX.

In Pirandello Moscarda scopre l'estraneità di quello che considerava il proprio corpo, la cui immagine allo specchio potrebbe invece essere di un'altra persona, «non necessaria», o non reale, proprio come se fosse vista in sogno:

Vivendo, io non rappresentavo a me stesso nessuna immagine di me. Perché dovevo dunque vedermi in quel corpo lì come in un'immagine di me necessaria? Mi stava lì davanti, quasi inesistente, come un'apparizione di sogno, quell'immagine.

La similitudine con il sogno ci riporta ad un'avventura interiore, profonda, di comunicazione con l'inconscio. Fra l'altro non è escluso che parti del racconto di Moscarda siano frutto di un'allucinazione o di un sogno ad occhi aperti, quanto meno frutto di «immaginazione», come avverte egli stesso riferendo ai suoi «concittadini» che si specchiano nelle vetrine alla ricerca dei loro difetti fisici: «potrei giurare che per parecchi giorni di fila nella nobile città di Richieri io vidi (se non fu proprio *tutta mia immaginazione*) un numero considerevolissimo di miei concittadini passare da una vetrina di bottega all'altra e fermarsi davanti a ciascuna» (corsivo mio). Moscarda vivrà lo svolgimento della sua crisi come una sorta di incubo, una caduta nell'abisso dell'ossessione, di chi percorre la «strada maestra della pazzia» cui seguirà la resilienza. In Gogol, nella redazione finale (1834) de *Il naso*, l'avventura umoristica trova la sua giustificazione non nel sogno, o in uno stadio simile, ma in uno snodarsi, sulla Prospettiva Nevskij, di incontri, peripezie e assurdità del personaggio alla ricerca del proprio naso. Kovalëv lo incontrerà mascherato, in alta uniforme, nella cattedrale, accettato quindi in società come alto funzionario. Il senso del racconto è la critica alla burocrazia sovietica, ai ruoli e alle gerarchie, che fanno sì che l'affermazione sociale sia fondata sull'apparenza, di cui il naso è allegoria. Senza il naso, il rispettabile assessore di collegio, che si dice maggiore, si sente perduto, proprio come se insieme all'organo dell'olfatto gli avessero strappato la sua onorabilità, tutto il suo misero potere.

Come era lecito aspettarsi, in un racconto ottocentesco, per quanto dell'assurdo, il maggiore ritrova il proprio naso e, anche per la censura, l'ordine viene, seppur parodicamente, ricostituito. Il protagonista potrà comprare un nastrino di una decorazione, benché non sia cavaliere «di nessun ordine», continuare a passeggiare per la via dell'apparenza come se nulla fosse successo. Per dirla con il Pirandello di *Uno, nessuno e centomila*, potrà continuare a coltivare le proprie misere certezze, «la beata illusione che gli altri, da fuori» lo rappresentino come lui a se stesso. Ma dopo Freud, Nietzsche, Einstein, la morte di Dio, la morte dell'io e la messa in discussione dello statuto cartesiano, la relatività elevata a legge generale, in Pirandello nulla può tornare al suo posto. L'eroe di un antiromanzo non può andarsene a spasso come se nulla fosse successo. Moscarda deve strapparsi la forma e la maschera per ritrovare il «rimedio» al male che lo aveva condotto nell'abisso della follia, forma eletta per Pirandello di autoconoscenza. Egli deve tagliare tutti i ponti con l'apparenza, con l'onorabilità sociale, con il potere del denaro necessario per vivere in famiglia e in società, per apparire insomma 'qualcuno'. Deve sentirsi totalmente estraneo al suo ruolo sociale di usuraio, rigettare la propria 'persona' quindi l'eredità paterna, il suo

sistema di valori. È questo il «punto vivo» della sua crisi, il centro vitale, come sostiene Guido Baldi, da cui nasce il conflitto con la «marionetta» e i suoi multipli, falsa immagine caleidoscopicamente riflessa:

Quel *punto vivo* che s'era sentito ferire in me quando mia moglie aveva riso nel sentirmi dire che non volevo più mi si tenesse in conto d'usurajo a Richieri, era Dio senza alcun dubbio: Dio che s'era sentito ferire in me, Dio che in me non poteva più tollerare che gli altri a Richieri mi tenessero in conto d'usurajo.

