

Luigi Pirandello

Luigi Pirandello nasce nel 1867 a Girgenti, oggi Agrigento. La famiglia, di tradizione garibaldina e antiborbonica, è proprietaria di alcune zolfare e appartiene alla nuova borghesia professionistica e industriale siciliana destinata, dopo l'unità d'Italia, a divenire la nuova classe dirigente dell'Isola.

Pirandello frequenta il liceo classico a Palermo; si iscrive alla facoltà di lettere, proseguendo gli studi universitari prima a Roma poi a Bonn, in Germania, dove, nel 1891, si laurea in filologia discutendo una tesi sulla parlata agrigentina. Intanto ha esordito come poeta con due raccolte: *Mal giocondo* (1889) e *Pasqua di Gea* (1891).

Rientrato in Italia, si stabilisce a Roma; qui svolge attività di professore e giornalista collaborando a giornali e riviste letterarie con recensioni e novelle. Nell'ambiente «ufficiale» letterario della capitale conosce Luigi Capuana, il teorico del Verismo, anch'egli siciliano, che lo spinge ad intensificare il suo lavoro di narratore. Pirandello inizia così la stesura del primo romanzo, *Marta Ajala*, che solo nel 1901 verrà pubblicato con il titolo *L'esclusa*.

Nel 1894 sposa Antonietta Portulano, figlia di un ricco socio in affari del padre; nel 1897 incomincia ad insegnare come incaricato presso l'Istituto Superiore di Magistero di Roma. Poi la drammatica crisi familiare: nel 1903 le zolfare dei Pirandello-Portulano, fonte dell'agiatezza della famiglia, diventano impraticabili in seguito ad un allagamento; la notizia dell'improvviso dissesto finanziario sconvolge la moglie che, già sofferente di nervi, si aggraverà progressivamente sino al punto di cadere preda della pazzia. La vita familiare diventa un susseguirsi di violente scenate da parte di Antonietta, presa da mania di persecuzione e gelosa nei confronti del marito, fino a quando, nel 1919, non verrà ricoverata in una casa di cura dalla quale non uscirà più.

Per Pirandello il dramma della moglie, che inciderà non poco sulla sua amara visione della vita, è un trauma gravissimo; la necessità di guadagno immediato per far fronte al mantenimento della famiglia costringe lo scrittore ad un'intensa attività, spesso svolta di sera, dopo le lezioni al Magistero e mentre veglia la

moglie. Nel 1904, sulla «Nuova Antologia», esce *Il fu Mattia Pascal*; fra il 1904 e il 1906 appaiono altre raccolte di novelle; nel 1906 Pirandello inizia la stesura di un nuovo romanzo, *I vecchi e i giovani*, pubblicato integralmente nel 1913; nel 1908 teorizza la propria poetica nel saggio *L'umorismo*; nel 1910 esce il romanzo *Suo marito*; nel 1915 appare a puntate sulla «Nuova Antologia» un altro romanzo, *Si gira*.

Nel 1915-'16 Pirandello inizia la propria prodigiosa carriera di teatro. Il primo successo è *Pensaci, Giacomino!*, rappresentato nel 1916, e seguito, nello stesso anno, da *Liolà*; nel 1917 sono in scena *Così è (se vi pare)*, *Il berretto a sonagli* e *Il piacere dell'onestà*; nel 1918 *Ma non è una cosa seria* e *Il gioco delle parti*; nel 1920 *La signora Morli una e due*. Nel 1921 *Sei personaggi in cerca d'autore*, dopo un primo clamoroso insuccesso al Teatro Valle di Roma, viene accolto trionfalmente al Manzoni di Milano, dando il via all'interesse internazionale per lo scrittore. Il teatro pirandelliano diventa centro di discussioni e di dibattiti in Italia e all'estero; gli spettacoli si susseguono; crescono i consensi alla sua opera, anche a quella narrativa. Per curare personalmente l'allestimento, la regia e la recitazione delle proprie opere, Pirandello nel 1925 fonda la «Compagnia del Teatro d'arte» con due grandi interpreti, Marta Abba e Ruggero Ruggeri, che diffonderanno il suo teatro in tutto il mondo; lo stesso scrittore viaggerà e soggiognerà per tanti anni in Europa e in America. Frattanto nascono nuove e importanti opere: *Enrico IV, Vestire gli ignudi, L'uomo dal fiore in bocca* (1922-'23), *Ciascuno a suo modo* (1924), il romanzo *Uno, nessuno e centomila* (1926), *Questa sera si recita a soggetto* (1930). Nel 1928 il dramma *La nuova colonia* inaugura l'ultima stagione pirandelliana, quella dei «miti», che vede opere come *Lazzaro* (1929) e, incompiuto, *I Giganti della Montagna*.