La struttura profonda di Moscarda – con tutti i risvolti, i rinvii autobiografici alla persona dell'autore, l'amaro rapporto con il padre come la critica ha evidenziato – è il «vissuto concreto da cui quei filosofemi nascono e proliferano» [7] in superficie.

[7] Guido Baldi, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e "distrazione"*, Liguori, Napoli 2006, p.171.

Moscarda deve, per seguire la voce e i bisogni dell'Anima, in senso junghiano, il «Dio in sé», non «il Dio di fuori», schiacciare con il proprio piede, proprio nello studio paterno, il padre nell'immagine repellente dello scarafaggio, rovescio del celebre racconto *La metamorfosi* in cui è il figlio a divenire tale; schiaccia l'insetto «col volto strizzato dallo schifo», così come il peso del padre aveva schiacciato, deviato lo sviluppo del figlio, lasciandogli nel suo «germe» la maschera dell'usurario, l'eredità economica che gli ha permesso di vivere nell'«ozio feroce» causando della rovina di altri. I «pensieri vagabondi» di Moscarda, prolessi rispetto al finale del romanzo, costituiscono una inconscia vendetta contro il padre, la cui immagine lo rimprovera di girare intorno – come una mosca – ad un «proposito» senza mai tradurlo in atto: «Ma se tu eri e sei ancora uno sciocco... sì, un povero ingenuo sventato, che te ne vai appresso ai tuoi pensieri, senza mai fermarne uno per fermarti; e mai un proposito non ti sorge, che tu non ti ci metta a girare attorno». Questa la via dell'inettitudine, che si dovrà tradurre, durante il percorso, nella consapevolezza di un capitale conflitto, quindi nella condizione finale migliorativa dell'essere «Tutto fuori. Vagabondo», una volta che la 'persona' e le sue «radici» familiari e sociali sono state distrutte. A tal uopo Moscarda deve scendere fino in fondo i gradini della follia agli occhi degli altri, ritrovata, fluida 'normalità' ai suoi, e, val bene ribadirlo, follia in senso pirandelliano equivale a autocoscienza «lucida e precisa come uno specchio». La ribellione al padre e al sistema dei valori da lui rappresentato è tutt'uno con quella all'ambiente in cui il «buon figlio feroce» è stato formato: Richieri. Moscarda deve avvertire tutto il 'puzzo di Richieri', [8] che è la città, luogo in cui non possono essere soddisfatti i bisogni dell'anima.

[8] Pietro Milone ha ricondotto persuasivamente il toponimo di Richieri a *hier riecht es* ('qui puzza'), cfr. ID., *Prefazione a Pirandello, Uno, nessuno e centomila*, Garzanti, 1993, p. LXXIII: «Richieri, il luogo del puzzo dei bisogni del corpo e dell'anima e di chi lo fiuta».

Ciò costituisce un punto fondamentale, che testimonia, se ce ne fosse bisogno, quale importanza abbiano nel romanzo il naso e le sensazioni olfattive

disseminate in esso, come nel colloquio di Moscarda con la propria cagnolina: «Sí, Bibí, – le dico. – Questo puzzo... Lo sento. Ma mi pare il meno, sai? che possa ormai venirmi dagli uomini. È di corpo. Peggio, quello che esala dai bisogni dell'anima, Bibí». Ed è alla ricerca dell'«Anima» cui si rivolge il viaggio interiore di Moscarda. L'autentico conoscersi equivale ad uno sprofondarsi nel proprio inconscio, far morire la parte fittizia di sé per fare vivere quella autentica; poiché «conoscersi è morire», Moscarda deve, una volta innescato il processo di analisi, morire per rinascere, e non tanto simbolicamente, se nella storia sfiora la morte con la rivoltellata di Anna Rosa. [9]

[9] Giancarlo Mazzacurati: «*Uno, nessuno e centomila* è anche il romanzo di una resurrezione», nota 31, p. 29 dell'edizione del romanzo da lui curata (Einaudi, Torino 2014).

Nel cognome [10] può leggersi in origine qualcosa del percorso di questo personaggio, della sua tendenza, ad ogni occasione, all'autoriflessione:

Ma anch'io, se permettete, di quei tempi ero fatto per sprofondare, a ogni parola che mi fosse detta, o *mosca che vedessi volare*, in abissi di riflessioni e considerazioni che mi scavavano dentro e bucheravano giù per torto e su per traverso lo spirito, come una tana di talpa.

[10] Sul cognome del personaggio cfr. Pasquale Marzano, *Quando il nome è «cosa seria»*. *L'onomastica nelle novelle di Pirandello*, ETS, Pisa 2008, pp. 56-57.

La talpa, l'azione dello scavare «dentro» di Moscarda, rinviano alle operazioni sull'inconscio, con cui il soggetto, come l'archeologo direbbe Freud, va alla ricerca del Sé. Di indagine nel profondo si tratta – e Mazzacurati la trasferisce dal personaggio all'autore parlando di «un affannoso e più o meno consapevole esperimento di autoanalisi nonché di autoterapia» – da parte di chi in precedenza non «si era mai addentrato negli oscuri e profondi meandri della vita» quindi della sua psiche. [11]

[11] I termini della vulgata psicanalitica, utilizzati in questo discorso in modo elementare, non presuppongono un rapporto diretto di Pirandello con i maestri della psicologia del profondo (invece è documentato, come è noto, il rapporto con Binet e le sue *Les altérations de la personnalité*, 1892), ma territorio comune con essi è proprio la dissacrazione, come dice Cesare Musatti, di «determinati principi che gli uomini per secoli [...] hanno considerato costitutivi della interiore struttura della umana persona e dei suoi rapporti con la realtà esterna». Come afferma ancora Musatti «non è necessario che Pirandello abbia letto le opere di Freud e degli altri analisti, o che Freud abbia assistito a qualche rappresentazione di Pirandello. Eventi che neppure si possono escludere con certezza, ma che sono privi di qualsiasi importanza, per i parallelismi possibili. Parallelismi. [...] non si tratta di analogie positive fra la concezione della persona, propria di Pirandello, e gli indirizzi della psicologia del profondo. Ma di analogie negative. Si tratta dunque del rifiutare la persona, come sostanza metafisica» (Cesare Musatti, *La struttura della persona in Pirandello*, in ID., *Mia sorella gemella la psicoanalisi* [1982], Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1991, p. 196). Di Pirandello

«freudiano non “freudista”, tale cioè “senza saperlo, senza volerlo”» discute efficacemente Marzano, in *Quando il nome non è «cosa seria»*, cit., pp. 164- 167.

E la mosca rinvia al nome del personaggio, al «nome brutto fino alla crudeltà», essendo quello di un usuraio, soprattutto al «dispetto del suo aspro fastidio ronzante». Il termine «dispetto» e suoi derivati ricorre infatti spesso nel romanzo, come nell'episodio dello sfratto di Marco di Dio. Il primo esperimento di Moscarda di distruzione della sua apparenza di usuraio è agli occhi della moglie null'altro che un «un buffo dispetto di quel suo “scioccone”», di Gengé come se lo era costruito lei. Il processo conoscitivo del protagonista sembra, infatti, un incessante, dispettoso mettere in crisi le costruzioni dei suoi interlocutori; il mulinìo continuo di libere associazioni, il ronzio continuo di pensieri, immagini, riflessioni – non mancano, come in un diario psicanalitico, i ricordi d'infanzia («quel chioccolío mi richiamò a una mia campagna, dove non ero più stato fin dall'infanzia...»; «mi rivedo ragazzo...») – costituiscono non solo gli elementi dell'autoscopia di Moscarda ma anche le strutture della sintassi franta del suo soliloquio, esemplato sul parlato grazie ad un uso quanto mai sapiente nel romanzo della punteggiatura.