Nel 1929 Pirandello entra a far parte dell'Accademia d'Italia; nel 1934 gli viene conferito il premio Nobel per la letteratura. Muore due anni più tardi, a Roma. Nel 1937-'38 esce postuma l'edizione definitiva delle *Novelle per un anno*.

1. LA COSCIENZA DELLA CRISI

Pirandello, come Svevo, è un intellettuale isolato nel panorama culturale italiano, ma forse proprio per questo la sua lettura consente di seguire il percorso della crisi storica ed esistenziale dell'individuo, e dell'intellettuale in particolare, nella società borghese tra l'Ottocento e il nostro secolo.

Negli anni della sua prima formazione (dopo il 1870), una profonda irrequietudine e insoddisfazione domina in vari settori dell'opinione pubblica e negli intellettuali più giovani per il fallimento del Risorgimento. La realtà italiana, infatti, è ben diversa dagli eroici ideali accarezzati nel primo Ottocento: il rinnovamento del Paese non è avvenuto, le zone meridionali sono regredite a terra di conquista senza alcuna possibilità di sviluppo, la vita politica, impastoiata nel trasformismo e negli scandali, è incapace di portare avanti una reale trasformazione. Il decennio giolittiano, poi, vede il crollo della utopia socialista nella irresponsabile leggerezza di molti suoi dirigenti e nella arretratezza delle masse. Infine la prima guerra mondiale, da troppi invocata nella speranza che qualcosa cambi, lascia invece le cose come stanno, anzi diffonde una immagine rovinosa della società borghese ed esaspera la delusione e le irrequietudini che troveranno poi nel fascismo il punto massimo di coagulo, di involuzione e di crisi (v. Quadro storico, pp. 638 e segg.). Anche l'intellettuale viene investito da una "crisi d'identità": ha perduto la capacità di elaborare valori, forme e modelli di vita, e non rappresenta più la funzione di dirigente della società, funzione d'ora in poi assolta dai partiti e dalle organizzazioni di massa. Pirandello è il testimone di questo periodo di spaesamento collettivo, di un mondo in transizione, è la coscienza di una crisi storica ed esistenziale insieme.

2. LA POETICA DELL'«UMORISMO»

La situazione di crisi radicale che investe l'uomo, i suoi modelli di comportamento, le stesse istituzioni politiche e sociali, impone nuovi strumenti di analisi, una chiave di lettura che vada oltre i modelli del Positivismo e del Naturalismo. Impone, cioè, un'arte nuova, «umoristica», che Pirandello teorizza in un saggio scritto tra il 1906 e il 1908, *L'umorismo*, documento di fondamentale importanza per penetrare nel mondo e nella produzione dello scrittore.

Quale la specificità dell'«arte umoristica»?

L'UMORISMO COME «SENTIMENTO DEL CONTRARIO». Ordinariamente – sostiene Pirandello – l'opera d'arte organizza le idee e le immagini in una *forma armoniosa*, in una costruzione fantastica in cui tutti gli elementi che la compongono sono in relazione tra loro e con l'idea madre; punta quindi sull'*ordine*, sulla *coerenza*, sulla sequenza logico-temporale del racconto. Nell'arte umoristica, invece, la riflessione come un «*demonietto*» *discorda*, *disordina*, smonta ogni immagine compatta e i suoi congegni per coglierne il meccanismo, per cui al posto della coerenza subentra l'incongruenza, l'imprevedibilità, l'incalcolabile di ogni storia. Da questa scomposizione, operata dalla riflessione, nasce il «*sentimento del contrario*», che è la fonte dell'*umorismo*, ben differente dal *comico*.

Pirandello spiega con chiarezza la differenza tra il *comico* e l'*umoristico* attraverso un personaggio minore del romanzo *L'esclusa*, la vecchia signora Poponica:

«Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. Avverto che quella vecchia è il *contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto

perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico».