La moglie Dida, gli amministratori Quantorzo e Firbo, sostituti del padre, che credono che il loro «caro Gengé» o «caro Vitangelo» sia fissato per sempre in una «parte», devono sopportare «le pazzie» che fastidiosamente il protagonista intraprende «per scoprire tutti quegli altri Moscarda che vivevano nei» suoi «più vicini conoscenti, e distruggerli a uno a uno». Egli si diverte, umoristicamente, come una mosca 'dispettosa', a sconvolgere le loro personali convinzioni su di lui, «a scomporre dispettosamente quell'io» che lui era per gli altri, una volta cominciata ad intravedere la strada delle «pazzie per forza» che il distruttore delle certezze borghesi, il filosofo umorista deve percorrere. Egli acquista insomma quella consapevolezza, per dirla con le parole di Jung, «che la Persona è non ciò che uno è realmente, bensì ciò che gli altri credono che sia». [12]

[12] Carl Gustav Jung, *Sul rinascere* [1940-1950], in ID., *Opere*, 9/1, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 121.

Il primo esperimento sulla via dell'autenticità, del bene, lo sfratto del suo inquilino, Marco di Dio – che nome! – buttato in mezzo ad una strada e poi beneficiato con il dono di un appartamento, non basta però a distruggere l'etichetta di usuraio se lo stesso Marco, come la folla, definirà pazzo il suo beneficiario. Dovrà ancora essere lungo il cammino del protagonista, fino a sfiorare la morte fisica nella badia, per meritarsi il nome d'origine e non quello affibbiato dalla moglie al *suo* Gengé, nome onomatopeico derivato dalla ripetizione di Vitangelo, che, al termine dell'avventura conoscitiva, potrà annunciare, senza storpiature, la verità della vita intesa dialetticamente come morte e rinascita in «ogni attimo», immerso ormai nel flusso vitale, privo dei convenzionali, e repressivi, «argini», come gli «affetti», i «doveri», le «abitudini» che rinfaccia al giudice, distrutti dalla «fiumana». [13]

[13] Il brano del libro VIII, capitolo III, sulla fiumana che rompe gli argini è stato da più parti connesso ad un passo dell'*Umorismo*: «La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d'arrestare, di fissare in forme stabili e determinate, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco a poco rallentato, non cessi. [...] In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti, nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto (Luigi Pirandello, *L'umorismo*, in ID., *Saggi e interventi*, cit., p. 938).

La precarietà di una mosca contro l'eternità di Vitangelo, che rivela, cinque anni dopo gli avvenimenti della storia, la verità del suo racconto, è l'ossimoro già inscritto nel nome:

L'eternità s'è sprofondata per me, non tra questi cinque anni solamente, ma tra un minuto e l'altro. E il mondo in cui vivevo allora mi pare più lontano della più lontana stella del cielo.

Sia al nome che al cognome si addice però la leggerezza del volo: «leggero» si definisce Moscarda e la Sara di *Diana e la Tuda*, sottolinea, come è naturale, il fastidio e la leggerezza dell'insetto: «Niente di più leggero, infatti, e niente di più seccante». Alla visita del suocero, pregustando la gioia di sfidarlo con dispetto e di distruggere con il suo «estro gaio» le di lui granitiche certezze, Moscarda perde il senso della «gravezza delle cose», sentendosi «improvvisamente [...] tutto alleggerire», come se lo investisse un benefico vento, e se non può volare lui, non ancora puro «spirito», fa volare l'asciugamano.

Ma si ricorderà ancora l'episodio del «pazzo» intravisto dal protagonista, nel colloquio con il Vescovo, sul terrazzino nella Badia, una controfigura di Moscarda che, come lui, desidererebbe volare: «- No, sa: non sta lì. Sta qui, Monsignore. Quel pazzo che vuol volare sono io». E le «lunghe ciocche» del pazzo che già «volavano di qua e di là, lingueggiando come fiamme», sono appunto rosse come quelle del protagonista, «germe» del padre. Non è da escludere qui una associazione non voluta con le «fiamme» dell'ottava bolgia, in cui «lo maggior corno», Ulisse, «la cima *qua e là* menando / come fosse *la lingua* che parlasse» racconta al pellegrino la storia del suo «folle volo» verso «il lato mancino», contro il divieto di Dio:

Su quel terrazzino apparve a un tratto un uomo, che doveva essere scappato dal letto con la folle idea di provare la voluttà del volo.

Il 'folle', cioè sapiente, volo di Moscarda verso l'eterno flusso della natura contro i divieti delle costruzioni borghesi, la trasformazione in «"spirito" dissolto nel divenire del cosmo» [14] grazie ad una regressione senza più ricordi nel grembo della Grande Madre, implicherà di necessità l'abbandono del proprio nome in una condizione di «infinita lontananza» dalla città come dalle convenzioni anagrafiche; la vita e «l'epigrafe funeraria», cui viene assimilato il nome, non possono coesistere.

[14] Angelo R. Pupino, *La maschera e il nome*, Liguori, Napoli 2001, pp. 81-82.

2.

Il percorso di Moscarda, qui accennato, costituisce il rovesciamento di quello dell'eroe del *bildungroman*. Finire in campagna nell'ospizio di mendicizia è da dimissionario, non solo in senso esistenziale, ma anche rispetto al ciclo di produzione borghese-capitalistico. Con il camicione dei pazzi o dei mendicanti, il diventare «nessuno», senza nome e identità costituisce il rovesciamento del personaggio del romanzo canonico, dell'eroe del romanzo borghese, del suo imporsi progressivo nell'ambiente cittadino del lavoro e della produzione. La scomposizione dell'io permette al personaggio di comprendere che per salvarsi deve seguire la strada della follia, così da scoprire un'altra, autentica forma d'essere, mutevole, fluida, indistinta, che finalmente partecipi dell'universale, ritrovando così la propria armonia, la propria «salute». La formula dell'estasi panica sembra la più idonea a caratterizzare il finale del libro, la partecipazione al flusso vitale della natura del rinato Vitangelo. Il raggiungimento della salute viene anticipato dal narratore autodiegetico nel libro quarto, capitolo II: «Dovevamo [io e gli altri Moscarda] anche rischiare la vita, perché io mi riprendessi e trovassi alla fine (uno, nessuno e centomila) la via della salute». Il romanzo che doveva porsi come prologo del teatro, pubblicato solo nel '26 si pone, secondo quanto afferma l'autore stesso in una intervista a *Epoca* del 5 luglio 1922, come epilogo, presentando, soprattutto, una via d'uscita dal pessimismo radicale, da una visione demolitrice di ogni 'valore' che era osteggiata dalla critica, insomma la *pars costruens* del «lato positivo del [suo] pensiero». In tale direzione la conclusione del romanzo non segna la morte o il preannuncio di essa per il protagonista, ma esalta semmai la tensione vitalistica del filosofo-personaggio, cui Pirandello affidava il senso ultimativo della sua opera e della sua arte. Come afferma Pupino: «La rinuncia assoluta di vita di Angelo Moscarda si configura sì come fuga volontaria dal consorzio umano, ma verso il divenire incessante di una vita all'unisono con l'universo e i suoi cicli, verso un eterno ritorno' scandito sui loro ritmi, verso una rinascita perpetua senza ricordi, senza identità, senza corpo, senza nome». [15]

[15] Angelo R. Pupino, *ivi*, pp. 74-75.