L'UMORISMO E LA COSCIENZA DOLOROSA DEL VIVERE UMANO. Compito della riflessione umoristica, dunque, è cogliere i contrasti, le disarmonie, la differenza esistente fra realtà apparente e verità nascoste, è *scomporre* (noi diremmo demistificare) *ogni finzione ideale, ogni apparenza di realtà, ogni illusione*, individuare sotto il riso il pianto (*L'umorismo... è erma bifronte che ride per una faccia del pianto della faccia opposta*).

È qui che dietro la poetica si intravede la visione del mondo di Pirandello, la sua filosofia. La vita sociale – determinata dalle illusioni, dall'altrui modo di giudicare, sentire, operare – origina dei comportamenti, delle convenzioni, delle «*forme*» che ci fissano, ci cristallizzano. E queste forme sono «*maschere*», ruoli sociali che ci imprigionano in «*marionette*», ci alienano, ci impediscono ogni contatto con la vita vera e autentica che scorre dentro di noi. L'uomo rimane imbrigliato nel proprio ruolo, nella propria maschera, dentro la quale ha il privilegio assai triste di «*sentirsi vivere*»: deve occultare, fino a dimenticarsene, le pulsioni, i sogni, i desideri, il *brulichio* della vita vera, in una società-palcoscenico della finzione e della menzogna.

All'*umorismo* è assegnato il compito di togliere la maschera, di sfondare la parete delle finzioni, di denudare le cose della loro falsità. E oltre la maschera, il velo delle apparenze e dei travestimenti di comodo, l'uomo dolorosamente scopre l'inganno e il gioco delle parti, le ipocrisie e le mistificazioni di cui la vita sociale è fatta, i fili che lo rendono marionetta. Scopre una realtà frantumata e disgregata, non più riconducibile a principi assoluti, né interpretabile secondo parametri unitari (la verità è andata *in frantumi*, ed esistono tante verità quanti sono coloro che presumono di possederla); l'uomo scopre l'assurdo dell'esistenza, percepisce la *pena di vivere così*.

LE CARATTERISTICHE DELL'OPERA UMORISTICA. L'umorismo mette in moto un processo creativo diverso da quello solito, per cui l'opera d'arte umoristica presenta particolari caratteristiche.

- Rifiuta la letteratura classica basata sull'equilibrio e l'armonia in nome di un'arte programmaticamente "scomposta", "dissonante" e "disarmonica", che faccia stridere i contrasti anziché sanarli.

- Rifiuta il romanzo tradizionale che ha la presunzione di «*fissare la vita*», mentre la vita è un «*flusso continuo*».

- Rifiuta una prosa giocata su un armonioso equilibrio per una prosa basata sulla dissonanza, sulle modulazioni ellittiche imprevedibili, sulle asprezze sintattiche, sull'intreccio di diversi registri linguistici, una prosa che spesso ricorre al discorso indiretto libero; insomma uno «*stile di cose*» piuttosto che uno «*stile di parole*».

- Rifiuta il personaggio della letteratura classica, l'eroe coerente e univoco, espressione di un unico, superiore punto di vista: quello della verità e della bellezza. Entra in scena un personaggio "distorto", "dissociato", "grottesco" persino nelle deformazioni fisiche, simbolo delle scissioni psicologiche; la sua personalità appare divisa, si frantuma in tanti brandelli, si disperde nelle molteplici apparenze, diviene *pupo, fantoccio, marionetta*.

Da un lato il personaggio si veste della *maschera* che di volta in volta si crea o si lascia imporre dagli altri, dai rapporti sociali, dalle formalità borghesi, dall'altro esso lotta disperatamente e con sofferenza per acquisire la coscienza critica del reale, l'autocoscienza, le motivazioni più nascoste che hanno prodotto quella maschera. Il personaggio diventa un

"ragionatore" che lotta verso l'interno sottoponendo a «scomposizione dialettica e a reale dissacrazione i suoi interni sentimenti, la sua ambigua o contraddittoria o dilaniata, e pur sempre dolorosa, acquisizione del reale». Ma il personaggio lotta anche verso l'esterno, verso i personaggi integrati nelle convenzioni della morale borghese, verso le maschere, irridendole, ironizzandole, eppur sempre cosciente che sono parte di lui.

La società borghese può così contemplare nel personaggio la propria crisi, la propria corruzione, il proprio sfaldamento, in un misto di comico e tragico, di riso e di pianto, di pietà dolente e di cattiveria derisoria.

La poetica dell'umorismo e la visione della realtà ad essa connessa investiranno sia la narrativa che la produzione teatrale di Pirandello.