È un episodio degno di nota che nelle «stagioni dell'apocalisse», per riprendere il suggestivo saggio di Mazzacurati, nel cui diagramma si possono cogliere le evoluzioni del contrasto città-campagna, mondo naturale e «mondo costruito» (libro secondo, VIII), l'ultimo romanzo di Pirandello si concluda con la salvezza di Moscarda, segnata dalla sua fuga in campagna, mentre qualche anno prima, nella *Coscienza di Zeno*, pubblicata nel '23, l'epilogo è quanto mai apocalittico: la terra per liberarsi dalla malattia dell'uomo dovrà un giorno esplodere; la psicoanalisi non può servire a far ritrovare la via della salute, visto che non potranno mai guarire realmente né Zeno né il resto dell'umanità. Diverso ancora, se facciamo un passo indietro, l'orientamento di d'Annunzio: in *Forse sì che si forse che no*, pubblicato nel 1909, il transvolatore Paolo Tarsis potrà ritrovare l'armonia tramite il mezzo meccanico: «Il moto dei congegni non aveva risonanza ma era simile al moto del cuore e delle arterie, che l'uomo non ode quando egli è in armonia con sé e con l'Universo», laddove il narratore di *Uno e nessuno* sottolinea la distanza di senso, incommensurabile, del volo

«dell'uccellino vero che vola davvero» rispetto alle «ali finte» e al «volo meccanico», parte della «costruzione» del «mondo d'artificio, di stortura, d'adattamento» della città industrializzata. In fin dei conti la morale del romanzo di cui si fa portavoce Moscarda è che «ci vorrebbe un po' più d'intesa tra l'uomo e la natura».

Il «libretto» dell'*Uno, nessuno e centomila* sembra lasciare, però, oltre il «nichilismo vitalistico» (Pupino), un ritratto ideale del protagonista, più che nel *Pascal* o nei *Quaderni*, narrazioni parimenti autodiegetiche, sia come filosofo illuminato che come 'personaggio' dell'anti-romanzo. Nei due romanzi della crisi dell'identità, il *Pascal* e *Uno, nessuno*, la scrittura di memorie e il riepilogo narrativo costituiscono il mezzo con cui il personaggio presenta, rispettivamente, ad un lettore postumo o implicato nel presente della lettura del «libretto» («E sono contento che or ora, mentre stavate a leggere questo mio libretto [...]»), il proprio percorso ribaltato di 'formazione', mentre nei *Quaderni* è utilizzata la forma del diario. Il *raisonneur* illustra la sua controparabola al lettore-ascoltatore implicato nelle frequenti allocuzioni [16] del protagonista rivolte ai «signori miei», al «caro signore», come è frequente nel romanzo russo e nelle derivazioni da esso.

[16] Cfr. Sul soliloquio di Moscarda che diventa dialogo, cfr. Marziano Guglielminetti, *Il romanzo del Novecento Italiano. Strutture e sintassi*, Editori Riuniti, Roma 1986, p. 95: «Vitangelo Moscarda si rivolge ad un pubblico per trovar conferma ai suoi ragionamenti paradossali, e questo pubblico è portato in scena ed è dotato delle possibilità di comunicare con il protagonista, persino di ribattere alle sue obiezioni».

Basti l'esempio del *Giovanni Episcopo* di d'Annunzio, in cui il personaggio narrante riferisce la materia del racconto confutando «l'opinione altrui», quella dell'«Ascoltatore», o «signore», le cui obiezioni, reazioni, atteggiamenti, influiscono sul discorso dall'interno caratterizzandone la «bi-vocalità», modalità che Bachtin coglie in Dostoievskij. [17]

[17] Cfr. Sandro Maxia, *Un monologo «alla Dostoevskij» nell'Italia di fine Ottocento*, in «Le forme e la storia», n.s., XI, 1-2, 1998, pp. 172-173, poi in ID., *D'Annunzio romanziere e altri narratori del Novecento italiano*, Marsilio, Venezia, 2012.