3. «L'ESCLUSA»: FRA TRADIZIONE E NUOVO ROMANZO

L'esordio di Pirandello è duplice: in versi, con varie raccolte di stampo carducciano, e in prosa con le prime novelle di osservanza verghiana e verista. L'approdo al romanzo è merito di Luigi Capuana, che nel 1893 lo invoglia a scrivere *Marta Ajala* (poi *L'esclusa*). Il primo romanzo presenta un impianto narrativo tipico del Verismo, ma già scardina la visione della realtà propria del Positivismo.

Paradossale è la vicenda di Marta Ajala, che viene cacciata di casa (esclusa) per un banale capriccio del marito che la ritiene, ingiustamente, adultera solo perché l'ha sorpresa a leggere una lettera di un corteggiatore; poi, contro le leggi della morale convenzionale, viene riaccolta dopo che ha consumato veramente l'adulterio e per di più con il carico di una gravidanza. È sufficiente questo semplice nucleo narrativo per cogliere le tematiche di fondo del romanzo: il conflitto tra "apparenza" e "realtà", tra volto individuale e immagine sociale di esso; tra la vita con le sue esigenze e la società con le sue chiusure, la falsità morale, le menzogne, i suoi falsi valori; tra una realtà apparentemente ritenuta oggettiva, unitaria, decifrabile, e una realtà atomizzata, relativizzata, indecifrabile. E ancora, il conflitto tra bisogno di autenticità oltre la maschera e negazione della medesima con l'impossibilità di uscire dal ruolo, tra realismo e mistificazione. Infatti nella prima parte del romanzo Marta tenta realmente un progetto di liberazione, di emancipazione, con un rifiuto netto del passato; poi è una continua regressione, un ritorno alla situazione originaria, fino a una chiusa mistificata nella ipocrita legalità del matrimonio.

Il fondo del romanzo – come notò lo stesso Pirandello – è già «essenzialmente umoristico», ben evidente nella deformazione caricaturale di alcuni personaggi degradati a maschere grottesche, nel «furore espressivo che, anziché nominare e descrivere, dissocia e frantuma le forme oggettive della realtà» (A. Leone De Castris).

4. «IL FU MATTIA PASCAL»: UNA NUOVA LINEA NARRATIVA

Infrangendo gli argini del racconto ottocentesco, Pirandello scrive nel 1904 *Il fu Mattia Pascal*, che affronta in maniera diretta il problema del vivere dell'uomo moderno, dissolve l'impalcatura del romanzo naturalista e verista, inaugura una narrativa a valenza europea.

A narrare è il «fu» Mattia Pascal, che racconta la sua strana storia dopo che questa è terminata.

Mattia vive in un piccolo e immaginario paese della Liguria, Miragno. Ad appena quattro anni e mezzo, rimane orfano del padre, intraprendente ed avventuroso mercante. Una discreta eredità, costituita da immobili e fertili poderi, ben presto va in fumo per i disonesti maneggi di un avido amministratore, Batta Malagna, al quale la madre di Mattia, inesperta ed incauta, ha affidato l'intero patrimonio. La talpa corrode a proprio vantaggio i beni della famiglia e scava la fossa sotto i piedi alla povera vedova e ai due fratelli Pascal: Mattia e Berto, di due anni maggiore.

Mattia si rivela incapace di assumersi qualsiasi responsabilità, di trovare alcun rimedio per la catastrofe che incombe. Anzi! Il fratello Berto, profittando del proprio bell'aspetto, si assicura una quieta sistemazione con un vantaggioso matrimonio, mentre lui si



aggroviglia in una intricata rete di vicende amorose: compromette la nipote del Malagna, Romilda, ed è costretto a sposarla e a convivere con una peste di suocera, (la strega) Marianna Dondi vedova Pescatore, la quale lo disprezza per la sua inettitudine.

Ridotto in miseria, amareggiato dalle continue liti famigliari, Mattia si deve adattare ad un modesto impiego nella oscura e trasandata biblioteca Boccamazza, ubicata in una vecchia chiesetta sconosciuta, più frequentata da ragni e topi voraci che da lettori o studiosi. L'avvilimento si trasforma in tragedia quando, contemporaneamente, gli muoiono la madre e la figliuola: il dolore lo porta vicino al suicidio, ma il CASO interviene a salvarlo. Il ritrovamento di cinquecento lire, tardivamente inviate dal fratello per le spese funebri, lo spinge a fuggire dal paese per procurarsi una vita diversa e migliore, magari nella lontana America.

Ma a Montecarlo una serie di fortunate vincite alla roulette muta improvvisamente il suo destino di fallito. Decide di tornarsene a Miragno per vendicarsi, a suon di biglietti da mille, dei soprusi della suocera e della moglie, quando si verifica un altro fatto, ancor più straordinario, che segna una svolta decisiva nella sua esistenza: in treno legge su un giornale che a Miragno è stato trovato, nella gora della Stia, il cadavere del bibliotecario Mattia Pascal. Egli dunque è morto. Un caso fortuito lo ha liberato dall'oppressione insostenibile del suo passato e gli ha aperto la possibilità di una vita nuova, tutta sua, finalmente libera.

Col nome di Adriano Meis, comincia a viaggiare per l'Italia e per l'Europa, finché quella libertà tanto desiderata si trasforma in un sentimento acuto di solitudine, nella coscienza di essere un **forestiere della vita**.

È così che Adriano si ferma a Roma e prende alloggio in casa del Signor Paleari, un vecchio pensionato molto stravagante, cultore di teosofia e di spiritismo. Con lui vivono la dolce Adriana, sua figlia; il genero Terenzio Papiano, un personaggio ambiguo e sfuggente, vedovo della prima figlia del Paleari; il fratello di Terenzio, Scipione, un povero epilettico; la maestra di piano Silvia Caporale, che afferma di avere doti medianiche.

Papiano, per non restituire la dote della moglie, intenderebbe sposare la cognata Adriana. Adriano Meis, innamoratosi della ragazza, vuole proteggerla dalle mire del losco Papiano. Ma a questo punto si accorge dolorosamente che la sua nuova vita è una costruzione fittizia: non può sposare la giovane che ama, non può denunciare il furto di un'ingente somma perpetrato dal Papiano, non può difendere il suo onore sfidando a duello il pittore Bernaldez che l'ha offeso. Emarginato dalla società perché fuori dalle sue istituzioni, Adriano Meis decide di suicidarsi per rinascere come Mattia Pascal. Lascia presso un ponte sul Tevere bastone e cappello col proprio nome e si propone di ritornare a Miragno per riprendere il proprio ruolo in famiglia e nel paese.

Durante una sosta ad Oneglia, dal fratello Berto viene a sapere che nei due anni della sua assenza le cose sono cambiate: Romilda ha sposato il suo antico pretendente, il timido Pomino. La reazione di Mattia è immediata: egli, carico di spirito di vendetta, si presenta pronto a rivendicare i propri diritti.

Ma dinanzi alla bambina nata da quelle nozze, dinanzi al sentimento di estraneità di cui egli è oggetto, ogni gesto gli appare inutile. Il peggio è che nessuno in paese lo riconosce: egli è morto ormai nella coscienza degli altri. Non gli resta che rifugiarsi in casa della vecchia bizzarra zia Scolastica, dormire nel letto in cui è morta sua madre e tornare nella biblioteca Boccamazza, dove lo conforta la compagnia dell'amico don Eligio Pellegrinotto.

Oltre a questo, due cose egli può fare: recarsi ogni tanto al cimitero, di fronte a quella lapide che gli garantisce una nuova identità, la nuova maschera che gli altri gli hanno attribuito, quella del Fu Mattia Pascal; e affidare il suo caso strano e diverso alla scrittura. Così nasce il racconto affidato a don Eligio con l'obbligo, però, che nessuno possa conoscerlo se non cinquant'anni dopo la terza ultima e definitiva morte dell'autore.

ASSURDITÀ E PERDITA DI IDENTITÀ DEL PERSONAGGIO. Con *Il fu Mattia Pascal*, Pirandello mette in scena un "uomo senza qualità", un "inetto" alla vita, incapace di dominare gli eventi, di determinare la propria vita, nella quale il CASO svolge un ruolo decisivo. Mattia è prigioniero di una società sentita come regno del CAOS delle assurde contraddizioni, delle menzogne, degli imposti ruoli sociali, della «forma»; non riesce mai ad essere padrone della propria vita (né di quella vera, né di quella finta), ne perde il controllo logico e pratico, è un oggetto passivo del caso.

C'è nelle varie vicende di Mattia un motivo di fondo che le unifica: la sua condizione di «*forestiere (straniero) della vita*», vale a dire il suo mancato rapporto con la realtà in una dimensione di positività, di pienezza, di totalità.