Moscarda vuole persuadere il lettore delle sue verità: solo andando 'controcorrente' egli potrà ritrovare il suo vero Sé in una 'identità' dispersa positivamente nel flusso della vita, lontano dalla città e delle sue costruzioni. «Un destino individuale di sofferenza» diventa così «denuncia dell'universale

[18] Elio Gioanola, *Pirandello e la follia*, Jaka Book, Milano 1997 (nuova edizione), p. 90.

Bisogna sottolineare, però, che il protagonista, per non farsi interdire dalla moglie e dai soci della banca, deve accettare una 'soluzione di compromesso'; consigliato da Anna Rosa accetta di incontrare il rappresentante eminente di una delle «case», nel senso che si dà al romanzo delle costruzioni della società, che lui pure aborre profondamente, [19] il Vescovo Pantanna, vescovo «scomodo»,

che almeno all'interno di quella 'casa' si distingue. La via della carità, prospettata dal Vescovo, è l'alternativa all'interdizione:

Il Dio, invece, a cui ero venuto a ricorrere per aiuto e protezione, era appunto quello che costruiva. Mi avrebbe dato, sì, una mano per farmi riavere il danaro, ma a patto ch'esso servisse alla costruzione di almeno una casa a un altro dei più rispettabili sentimenti umani: voglio dire, la carità.

[19] Cfr. il dialogo con la cagnolina Bibì (Libro settimo, capitolo V): «Gli uomini, vedi? hanno bisogno di fabbricare una casa anche ai loro sentimenti. Non basta loro averli dentro, nel cuore, i sentimenti: se li vogliono vedere anche fuori, toccarli; e costruiscono loro una casa».

Dopo la revolverata di Anna Rosa e lo «scandalo» che ne deriva in città per una presunta relazione tra i due, Don Antonio Sclepis, canonico della cattedrale conduce Moscarda alla decisione di dare i suoi beni alla Chiesa per fondare un ospizio di mendicanti con «annessa cucina economica» a beneficio dei «ricoverati» e dei «poveri». Bisogna tenere bene in mente che il protagonista non ha altra scelta ed è «remotissimo ormai da ogni cosa che potesse avere un qualche senso o valore per gli altri», lontanissimo quindi dalla «casa» costruita per esteriorizzare il rispettabile sentimento della carità. Inoltre il suo operato benefico non sembra molto lontano, nelle motivazioni profonde, da quello di Diego Spina, che è sì un credente e un fanatico, a differenza di Moscarda, ma, come lui, pensa ad una donazione per un ospizio di mendicanti dove si dovrebbe trasferire con la figlia Lia, usando, come afferma Debenedetti, «inconsciamente la carità, quella lustra di carità come vendetta contro Sara e Arcadipane», la moglie e l'amante. [20]

[20] È proprio Debenedetti ad accostare la vicenda di Diego a quella di Moscarda: «Negli atteggiamenti di questo donatore, c'è anche qualcosa delle rivincite, riconquiste di sé scontate nella stessa maniera del frustato protagonista *dell'Uno, nessuno e centomila*» (Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento* [1971], Garzanti, Milano 2008, pp. 350-351).

Moscarda d'altra parte non vuole darla vinta alla moglie, soprattutto a Quantorzo e Firbo, sostituti del padre usuraio che lo vogliono far interdire. Ma il lascito di Moscarda rappresenta, comunque lo si voglia intendere, un residuo di valore sulla via del nichilismo e della distruzione dell'identità, la conclusione del pendere a destra, verrebbe da dire con una battuta (la destra, come è risaputo, è la via del bene), del suo primo atto di autentico riconoscimento. Il ritratto ideale che Vitangelo lascia di sé nella scrittura, nei limiti di un romanzo umoristico, con il tocco di parodia connaturato al genere, sembra approdare a quello di una sorta di 'santo laico', come afferma Gioanola, [21] che 'francescanamente' si spoglia dei beni del padre («riavuto per mezzo dello Sclepis il danaro della banca, si sarebbe spogliato e liberato di tutto») e li dona ai poveri.