Mattia Pascal (giovane). Gioca con la vita come se l'adolescenza fosse destinata a durare eternamente. Il suo comportamento sembra determinato da un'esigenza di trasgressione, ma è una trasgressione "impotente", che non si concretizza mai in una aperta ribellione e di fatto si conclude con l'accettazione dell'autorità. Prigioniero nella gabbia alienante delle istituzioni (il matrimonio, la famiglia...), in Mattia nasce la coscienza dell'angustia e del limite: inizia così a ripensarsi, a tentare di «liberare un uomo dalla storia, una storia ormai inadeguata a lui» (G. De Benedetti).

Adriano Meis. Non per una precisa volontà, ma per una «*sinistra partecipazione del caso*», Mattia intravede d'un lampo la possibilità di una «*vita nuova*», di una nuova e insperata condizione di libertà esistenziale, la possibilità finalmente di uscire dalla prigione di sempre e di divenire il soggetto, l'«*artefice*» delle proprie scelte. Ma – pur avendo riguadagnato un presente vergine, sottratto al quotidiano dominio dell'alienazione – il nuovo Adriano Meis deve ben presto constatare l'ineluttabilità e l'irreversibilità delle convenzioni sociali, che via via stringono le fila attorno a lui. La sua nuova vita non è più autentica della prima, è anch'essa un'esistenza fittizia, assurda, una trappola che non gli consente alcuna realizzazione. Adriano è un morto vivo.

Il fu Mattia Pascal. Il cerchio si stringe attorno al personaggio e lo condanna inesorabilmente. Al colmo della stretta esistenziale e sul punto di perdere la lucidità mentale, ecco la decisione di una seconda morte: la morte di Adriano Meis per ridiventare Mattia Pascal, come tentativo di ristabilire il diritto alla vita civile, alla legale posizione familiare, soprattutto come tentativo ulteriore di estrema affermazione di identità. Purtroppo a Miragno si dissolvono le ultime illusioni, perché Mattia avverte concretamente di non essere nessuno per gli altri, di essere definitivamente morto da quando l'hanno riconosciuto, cadavere, nella gora della Stia. Il suo sogno di rinnovamento è fallito, egli anzi ha subito una perdita irreparabile, quella dell'identità. E il romanzo non può che chiudersi con questa battuta: *...io non saprei proprio dire ch'io mi sia*. Il personaggio non è che un pugno di parole, ormai: *Eh, caro mio... io sono il fu Mattia Pascal*.

È questo l'«*homo tragicus*» caratterizzato dallo scacco e da una impossibile identificazione, drammaticamente sdoppiato tra il ruolo fisso che la vita gli impone e il flusso tumultuoso della vita che urge e preme, tra il bisogno di una dimensione certa per sé e per gli altri e la disgregazione della persona, la sua relativizzazione in tanti altri da sé (*Uno, nessuno, centomila*, è il titolo significativo di un altro famoso romanzo pirandelliano). L'esistere – destituito di centralità, di cause e di scopi – è una condizione di angosciosa instabilità (*la coscienza sono gli altri in noi*), in un gioco assurdo di apparenze che sono realtà e di realtà che sono apparenze. E assurdo è l'individuo che nella vita non sa più ormai dove localizzare se stesso o il senso del proprio esistere: un vuoto circonda l'«io» che si sente sprofondare nell'abisso.

L'«*homo tragicus*», è evidente, riflette la profonda crisi esistenziale dell'uomo moderno, la cui coscienza è come una «*piazza*», fuori da sé, dove si consumano gli scacchi, le incertezze, i brandelli della sua dissoluzione esistenziale. E se il protagonista del *Fu Mattia Pascal* ha ancora la possibilità di narrare in prima persona il percorso della propria identità sospesa e disarticolata, Serafino Gubbio, protagonista del romanzo *Si gira* (1915), conclude nel *silenzio di cosa* la sua avventura di crisi e di alienazione nella società tecnologica e di massa.

LO SCARDINAMENTO DELLE NORME DELLA NARRAZIONE TRADIZIONALE. *Il fu Mattia Pascal* segna il confine tra Ottocento e Novecento, oltre che per i contenuti, anche per una totale disintegrazione delle norme del romanzo tradizionale. Elenchiamo le principali di queste caratteristiche:

• *Racconto in prima persona.* Di contro all'oggettività e all'impersonalità verista, il romanzo è scritto in prima persona da un «io narrante» che è anche un «narratore interno» (il fu Mattia Pascal) che racconta il suo «caso... strano e diverso».

• *Narrazione «post factum»* (tecnica del racconto retrospettivo). Mattia scrive la sua «strana storia» dopo che questa è già terminata e definitivamente archiviata; la storia quindi comincia dalla fine, alterando la linearità cronologica.

• *Il regno del caso.* L'organizzazione della materia non obbedisce più ad un rapporto di causa-effetto, ma spesso è casuale, irrazionale, beffarda, per cui ogni progetto si rovescia nel suo contrario e la vita appare caotica e paradossale: Mattia entra in modo casuale nel Casinò di Montecarlo e ne esce vincitore e ricco; apprende casualmente della sua morte e ne approfitta per reinventarsi...

• *Dai fatti all'autoanalisi.* Il romanzo tende a trascrivere non più i "fatti", ma i moti e i flussi della coscienza, le risonanze interiori, proprio perché della realtà si ha ora una visione frantumata e lacerata, si è incapaci di fissare delle certezze e dei punti fissi.

• *Romanzo-saggio.* Pirandello differenzia il proprio romanzo dall'"autobiografia", in quanto si assiste non solo alla narrazione dei "ricordi", ma anche alla "critica" dei medesimi; non solo alla ricostruzione memoriale, ma anche al suo distanziamento ironico-umoristico, con un'abile mescolanza tra prosa narrativa e riflessione critico-saggistica.

• *Un «romanzo di formazione» alla rovescia.* Il fu Mattia Pascal è un romanzo di formazione alla rovescia, in quanto vi si nega ogni possibile attuazione e realizzazione di sé, anzi vi si afferma l'impossibilità della formazione e dell'educazione. Alla fine del romanzo, dopo tante "prove", Mattia Pascal non avrà neppure la certezza dell'autonominazione.

Molte di queste novità, rispetto alla tradizione narrativa, saranno mantenute da Pirandello anche nei romanzi *Si gira* (1915) e *Uno, nessuno, centomila* (1926).

Per il teatro di Pirandello, rimandiamo alle pp. 955 e segg.

- *Il treno ha fischiato* [testo guida], p. 308
- Ritratti "sconciati" di personaggi pirandelliani, p. 406
- *La mosca* [testo guida], p. 463

**Il monologo di Molly Bloom (XVIII episodio)**

● *Leopold Bloom, rincasando a notte fonda, trova la infedele e sensuale moglie già a letto. Molly, tra veglia e sonno, fa il bilancio della propria giornata, un bilancio tristemente squallido come quello del marito. Ma nel suo lungo monologare interiore che conclude il romanzo, essa mostra un ben diverso modo di porsi di fronte alla realtà e alla vita. Nella sua spietata autoconfessione, Molly medita sulle sue esperienze di donna, sui sentimenti per gli uomini della sua vita e per suo marito, mostrando tutta la carica vitale di una travolgente femminilità, fatta di sensazioni fisiche e caratterizzata da una fertilità naturale che continuamente si rigenera. Nella sua femminilità esuberante e sensuale – qualcuno ha parlato di «epica del corpo» – c'è una accettazione incondizionata della vita, oltre ogni paralisi o passiva impotenza. «Tale è il senso del Sì pronunciato al termine del suo monologo e del libro stesso... Le fantasticherie e le allucinazioni di Bloom e Stephen, con i loro problemi irrisolti, sfociano nell'incubo; quelle di Molly trasformano l'incubo in estasi, un'estasi fisica anziché mistica. In tal modo Molly rappresenta l'elemento risolutivo, il senso della ricerca perennemente frustrata di Bloom e Stephen. Solo grazie a lei, la femmina, quella figura umana, che è la struttura segreta dell'Ulisse, si completa» (G. Melchiori).*

**NEL VOLUME
STRUMENTI**

- Per le rivoluzionarie sperimentazioni linguistico-stilistiche sul monologo di Molly Bloom, si veda quanto detto a pag. 455.