[21] Utile riportare l'intero contesto: «Mentre nella letteratura del doppio però, come ha messo in evidenza Otto Rank (1979), la distruzione del falso io, cioè del doppio nelle sue varie forme, si risolve inevitabilmente con la distruzione del soggetto (con la figura ricorrente del duello), qui Moscarda persegue l'obiettivo della salvezza personale cercando

un'ontologia dell'"oltre". È la trasformazione della follia in saggezza, col recupero laico della santa follia francescana» (Elio Gioanola, *Pirandello e la follia*, cit., p. 91).

Ancora più 'serafico' di Serafino Gubbio, che, pur alienato, continuerà in città il suo lavoro di operatore, Vitangelo canterà nel finale del romanzo, dismettendo il suo argomentare fastidioso come il ronzio di una mosca, il suo poetico *Cantico* in lode dell'albero, del vento, della nuvola, del «bel cielo azzurro pieno di sole caldo», lode che richiama, più o meno negli stessi termini, gli elementi del creato del capitolo *Nuvole e vento*. Con Mazzacurati il romanzo testamentario di Pirandello potrebbe essere anche letto come un «esperimento di autoanalisi nonché di autoterapia» affidato all'arte, lunghissimo, nella sua elaborazione, come ogni percorso che si rispetti. Ciò che rimane del personaggio, proiezione fantasmatica dell'autore, della sua dispersione nel flusso vitale, è il puro «spirito», si è detto; ma Séailles, come ricorda Pupino, «ammoniva che "le génie" (Pirandello traduceva "artista" o "artista vero") è l'esprit même» e ai dimissionari Cotrone e gli Scalognati dei *Giganti della montagna*, parenti stretti di Vitangelo, puri spiriti anch'essi, spetta lo «statuto di poeti, non di metapersonaggi». [22]

[22] Angelo R. Pupino, *La maschera e il nome*, cit., pp. 91-92, ma cfr. tutto il paragrafo: *Gli Scalognati il corpo il nome per l'accostamento con Vitangelo Moscarda*.

Ferma restando nel romanzo, come dice Luperini, «la contraddizione fra insignificanza e vuotezza del linguaggio da un lato ed esigenza di utilizzarlo a fini suasori, dall'altro, [...] segno di una contraddizione storica» nel contesto del primo Novecento, è palese in *Uno, nessuno e centomila*, nell'ultimo Pirandello, nel suo teatro dei «miti», la trasformazione dell'alienazione dell'esistenza storica in un'ontologizzazione della vita, ormai trasformata in "mito". [23]

[23] Romano Luperini, *Da «Il fu Mattia Pascal» a «Uno, nessuno e centomila»: il "personaggio", il Lettore, l'"Erlebnis"*, in *Nuvole e vento, introduzione alla lettura di Uno, nessuno e centomila*, a cura di Stefano Milioto, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1989, cfr. p. 61 e p. 68.

L'alienazione inflitta dalla società industriale all'artista arreca uno scacco senza rimedio, a meno che non agisca la scrittura, appunto, come sublimazione e come terapia attraverso la proiezione di Sé nell'archetipo simbolico dello scrittore-filosofo, del poeta, meta finale non tanto del personaggio senza più nome che racconta, Vitangelo, che, perfino nella sua parabola stilistica, presenta la sua trasformazione in cantore lirico della vita e della natura, ma del processo di individuazione del suo alter ego che dialetticamente esprime «il lato positivo del suo pensiero» nel proprio «libretto» della dispersione dell'identità nella totalità dell'essere, e del suo essere scrittore.

Carlangelo Mauro, Gennaio 2018, da *webpirandello*