[...] vorrei che la casa traboccasse di rose Dio del cielo non c'è niente come la natura le montagne selvagge poi il mare e le onde galoppanti poi la bella campagna con campi d'avena e di grano e ogni specie di cose e tutti quei begli animali in giro ti farebbe bene al cuore veder fiumi laghi e fiori ogni specie di forme e odori e colori che spuntano anche dai fossi primule e violette è questa la natura e quelli che dicono che non c'è un Dio non darei un soldo bucato di tutta la loro sapienza perché non provano loro a creare qualcosa gliel'ho chiesto spesso gli atei o come diavolo si chiamano vadano e si lavino un po' prima e poi strillano per avere il prete quando stanno per morire e perché perché perché han paura dell'inferno per via della loro cattiva coscienza¹ ah sì li conosco bene chi è stato il primo nell'universo prima che ci fosse qualcun altro che ha fatto tutto chi ah non lo sanno e nemmeno io eccoci tanto vale che cerchino di impedire che domani sorga il sole il sole splende per te² disse lui quel giorno che eravamo stesi tra i rododendri sul promontorio di Howth con quel suo vestito di tweed grigio e la paglietta il giorno che gli feci fare la dichiarazione [...] e era un anno bisestile come ora sì 16 anni fa Dio mio dopo quel bacio così lungo non avevo più fiato sì disse che ero un fior di montagna sì siamo tutti fiori allora un corpo di donna sì è stata una delle poche cose giuste che ha detto in vita sua e il sole splende per te oggi sì perciò mi piacque sì perché vidi che capiva o almeno sentiva cos'è una donna e io sapevo che me lo sarei rigirato come volevo e gli detti quanto più piacere potevo per portarlo a quel punto finché non mi chiese di dir di sì e io dappprincipio non volevo risponder guardavo solo in giro il cielo e il mare pensavo a tante cose che lui non sapeva di Mulvey³ e Mr Stanhope e Hester e papà e il vecchio capitano Groves e i marinai che giocavano al piattello e alla cavallina come dicevan loro sul molo e la sentinella davanti alla casa del governatore con quella cosa attorno

1. *gli atei... cattiva coscienza*: Molly, pur cinica e spregiudicata nei suoi comportamenti sessuali, ha una fede ingenua e mette a nudo l'ipocrisia atea di questi impotenti e paralizzanti scettici che in punto di morte chiamano il prete.

2. *il sole splende per te*: efficace l'immagine di Molly che rievoca il suo primo amplesso con L. Bloom, tra i rododendri sulla collina di Howth.

3. *Mulvey*: è un giovane ufficiale di marina, primo amore di Molly.

all'elmetto bianco povero diavolo mezzo arrostito e le ragazze spagnole che ridevano nei loro scialli e quei pettini alti e le aste la mattina i Greci e gli ebrei e gli Arabi e il diavolo chi sa altro da tutte le parti d'Europa e Duek street e il mercato del pollame un gran pigolio davanti a Larby Sharon e i poveri ciuchini che inciampavano mezzi addormentati e gli uomini avvolti nei loro mantelli addormentati all'ombra sugli scalini e le grandi ruote dei carri dei tori e il vecchio castello vecchio di mill'anni sì e quei bei Mori⁴ tutti in bianco e turbanti come re che ti chiedevano di metterti a sedere in quei loro buchi di botteghe e Ronda con le vecchie finestre delle posadas fulgidi occhi celava l'inferriata perché il suo amante baciasse le sbarre e le gargotte mezzo aperte la notte e le nacchere e la notte che perdemmo il battello ad Algesiras il sereno che faceva il suo giro con la sua lampada e Oh quel pauroso torrente laggiù in fondo Oh e il mare il mare qualche volta cremisi come il fuoco e gli splendidi tramonti e i fichi nei giardini dell'Alameda sì e tutte quelle stradine curiose e le case rosa e azzurre e gialle e i roseti e i gelsomini e i geranii e i cactus e Gibilterra da ragazza dov'ero un Fior di montagna sì quando mi misi la rosa nei capelli come facevano le ragazze andaluse o ne porterò una rossa sì e come mi baciò sotto il muro moresco e io pensavo be' lui ne vale un altro e poi gli chiesi con gli occhi di chiedere ancora sì e allora mi chiese se io volevo sì dire di sì mio fior di montagna e per prima cosa gli misi le braccia intorno sì e me lo tirai addosso in modo che mi potesse sentire il petto tutto profumato sì e il suo cuore batteva come impazzito e sì dissi sì voglio sì.

4. *e quei bei Mori*: affiorano alla memoria di Molly ricordi di esperienze ormai dissolte nelle immagini di un paesaggio esotico, andaluso, solare; ma il ricordo non

porta alla paralisi, all'inerzia, bensì alla riaffermazione della vita con quel «sì» conclusivo.